



UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Departamento de Historia del Arte y Musicología

**EL CLARINETISTA
ANTONIO ROMERO Y ANDÍA
(1815-1886)**

Volumen I

Tesis doctoral realizada por

Alberto Veintimilla Bonet

Bajo la dirección del

Dr. Ramón Sobrino Sánchez

Oviedo, 2002

AGRADECIMIENTOS

No podríamos enumerar ni un sólo detalle negativo vivido en el proceso de elaboración de la presente tesis y tampoco cuantificar las experiencias y enseñanzas que nos han reportado, por eso, paso a puntualizar algunas de las instituciones y personas que más directamente han contribuido en nuestros propósitos, sabiendo, que omitiré muchas de una lista que se haría interminable.

Nos honramos de pertenecer a la plantilla de profesores del Conservatorio Superior de Música “Eduardo Martínez Torner” del Principado de Asturias-, donde siempre recibimos apoyo incondicional.

Dentro de las facilidades halladas en el transcurso de la investigación llevada a cabo hasta hoy, debemos agradecer la profesionalidad y colaboración mostradas por el personal de la sección de música de la Biblioteca Nacional, con especial mención, a Carlos José Gonsálvez Lara -en la actualidad responsable de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid-, que puso a nuestra disposición todos sus conocimientos sobre el tema que se trata en este trabajo, los cuales fueron muchos y de gran valor. Igualmente, al Archivo y Biblioteca del Palacio Real, el Archivo General Militar de Segovia, Archivo Histórico de Protocolo de la Comunidad de Madrid, Museo de la Música de Barcelona y las Bibliotecas y Archivos Históricos municipales de Valencia, Barcelona, Vitoria, Madrid y Oviedo.

Importante ha sido la aportación de datos facilitados por compañeros de doctorado dentro del Departamento de Arte y Musicología, junto a personalidades de otras instituciones como son Antonio Gallego, Antonio Álvarez Cañibano y Chefí, Begoña y Ana Respaldiza.

Una de las experiencias más gratas de nuestra carrera, fue la calurosa acogida que recibimos en el seno del Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo. La inmejorable relación profesor-alumno deja percibir un entorno donde el trabajo se hace fácil gracias a la entrega de los profesores. Particularmente debo destacar la dedicación directa y afín a nuestro trabajo de los Drs. M^a Encina Cortizo y Ramón Sobrino Sánchez -director de la presente tesis- que nos dispensó el mejor y mayor apoyo de los posibles.

A mi esposa Rosario
y mis hijos Lucía y Alberto.

Pocas veces una tesis ha
necesitado tanto del apoyo y
comprensión de una familia.



CAPITULO I. Investigaciones sobre Antonio Romero. Estado de la cuestión. Antonio Romero en el contexto de su época

1.1. Antonio Romero en la historiografía musical española

Al igual que ocurre con otras personalidades de la música española del siglo XIX, Antonio Romero gozó de un prestigio incuestionable en su época, consolidado a través de su producción y de su condición de Académico de Bellas Artes. Los diccionarios y enciclopedias contemporáneos recogieron ya referencias de su persona y obra. El primer diccionario que incluye la voz de Antonio Romero es el de José Parada y Barreto en 1868 *Diccionario técnico histórico y biográfico de la música*¹, donde se hace una amplia descripción de la historia de Romero y sus logros hasta la fecha. Llama la atención la poca exactitud de sus datos biográficos y las imprecisiones de las denominaciones y fechas, errores que hubieran sido fáciles de corregir consultando al protagonista. El hecho se agrava cuando constatamos que esta primera biografía servirá de punto de partida de las siguientes.

Cuatro años más tarde, Mariano Soriano Fuertes realiza un *Calendario histórico musical para el año 1873*², que sería editado por su amigo y editor Antonio Romero. Cuatro años más tarde, Mariano Soriano Fuertes realiza un *Calendario histórico musical para el año 1873*³, que sería editado por su amigo y editor Antonio Romero. Esta obra es considerada un buen documento en la época y en ella se incluye una biografía extensa y afectuosa de Romero. El texto aporta nuevos datos de los cuatro últimos años y se centra claramente en relatar la frenética actividad editorial de Romero, en la que detalla al máximo las obras creadas y el número de ellas editadas por año.

La tercera obra que incluye la biografía de Romero es el *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de los músicos españoles* de Baltasar Saldoni⁴, en el que también se aprecian muchas inconcreciones, algo lógico si analizamos que es un extracto ampliado de los dos textos anteriores.

Sin duda, el mayor texto biográfico publicado en vida de Romero se encuentra incluido en el libro de Antonio Peña y Goñi *La ópera y música dramática en España en*

¹ Parada y Barreto, José. *Diccionario técnico histórico y biográfico de la música*. Madrid, 1868. p. 336.

² Soriano Fuertes, Mariano. *Calendario histórico musical para el año 1873*. Madrid, Imprenta de la biblioteca de instrucción y recreo, 1872, pp. 96-99.

³ Soriano Fuertes, Mariano. *Calendario histórico musical para el año 1873*. Madrid, Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo, 1872, pp. 96-99.

⁴ Saldoni, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de los músicos españoles*. Madrid, Baltasar Saldoni, 1881. Edición facsímil por el Centro de documentación musical (MEC), 1986, tomo II.

*el siglo XIX*⁵, obra que trata la figura de Romero como revolucionaria para los campos de la edición y comercio musical, y para el arte español en general. El libro fue publicado inicialmente como separata de *La Correspondencia Musical* entre 1881 y 1885, y constituye un gran soporte de información para las reseñas posteriores. El tratamiento que se hace de la figura de Romero en esta obra llama mucho más la atención, al saber, que el financiador y editor de esta obra fue Benito Zozaya, máximo rival y competencia comercial y editorial de Romero, que no tuvo reparos en publicar la biografía de su colega redactada por Peña y Goñi.

Fernando Arteaga y Pereira incluye una biografía póstuma de Romero en su obra *Celebridades musicales, o sea biografías de los hombres más eminentes en la música*⁶, donde ya se recoge la vida completa de Romero dentro de una recopilación de datos extraídos de las obras precedentes. Pero será en 1891 cuando se mitifique la historia de Romero, dentro del *Diccionario Biográfico de Comerciantes, Agricultores e Industriales*⁷, en una obra que tiene como fin animar y dar ejemplo a seguir a los empresarios y comerciantes de finales del siglo XIX. Ya en el siglo XIX, la biografía de Romero se reduce a logros puntuales, como en el *Diccionario de la música*⁸ de Luisa Lacal, de 1900, en el *Diccionario biográfico matritense*⁹ de Luis Robles, en *Cien músicos españoles célebres*¹⁰, de A. Miró y en el *Diccionario biográfico de la música*¹¹ de J. Ricart Matas.

Si bien las referencias incluidas en estos diccionarios carecen de rigor científico, no es menos cierto que han sido de gran ayuda para orientar la búsqueda de los datos e información que hemos reunido.

Si revisamos uno a uno los diccionarios e historias de la música publicados en el siglo XX, atendiendo al orden cronológico, comenzaremos por el *Diccionario de la música* de Luisa Lacal, próximo todavía a las corrientes historiográficas de fines del XIX, en el que se realiza un tipo de semblanza biográfica propia de un momento en el que el contacto con Romero y su establecimiento musical fue directo. En el texto, Lacal

⁵ Peña y Goñi, Antonio. *La ópera española y música dramática en España en el siglo XIX*. Apuntes históricos. Madrid, Imprenta y estereotipia de *El Liberal*, 1881.

⁶ Arteaga y Pereira, Fernando. *Celebridades musicales, o sea biografías de los hombres más eminentes en la música*. Barcelona, Centro Editorial Artístico de I.T.M., 1886.

⁷ *Diccionario Biográfico de Comerciantes, Agricultores e Industriales*. Madrid, 1891.

⁸ Lacal, Luisa. *Diccionario de la música*. Madrid, Establecimiento tipográfico de San Francisco, 1900 (segunda edición).

⁹ Ballesteros Robles, Luis. *Diccionario biográfico matritense*. Madrid, 1912.

¹⁰ Miró Bachs, A. *Cien músicos españoles célebres*. Barcelona, A.V.E., 1942.

¹¹ Ricart Matas, José. *Diccionario biográfico de la música*. Barcelona, Editorial Ibérica, 1980.

aborda de forma resumida la vida de A. Romero desde su nacimiento y se hace eco de su gran importancia como editor, resaltando la ascensión comercial y editorial que vive su empresa y apuntando que en el momento de liquidar el establecimiento (julio de 1898), su fondo editorial contaba con 15.000 obras¹².

En el artículo *La Musique en Espagne. Art religieux et art profane*, de Rafael Mitjana, publicado en Francia dentro del diccionario enciclopédico dirigido por Lavignac, y que no se traduce al castellano -en formato de libro con el título *La música en España*- hasta 1993, Mitjana incluye algunos datos específicos sobre Romero dentro de un epígrafe dedicado a citar a los instrumentistas relevantes de su época, donde aparece detrás de los instrumentistas de viento Broca, Jardín y Fischer. Respecto a Romero, indica Mitjana: “valioso artista que ejerció positiva influencia sobre la técnica del clarinete e incluso introdujo algunos perfeccionamientos en la construcción de dicho instrumento”, para, a continuación, incluir una pequeña reseña biográfica¹³.

Adolfo Salazar no dedica referencias en sus obras a la figura de Romero. Libros como *La música en la sociedad europea*, *La música contemporánea en España* o *La música de España*¹⁴ son un ejemplo de que la historia permite que personalidades otrora relevantes, vayan quedando en el camino para pasar al anonimato. Salazar atiende más a los problemas de la música contemporánea española -de su momento- que a autores y tendencias estilísticas ya contempladas como parte de una realidad pasada, sin que las referencias a músicos de la segunda mitad del XIX como Barbieri, Arrieta, Chapí Bretón o Pedrell sean más que meros elementos en un planteamiento evolucionista hacia el nacionalismo y las nuevas corrientes.

Cotarelo, en su *Ensayo histórico sobre la zarzuela*, se refiere a Romero como “el clarinetista mejor de su tiempo, después editor y almacenista de música e instrumentos”¹⁵.

Diferente es el planteamiento seguido por Miró Bachs en su libro *Cien músicos españoles célebres*¹⁶, concebido según los diccionarios biográficos, y una de las últimas

¹² Lacal, Luisa. *Diccionario de la música*. 2ª Ed. Madrid 1900, p. 449.

¹³ Mitjana, Rafael. *La musique en Espagne. (Art religieux et art profane)*. Francia, 1920. *La música en España*. Madrid, 2ª Ed. Centro de Documentación Musical, 1993, pp. 443-444.

¹⁴ Adolfo Salazar. *La música contemporánea en España*. Madrid 1930. Ed. La nave. *La música en la sociedad europea*. Madrid, 1920, 1989 (2ª Ed.). Ed. Alianza música. *La música de España*. Madrid, 1953. Espasa-Calpe.

¹⁵ Emilio Cotarelo y Mori. *Ensayo histórico sobre la zarzuela, o sea, el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid, 1934. Tipografía de Archivos, p. 419.

¹⁶ Miró Bachs, A. *Cien músicos españoles célebres*. Barcelona, Ed. A.V.E., 1942

obras en que aparece Antonio Romero. En las obras que se publican posteriormente, su mención es constante, pero nunca se le concederá relieve.

El *Diccionario enciclopédico de la música*, editado en Barcelona por la Central Catalana de Publicaciones bajo la dirección de Albert Torrellas, omite cualquier tipo de referencia a Romero¹⁷. Lo mismo ocurre en el *Diccionario de la música ilustrado*, nueva edición de la obra anterior, en el que la dirección técnica corrió a cargo de Jaime Pahissa y Clemente Lozano, bajo la coordinación de Albert Torrellas¹⁸. Por su parte, el *Diccionario bibliográfico de la música* de J. Ricart Matas¹⁹, incluye una pobre reseña biográfica sobre Romero, en la que se resalta su condición de alumno de Hilarión Eslava, su puesto como profesor del Conservatorio, y se hace especial mención a la importancia comercial y editora de Romero, para finalizar con las fechas de nacimiento y fallecimiento, dato este último que aparece equivocado, sustituyendo el año de su fallecimiento (1886), por 1885.

En 1953 ve la luz la *Historia de la música española e hispanoamericana* de José Subirá, obra de carácter enciclopédico, en la que Romero aparece sólo citado como “inventor de un sistema de clarinetes que le granjeó recompensas internacionales”²⁰, y como autor de un artículo sobre los músicos de banda, publicado en la *Gaceta musical de Madrid*.

La obra de J. Pena y H. Anglés *Diccionario de la Música Labor*²¹, es un nuevo ejemplo de omisión a Romero, propia de los diccionarios que se editan en el siglo XX.

Ya en los últimos años, la editorial Anaya traduce un Diccionario de música del extranjero en 1986, que da una pequeña muestra, de que si los manuales españoles, omiten algún tipo de información de las circunstancias de nuestro país, es evidente que desde fuera no las lleguen a tocar ni por aproximación. Incluso podemos darnos cuenta de ello asomándonos a las eruditas aportaciones del *New Grove*, que aún siendo uno de las enciclopedias prestigiosas a nivel mundial no alcanza a recopilar información entre sus páginas sobre figuras de segundo orden de países como España, y donde, como hemos comentado, no figura ni siquiera la referencia a Romero. Si podemos hablar gratamente de una publicación titulada *The New Langwill*, la cual es muy utilizada en los centros museísticos como es el caso del Museo de la Música de Barcelona. Contiene

¹⁷ *Diccionario enciclopédico de la música*. Barcelona, Central Catalana de publicaciones, s/f, vol. III.

¹⁸ *Diccionario de la música ilustrado*. Barcelona, Central Catalana de Publicaciones, s/f, vol. II.

¹⁹ Ricart Matas, José. *Diccionario bibliográfico de la música*. Barcelona, De. Iberia, 1980 (3ª edición).

²⁰ Subirá, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona, 1953. Salvat, pp. 671, 677

²¹ Pena, Joaquín / Anglés, Higinio. *Diccionario de la música Labor*. Barcelona 1954. Ed. Labor S.A.

una exhaustiva relación de personas que fabricaron instrumentos a lo largo de la historia en la que figura Romero señalado con relativa importancia dada su implicación en la invención de su sistema de clarinete que le llevaría a tener relación con los mejores constructores de instrumentos de Francia.

Mientras que el *Diccionario de la música y los músicos* de Mariano Pérez, no hace referencia a Romero²², el volumen correspondiente al siglo XIX de la *Historia de la música española* de Carlos Gómez Amat, menciona el nombre de Romero nueve veces. La conexión con el tema de la Sociedad de cuartetos, su salón, su colaboración editorial con los compositores del momento, su apoyo a la ópera española, su pertenencia a la Real Academia de Bellas Artes y sus aportaciones a la pedagogía musical hacen que sea inevitable el nombrar a Romero, pero no se trasluce en ningún momento que fuera una persona más relevante que cualquier personalidad de segunda fila de las que vemos aparecer en la obra.

Volviendo sobre los diccionarios y publicaciones de finales del siglo XIX, se contrasta que la figura de Romero es parte importante en todos ellos por sus grandes aportaciones al progreso del arte musical en España. Entre las muchas referencias biográficas, abundantes en la prensa musical especializada, queremos comentar brevemente los libros más significativos del momento.

El *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música* escrito por Parada y Barreto²³, dentro de la biografía dedicada a Romero, presta especial atención a la faceta de constructor del clarinete y al proceso que daría a luz dicho invento. Posiblemente se puede ver una información tomada de primera mano por Parada, información que coincide claramente con la publicada en la segunda edición del método para clarinete del propio Romero.

El *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de los músicos españoles* de Baltasar Saldoni²⁴, es uno de los textos en donde más hincapié se hace sobre la importancia de Romero en su época y en la vida musical de la España decimonónica. Plantea una exhaustiva bibliografía en su obra donde hace un mayor acercamiento a los méritos y condecoraciones, que a las obras editadas. Un detalle exclusivo en su artículo, que lo distingue del resto de los autores que abordan el tema, es la constatación de la relación que la Sociedad de Cuartetos mantuvo con Romero.

²² Pérez, Mariano. *Diccionario de la música y los músicos*. Madrid 1985. Ed. I.S.T.M.O.

²³ Parada y Barreto, José. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid, 1868, p. 336.

²⁴ Saldoni, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de los músicos españoles*. Reeditado en Madrid, 1986. Ed. Centro de Documentación Musical.

La obra de Fernando de Arteaga y Pereira, *Celebridades musicales*²⁵, publicada el mismo año de la muerte de Romero, también incluye una detallada biografía con puntuales datos sobre las obras que a su parecer fueron las más importantes en la trayectoria editorial de Romero. Aporta datos minuciosos sobre algunas de ellas haciendo constar el año de la composición y el de publicación, dato que en la mayoría de las obras de la época es totalmente distinto, todo ello en el marco de una amplia biografía.

Entre el amplio número de reseñas aparecidas en prensa al fallecer Romero, queremos recoger aquí la realizada en *La Ilustración Española y Americana* de José M^a Esperanza y Sola²⁶, extraída de la recopilación póstuma de escritos *Treinta años de crítica musical*, donde se menciona a Romero de forma especial citando sus méritos editoriales al lado de una amplia reseña biográfica. No obstante, el artículo que mayor difusión tuvo fue el de Peña y Goñi en *La música dramática en España*, retomado, por ejemplo, en la necrología aparecida en *La Correspondencia musical*.

Sin embargo, la obra que nos animó a iniciar nuestra investigación sobre Romero, fruto de la cual es el presente trabajo, no fue otra que el *Método de clarinete* de Antonio Romero editado por él en 1845 y que permanece vigente aún hoy para la enseñanza del clarinete en conservatorios y escuelas de música españolas. Las sucesivas reediciones de la obra y en concreto la revisión que Julián Menéndez hizo de ella, propiciaron que las referencias biográficas de la misma y de su autor desaparecieran, lo que generó que nos preguntásemos varias cuestiones sobre el tratado de enseñanza que sólo el rescate de su historia podían contestar.

El *Método Completo para Clarinete* ha perdurado casi 150 años como texto de enseñanza de la gran mayoría de los clarinetistas de nuestro país, dato que habla por sí mismo de la importancia de la obra y de su autor, dado que este fenómeno se produce en muy pocas ocasiones. Ni siquiera el *Método de Solfeo* de Hilarión Eslava (reeditados en 1999), consiguió tanta longevidad.

Si bien es cierto que los diccionarios y publicaciones generales que consideramos más representativas, dejando para capítulos posteriores las referencias a artículos aparecidos en la prensa periódica general o especializada. Hemos comprobado

²⁵ Arteaga y Pereira, Fernando de. *Celebridades musicales*. Barcelona 1886. Ed. Centro Editorial Artístico de I.T.M.

²⁶ Esperanza y Sola, José M^a. “Guillermo Tell. La Gioconda. D. Antonio Romero”. *La Ilustración Española y Americana*, 15-X-1886. Recogido también en *Treinta años de crítica musical*. Madrid, 1906. Ed. Viuda e Hijos de Tello, vol. II, pp. 208-210.

que en la actualidad el nombre de Romero no aparece en los grandes diccionarios internacionales, como el *New Grove* o el *M.G.G.*, y que sólo se puede encontrar cierta información parcial sobre el mismo, en algunos trabajos llevados a cabo por investigadores actuales como Beryl Kenyon de Pascual, autora de varios artículos en los que aparece implicada la figura de Romero²⁷, en los trabajos desarrollados por Carlos José Gosálvez Lara en su publicación *La edición musical española hasta 1936*²⁸. Ambas aportaciones suponen un punto de partida importante, aunque sólo se ocupan incidentalmente de la figura de A. Romero.

En los últimos tiempos hemos asistido a una recuperación de Antonio Romero importante, y prueba de ello es que se encuentre incluido en la obra musicológica más importante de la historia hispanoamericana, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*²⁹.

Con todo, esperamos que esta Tesis Doctoral aporte datos, documentos y valoraciones que ayuden a recuperar de un injusto olvido a un personaje importante en la historia musical española del siglo XIX.

²⁷ Kenyon de Pascual, Beryl. *Brass bulletin n° 70*. Año 1990 p. 83. *Galpin Society Journal*. Tomo-45. Año 1992, pp. 131 a 137. *Larigot n° 18*. Año 1996 (Francia). Pp. 5 a 7. (art. *Antonio Romero Exposition Internationale Londres*).

²⁸ Gosálvez Lara, Carlos José. *La edición musical española hasta 1936*. Madrid, 1995. Ed. A.E.D.O.M.

²⁹ *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, 1999. Dir, E, Casares Rodicio. Ed. SGAE.

1.2. Plan de trabajo

Comenzamos nuestra investigación reuniendo todos los datos localizados en la bibliografía general consultada -enciclopedias y diccionarios, fundamentalmente- donde aparecían reseñas o datos que, sin ser todo lo exactos que fuera deseable, suponían un valioso punto de partida. Igualmente, hemos consultado bibliografía que nos ha permitido acercarnos al contexto cultural y socio-político del personaje.

La escasez de información localizada con anterioridad a nuestro trabajo, así como la ausencia de bibliografía específica dedicada a Antonio Romero, que a diferencia de otras figuras relevantes contemporáneas no había gozado de ningún estudio biográfico, nos obligaba a llevar a cabo un riguroso trabajo de base, que nos proporcionase datos veraces, hasta ahora desconocidos, del personaje y su obra.

La primera labor ha sido la consulta exhaustiva de la prensa periódica de la época. Las referencias que aparecen sobre Romero son muy numerosas tanto en la prensa específica como en la general. Así, no sólo hemos consultado publicaciones musicales como *La Iberia Musical*, *La Gaceta Musical de Madrid*, *La Zarzuela*, *La Crónica de la Música*, *La España Artística*, *La Correspondencia Musical*, *Boletín Musical y de las Artes Plásticas*, *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*, *Brass Bulletin*, *Revista de la Exposición Universal de 1867*, *Diario oficial de avisos de Madrid*, *Critique et Litterature Musicales*, *Gaceta Oficial de Madrid*, *Galpin Society Journal*, *El Arte*, *El Artista*, *El Correo*, *El Diario Español*, *El Imparcial*, *El Liberal*, *El Progreso*, *La Correspondencia de España*, *La Correspondencia Teatral*, *La Época*, *La España Musical*, *La Iberia*, *La Ilustración Española y Americana*, *La Ilustración Musical*, *Larigot*, *La Ópera Española*, *La Ópera*, *La Propaganda Musical*, *Notas Musicales y Literarias*, *Revista y Gaceta Musical*, *The international clarinet association* y otras muchas cuyas referencias se incluirán en el desarrollo del trabajo, sino también, otras revistas y periódicos de carácter cultural general. Una fuente de referencia obligada es el *Almanaque Musical del Salón Romero*, publicado por el propio editor, que proporciona información de primera mano sobre la estructura del Salón, el almacén de música, etc.

Las referencias encontradas, más de 5.000, nos permiten reconstruir, mediante datos fiables, distintos aspectos de la vida y obra de Antonio Romero no conocidos hasta la actualidad.

Otra labor ha sido la identificación de las obras musicales publicadas por Antonio Romero, tanto propias como de otros autores. Se ha cifrado en más de 15.000

las obras pertenecientes al fondo editorial de Antonio Romero, contando tanto las que él edita por primera vez, como las que adquiere de otros fondos editoriales. En ellas se incluyen composiciones musicales, métodos y tratados didáctico-musicales. Romero, el primer almacenista europeo que se plantea la recopilación sistemática del material didáctico-musical, pretendía a través de esta labor que los estudiantes e instrumentistas españoles dispusiesen de métodos adecuados para alcanzar un nivel técnico adecuado, sin depender exclusivamente de los métodos didácticos italianos, franceses o ingleses.

La difusión de la obra editorial de Romero es de tal envergadura que es difícil consultar un archivo histórico musical español donde no aparezca alguna muestra de su casa editorial. Por otra parte, la dispersión sufrida por los fondos de la Casa Romero al cerrar en 1898, dificulta la localización de información sobre las ediciones de la firma comercial. Todo ello ha hecho más difícil poder recopilar el catálogo completo de su editorial.

Para llevar a cabo este propósito hemos consultado los siguientes centros documentales: Biblioteca Nacional; Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; fondo de la Unión Musical Española, conservado en la sede madrileña de la Sociedad General de Autores y Editores; fondo de la UME en el Archivo del ICCMU en la Sociedad General de Autores y Editores; Archivo y Biblioteca del Real Palacio; Archivo de la Banda de Música del Cuartel General del Ejército; Archivo de la Banda de Música de la Guardia Real; Archivo Militar de Segovia; así como el fondo de partituras de música española para piano reunido a través de los trabajos de investigación de D^a. Gema Salas y D^a. Eva García, dirigidos ambos por el Prof. Dr. Ramón Sobrino de la Universidad de Oviedo.

Para la localización de datos sobre las circunstancias vitales de Romero y su actividad profesional, han sido consultados los centros siguientes: Biblioteca Nacional, Museo de la Música de Barcelona, Archivos Municipales de Barcelona, Valencia y Vitoria, Archivo y Biblioteca del Real Palacio, Archivo de la Banda de Música del Cuartel General del Ejército, Archivo de la Banda de Música de la Guardia Real, y Archivo Militar de Segovia. Lamentamos que las circunstancias por las que atraviesa el Archivo y Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid nos hayan impedido realizar ciertas consultas en sus archivos.

Posteriores revisiones de los datos obtenidos inicialmente, nos llevaron a profundizar más en la investigadores para completar la información de los diferentes capítulos. Ello nos llevó de nuevo a los fondos de la UME que se encuentran en el

archivo de la SGAE., a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo Regional y Archivo Histórico de Protocolo de la Comunidad de Madrid, al Departamento de Últimas Voluntades del Ministerio de Justicia, Colegio Notarial de Madrid, al Registro de la Propiedad, Contaduría de Hipotecas dentro del Ministerio de Economía y Hacienda. En el Ayuntamiento de Madrid se hizo necesario investigar en la Biblioteca y Archivo de Villa; y en el Ministerio de Educación y Ciencia visitamos el Archivo de Genealogía Nobiliaria y Archivo Heráldico. La Biblioteca y Archivo del Palacio Real contiene gran información sobre los contactos que Romero desarrolló en Palacio y las tareas que se le encomendaron.

En el Archivo General del Ministerio de las Administraciones Públicas hicimos uno de los hallazgos más importante de nuestra investigación: el expediente personal de Romero. También el Ministerio de Defensa nos proporcionó gran ayuda desde la Subdirección de Historia Militar, Archivos y Bibliotecas de Madrid, permitiéndonos el acceso a la información hallada en sus importantes Archivos sobre todo el General Militar de Segovia, el Servicio Histórico Militar y el Archivo Militar de Guadalajara.

Del Ministerio de Industria fue muy poco lo que se pudo obtener de la consulta hecha al Archivo de la Propiedad Industrial, los departamentos de patentes y marcas, y Cámara de comercio.

Dentro del Ministerio de Economía y Hacienda, pudimos consultar la oficina nº 4 del Registro de la Propiedad y los archivos de Contaduría de Hipotecas.

Buscando datos sobre los ascendientes de Romero tuvimos que inspeccionar varios Archivos como el Diocesano del Arzobispado de Madrid, el de la Parroquia de San Martín, de San Ildefonso e incluso visitar el cementerio de San Isidro de Madrid.

En la búsqueda de información sobre el clarinete inventado por Romero (Clarinete Sistema Romero), fue vital la información recabada en la *French Patent Office: Institut national de la propriété industrielle*, de París donde conseguimos toda la documentación que Romero registró en Francia. Sin renunciar a la búsqueda de ejemplares del instrumento, recorrimos un número importante de casas de música y anticuarios donde pudieran encontrarse instrumentos antiguos. La búsqueda se vio premiada con el feliz hallazgo de un clarinete en perfecto estado de conservación - aunque no en buen uso- en la casa de música Respaldiza de Madrid, al cual nos fue facilitado generosamente el acceso para realizar los estudios oportunos sobre él. La localización de este instrumento se produjo tras consultar los fondos de instrumentos musicales depositados en los museos más importantes de Europa y América, así como

las colecciones particulares recomendadas por éstos y la ayuda facilitada por personalidades dedicadas a la investigación e instrumentos antiguos como Carles Riera i Pujal y Alfredo Madruga Alexandre. La relación de los museos donde pudimos encontrar otros ejemplos de clarinete o información al respecto son:

Bernhard von Hunerbein (Lintgasse), Dienst Automatisering. Centrale Bibliotheek. Universiteit Gent, America's Shrine to Music Museum. University of South Dakota, Edinburgh University Collection of Historical Musical Instruments. Reig Concert Hall, Bristo Square (Edinburgh), Nicholas Shackleton (Cambridge), Bate Collection of Historical Wind Instruments. Faculty of Music (Oxford), Albert Rice (Tarzana, USA), Salzburger Museum Carolino Augusteum (Salzburg, Austria), William Waterhouse (London), Stadtmuseum München, Instrumentensammlung (München, Alemania), Tony Bingham (London), Bernhard von Hunerbein. (Lintgasse, Alemania), Colección de instrumentos antiguos de Mijas (Malaga), Museu de la Música (Barcelona), Archivo y Museos del Palacio Real (Madrid), Musée Instrumental. IV Département des Musées Royaux d'Art et d'Histoire (Bruxelles), Musée de la Musique. Cité de la Musique, (Paris), The Horniman Public Museum (London), Victoria and Albert Museum, (London), Bate Collection of Historical Wind Instruments. (Oxford, Gran Bretaña), Sammlung Alter Musikinstrumente-Kunsthistorisches Museum. (Wien), Carolino Augusteum. Salzburger Museum für Kunst und Kulturgeschichte. (Austria).



1.3. Antonio Romero en el contexto de su época

Poco después de iniciar nuestra investigación en torno a Antonio Romero y Andía, pudimos comprobar que su fortuna crítica no se corresponde con su labor intelectual. Romero no fue un afamado compositor ni un intérprete de renombre en las disciplinas de canto, piano o violín -lo cual era casi indispensable para llamar claramente la atención de los historiadores-, pero se implicó activamente en las cuestiones de actualidad musical de la época que le tocó vivir, contribuyendo en especial a intentar favorecer un sistema cada vez más profesional de enseñanza musical.

Pronto pudimos comprobar que Romero no era sólo el autor del *Método completo para clarinete* -aún útil en la enseñanza del instrumento-, sino que había intentado potenciar una corriente de renovación pedagógica en España. Detrás de su obra se encontraba la necesidad de cambiar el sistema de enseñanza de las diversas disciplinas instrumentales y musicales, algo por lo que lucharía siempre y que le llevaría a publicar la *Instrucción Musical Completa*. Esta obra era un compendio de tratados para todas las especialidades musicales que reunía las mejores obras tanto extranjeras como españolas, haciendo Romero que en ella se incluyesen algunas obras nacionales. Completar la *Instrucción* le llevó 28 años, durante los cuales Romero desarrolló un notable trabajo para conseguir que los profesores de mayor reputación de España plasmaran en un tratado su sistema de enseñanza. Consiguió publicar así gran número de métodos de autores españoles que en su momento se consideraron equiparables a los mejores de Europa, tradujo los mejores del extranjero al castellano, y en otras ocasiones -al no encontrar la deseada colaboración de algunos profesores de instrumentos de viento-, llevó a cabo él mismo la publicación de esos métodos, como es el caso del *Método de trompa con nociones de la de mano* y *Método de fagot*, además de las *Explicaciones y ejercicios prácticos para el Clarinete Sistema Romero*, la *Tabla general de trinos para todos los instrumentos de 3 pistones o cilindros* y las *Láminas para todos los instrumentos de viento* donde se hallaban *Escalas generales e instrucciones indispensables para aprender a tocar dicho instrumento*. Además de los tratados para instrumentos, Romero publicó cuatro trabajos para la enseñanza teórica de la música: *Nuevo método completo de solfeo*, *Gramática musical*, *Siete láminas sobre ejemplos de gramática musical* y *Ejercicios elementales de medida y entonación divididos en 12 cuadros destinados a servir de introducción y de auxiliares a todos los*

*métodos de solfeo*³⁰. En sus métodos Romero revela su alta cualificación y su dominio del clarinete -su instrumento principal- y del oboe, así como su amplio conocimiento del funcionamiento y la técnica de ejecución del resto de los instrumentos de viento.

Antonio Romero se había quedado huérfano a temprana edad, y la precariedad económica de su familia le llevó a educarse musicalmente en el ejército, donde comenzó el estudio y la práctica del clarinete.

En el ejército, Romero pronto tendrá oportunidad de lograr por oposición diferentes plazas en las mejores bandas de Madrid como músico de contrata. Como miembro del ejército, además de tener que participar en la primera Guerra Carlista, tuvo la oportunidad de encontrarse con grandes maestros de Capilla de su época -José María Guelbenzu e Hilarión Eslava-, de quienes recibió clases; participó en los concursos de músicas militares, logrando un gran prestigio como instrumentista; pudo conocer y estudiar gran parte de los instrumentos musicales que forman la agrupaciones musicales de viento e iniciarse en la dirección de agrupaciones musicales.

Las cualidades de Romero como clarinetista le permitieron acceder a las instituciones musicales de mayor relieve del país. Siempre mediante oposición, accede a la Real Capilla y más tarde al Real Conservatorio de Madrid, centro donde tuvo que desarrollar durante algunos años la enseñanza en las cátedras de clarinete y oboe. Al mismo tiempo, obligado por las precarias condiciones salariales que padecieron los funcionarios a lo largo del siglo XIX, Romero tuvo que simultanear su trabajo docente con la actuación en varios teatros de Madrid, donde tocaba indistintamente el clarinete y el oboe.

Como instrumentista, Romero participa en los acontecimientos más relevantes que se desarrollan en la Corte, formando parte de la orquesta que intervenía en las representaciones de ópera en el Teatro que la Reina Isabel II mandó construir en Palacio, y actuando en diversos conciertos y *soirées*. Pero sin lugar a dudas, desde su posición como profesor del Conservatorio, fue protagonista de las innovaciones más notables acometidas en los instrumentos de viento en la España del siglo XIX. Después de haber estudiado los clarinetes que se habían inventado en Europa -Sistemas de 13 llaves y Sistema Boehm-, descubre la posibilidad de mejorar su instrumento con varias experimentaciones, que le llevaron a desarrollar una nueva modalidad de instrumento que bautizó con el nombre de *Clarinete Sistema Romero*. El instrumento reunió todas

³⁰ Aunque el *Nuevo método de solfeo* se llegó a reeditar hasta seis veces, ninguna de estas obras alcanzó la difusión del *Método de clarinete*.

las características que Romero había deseado para un clarinete perfecto en cuanto a calidad de sonido y facilidad de ejecución se refiere, cualidades que ratificaron los tribunales encargados de valorarlo en las diferentes exposiciones universales y nacionales donde presentó el instrumento. El *Clarinete Sistema Romero* y las ediciones musicales de Romero, fueron presentados en las Exposiciones Universales de París (1867 y 1868), Viena (1873) y Filadelfia (1876), y en exposiciones nacionales como la de Zaragoza (1868), consiguiendo así Romero un reconocimiento dentro del campo de la manufactura musical española.

La acogida favorable de los trabajos de Romero se constata al comprobar que tanto los métodos publicados por Romero como su clarinete, fueron aprobados por Real Orden como textos e instrumentos oficiales del Real Conservatorio de Madrid.

Resulta difícil imaginar cómo se podía llevar a cabo toda la actividad que Romero desarrolló sin ningún tipo de ayuda institucional, y su labor adquiere mayor relieve, si cabe, al recordar que todos sus proyectos fueron financiados por él mismo.

La capacidad de trabajo de Romero y su valía comercial quedan puestos de manifiesto al observar las transformaciones y adaptaciones a las nuevas necesidades experimentadas en su mayor proyecto, la creación de un establecimiento dedicado a la venta de instrumentos musicales. En 1854 funda el *Almacén de instrumentos militares de Antonio Romero y Andía*, que logró una prosperidad desconocida hasta entonces en el comercio musical de España. Pronto Romero comienza a añadir nuevas secciones dentro de su establecimiento, que además de producir un beneficio económico, permitían la realización de proyectos planteados para apoyar el hecho cultural del país. A modo de ejemplo, citaremos que en 1856 inicia la edición de obras musicales, publicando, por un lado, música de salón y adecuada a la demanda del momento, y por otro, comienza la *Instrucción Musical Completa*, proyecto editorial planteado no desde el punto de vista de su rentabilidad editorial, sino como elemento necesario para renovar la enseñanza en España y conseguir una escuela de nivel internacional. Esta combinación de obras publicadas rentables económicamente con otras que claramente no lo iban a ser, será una constante en la labor editorial de Romero, poniendo de manifiesto así su sensibilidad y conciencia de apoyo al arte musical español.

La editorial Romero compra la revista *Eco de Marte*, publicación dedicada exclusivamente a editar obras para agrupaciones militares, siempre deficitaria económicamente, que es comprada por Romero cuando la revista se encontraba en la quiebra y en el más absoluto descuido. Romero la recupera sabiendo que no era

rentable, para poder proporcionar materiales impresos para bandas militares, intentando así potenciar la calidad musical de las músicas militares y favoreciendo la renovación del repertorio mediante la adaptación de zarzuelas y óperas para banda.

En los años 80 el *Almacén de música de Antonio Romero* poseía la mayor editorial del país, que había absorbido a la mayoría de los editores existentes hasta entonces para reunir un fondo editorial de 9.000 obras. Tenía la exclusiva de venta de las mejores marcas de instrumentos del extranjero, así como de las obras de las mejores editoriales. Constituyó un departamento de reparación de instrumentos y fabricación de instrumentos de metal y se convirtió en el mayor proveedor de música de España. Pero el mayor logro de su comercio llega en 1884, cuando construye el *Salón-Romero*, local que reúne las secciones de su establecimiento en torno a un salón de conciertos. Con esta obra Romero culmina sus proyectos comerciales, porque el Salón permitiría realizar los ideales de apoyo a la cultura por los que había luchado toda su vida: un auditorio donde se dieran constantemente conciertos con la mejor música y los mejores intérpretes, y que sirviera de foro para apoyar a las nuevas figuras de la música; lugar de reunión para organizaciones científicas y culturales que colaborasen a elevar el nivel musical; centro a disposición de las diversas sesiones musicales de carácter benéfico, y sede de la famosa *Sociedad de Cuartetos* hasta el final de sus días. El Salón-Romero es, en suma, la prueba evidente de que el lucro económico no era el fin exclusivo de Antonio Romero.

A pesar de su capacidad musical, Romero apenas tuvo tiempo para dedicarse a la composición, limitándose a escribir algunas obras menores, como la *Fantasia para clarinete sobre un tema de la ópera "Lucrecia de Borgia" de Gaetano Donizetti* (1839) y el *Primer solo original para clarinete* (1857), compuesto originalmente para oboe y piano en 1849, el año en que tras haber aprobado la oposición a la Cátedra de clarinete del Real Conservatorio de Música y Declamación, le fue encomendada la Cátedra de oboe al mismo tiempo que la de clarinete. En ambos casos se trata de obras de carácter virtuosístico, que no escapan a las tendencias italianizantes. El *Primer solo original para clarinete* se reeditó varias veces en el siglo XX por la editorial Casa Dotesio y posteriormente por la Unión Musical Española, con revisión del famoso clarinetista Julián Menéndez (1896-1975), que modifica algunos de los pasajes y cambia el título por *Primer solo de concierto para clarinete*³¹.

³¹ Esta obra ha sido grabada, a partir de la partitura original, por nosotros en el CD *Trio Clapiachelo* (Avilés, 1999), discográfica La Factoría.

Romero escribió obras para la enseñanza y materiales destinados a sus tratados de enseñanza; los escasos fragmentos musicales dentro de álbumes debidos a él, sólo tiene carácter testimonial, a modo de regalo musical a personas distinguidas por favorecer al arte en ocasiones puntuales³².

1.4. Las iniciativas de Romero a favor de la cultura nacional

Romero parece imprimir cierto sentimiento patriótico -en el sentido de regenerar la cultura española- en los proyectos que desarrolla; su vida está plagada de textos y demostraciones que así lo manifiestan. Su paso por el ejército le convirtió en un defensor a ultranza de las agrupaciones musicales militares y abogó tanto por mejorar las condiciones de las dotaciones económicas y materiales, como por crear un mejor sistema de formación para el músico militar. Planteó varias reivindicaciones a través de la prensa especializada y concretamente de *La Gaceta Musical*, publicación de la que era redactor. De la pluma de Romero salieron diferentes artículos en apoyo de las músicas militares, las capillas eclesiásticas, el Conservatorio, músicos destacados o la ópera española. La publicación incluyó en sus páginas varias iniciativas de colectivos asociados, para elevar peticiones a los diferentes Gobiernos del país, reclamando un teatro donde se representen obras compuestas por españoles, tratando de conseguir de esta forma el establecimiento de la ópera española. Romero participará destacadamente en casi todas las iniciativas sobre este particular que se sucedieron desde mediados del siglo XIX. En 1867 se implica directamente en el *Gran certamen nacional de ópera española*, convocado por Emilio Arrieta, Bonifacio Eslava y él mismo, que en diciembre de 1869 premiará las obras de *Atahualpa* de Enrique Barrera, y *Don Fernando el Emplazado* de Valentín Zubiaurre, profesor de Madrid, quedando en segundo lugar las óperas *El puñal de misericordia*, de Rafael Aceves y Antonio Llanos, y *La venganza* de los hermanos Tomás y Manuel Fernández Grajal. En 1873, cuando se crea la Sección de Música de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que Romero es nombrado miembro, se consigue que los contratos de arrendamiento del Teatro Real incluyan una serie de obligaciones con el fin de favorecer los estrenos de ópera nacional.

Romero fue condecorado con la *Cruz de Caballero (1857)*, *Comendador Ordinario de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III (1871)*, *Comendador*

³² Gallego, Antonio. *Armonía. Álbum musical de S.A.R. la Srma. Sra. Infanta Doña Isabel de Borbón*. Madrid, 1990. Ed. Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

de la Orden Americana de Isabel la Católica (1870), Caballero de la Orden de Nuestro Señor Jesucristo de Portugal (1872) y la Gran Cruz del Orden Civil de M^a Victoria (1873). En 1862 es nombrado por la Reina Isabel II miembro de la comisión encargada de valorar los productos musicales de la Exposición Universal de Londres, y más tarde en la de París de 1867. El 28 de mayo de 1873 fue nombrado Académico de la Sección de Música de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, al crearse la Sección de Música, junto con Eslava, Arrieta, Barbieri, Monasterio, Zubiaurre, Guelbenzu, Mariano Vázquez, Saldoni, Hernando, Monasterio y Antonio María Segovia.

Romero, uno de los editores más importantes de España, es nombrado en enero de 1879 individuo de la comisión para redactar los reglamentos de la *Ley de Propiedad Intelectual y de Teatros*, responsabilidad que compartiría con Álvarez Mariño, López de Ayala, Balaguer, Rubí, Arrieta, García Gutiérrez, Madrazo, Nuñez de Arce y Pidal y Mon. La nueva Ley consta de 59 artículos, y fue publicada en la *Gaceta de Madrid* el 3 de septiembre de 1880³³.

Antonio Romero siempre prestó su ayuda a los músicos españoles, e intentó colocar en primer término a las obras de autor nacional. En su catálogo de métodos de enseñanza musical, los métodos españoles son colocados en primer lugar, reemplazando los nuevos métodos escritos por profesores españoles a los de autores extranjeros equivalentes. En las efemérides publicadas en el *Anuario del Salón-Romero* (1884), se reflejan las noticias relacionadas con celebridades nacionales y acontecimientos de la música española, limitándose la mención de obras extranjeras a algunas debidas a Mercadante y Rossini. En dichas efemérides, Romero concede gran importancia a los estrenos de las óperas y zarzuelas de compositores españoles, a las fechas de nacimiento y muerte de los compositores nacionales, de instrumentistas, directores de bandas militares, profesores de Conservatorio, cantantes y otras personalidades.

Carecemos de datos sobre la ideología política de Romero, aunque podemos suponer que su proximidad a la monarquía siempre fue clara, algo que compartía con alguno de sus más entrañables amigos.

Entre las personalidades musicales relacionadas más estrechamente con Antonio Romero debemos citar a Hilarión Eslava, Emilio Arrieta y Jesús de Monasterio.

³³ Casares Rodicio, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri I. El hombre y el creador*. Madrid, 1994. ICCMU, p. 54.

Romero había sido discípulo de Eslava en su juventud, y después fue su compañero en la Real Capilla (desde 1844), Conservatorio de Madrid (desde 1849), en las Sociedades *España Musical* (1847), *Orfeo Español* (1854) y las comisiones que abogaron por el nacimiento de la *Opera Nacional española*, en la redacción de la revista la *Gaceta Musical de Madrid* (1855-56), *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* (1860) y *Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1873).

El respeto mutuo de Romero y Emilio Arrieta se manifestó desde los tiempos de estudiante del compositor y cuando Arrieta escribía en el periódico *La Nación* en el espacio *Revista musical*, lo manifestó incluyendo críticas como la de noviembre de 1852, en la que destaca la actuación de Antonio Romero como clarinetista de orquesta, en sus intervenciones individuales. En el mismo periódico, Arrieta se refiere a Romero como uno de los profesores de valía del Conservatorio de Madrid junto a Albéniz, Sarmiento y Melliez, al tiempo que lamenta que el resto no alcancen el nivel deseable³⁴.

Otro gran amigo de Romero, Jesús de Monasterio, era radicalmente antirrevolucionario, monárquico, defensor de los Borbones, habiendo llegado a negarse a tocar ante el Rey Amadeo I, dando lugar a un gran escándalo, del que pudo salir adelante gracias a su indiscutible prestigio como violinista.

Tal vez estos contactos directos con Romero no desvelan influencia política alguna, porque bien es cierto que Romero guardó buenas amistades con personalidades de otras ideologías. La habilidad de Romero para relacionarse le libró de caer en desgracia política y en enfrentamientos ideológicos puntuales en los constantes cambios políticos del siglo XIX. Romero sale airoso de las reestructuraciones que sufrió el Conservatorio en su historia, a pesar de su conocida amistad con Eslava, que sí fue cesado en la reforma del Conservatorio de 1868.

Sobre la personalidad de Romero habla el hecho de que los que fueron sus mejores compañeros de proyectos y trabajo, también fueron sus mejores amigos hasta el final de su vida, lo que se constata al comprobar que muchos de ellos fueron nombrados sus albaceas testamentarios. Fernanda Conde y Arnal, Vda. de Romero (1823-1891), mantiene en su testamento los mismos albaceas que había nombrado su marido, por este orden: Florencio Gómez Parseño, Antonio Arnao, Jesús de Monasterio, Rafael

³⁴ Cortizo, M^a Encina. *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid, 1998. Ed. ICCMU. pp. 159 y 162.

Hernando y Palomar, Enrique Marzo y Feo, Lino de Villar, Esteban Pérez de Lanuza, Juan Pérez Zuñiga y Federico Conde y Arnal.

Al poco tiempo de fundar el Almacén de música (1854), Romero va empleando paulatinamente a tres cuñados y dos colegas amigos en los que se apoya. Su cuñado Manuel Giménez (esposo de la hermana de Romero), se encargó de la sección de instrumentos; Federico y José Conde Arnal (cuñados por parte de la mujer de Romero), fueron empleados de confianza y posteriormente Enrique Marzo y Feo, que se convirtió en director de la sección de instrumentos de banda militar y orquesta, al que pasado el tiempo dará parte en el negocio a título de socio en igualdad de condiciones durante el periodo que va de 1877 a 1882, y finalmente Antonio López Almagro -gerente del negocio-, que sería el único que vería la liquidación de la firma después del fallecimiento del matrimonio Romero. Al editar el *Método de oboe con nociones de corno inglés* (1870), escrito por Enrique Marzo y Feo, entonces empleado del Almacén de música de Romero, éste dedica el libro a Romero, con su reconocimiento y agradecimiento: “Si dedicase este humilde trabajo al hombre de genio, que por sus propios esfuerzos ha logrado en el mundo musical el respeto y la consideración de los que aman el arte por el arte, pretenciosa en alto grado parecería esta ofrenda. Dígnese usted aceptarla únicamente como prueba de mi gratitud a sus muchas distinciones para conmigo, como expresión de la cariñosa amistad que le profesó”³⁵.

La obra benéfico-social a la que Romero se entregó 24 años de su vida, fue la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* (constituida el 24 de junio de 1860), asociación en la que, por primera vez, se reunió a la gran mayoría de músicos de Madrid para crear una mutua de protección a los músicos. Romero forma parte de la junta directiva de la Sociedad desde el primer día hasta su muerte, participando en la mayoría de las actividades realizadas para recoger fondos. Es el miembro de la Asociación que más activamente colabora y destina aportaciones de todo tipo, además de haber desempeñado el cargo de vocal de la sección de propaganda sin interrupción durante los 24 años, periodo en el cual convirtió a su sección en la más importante por ser la que gestionaba la ampliación de fondos de la Asociación por medio de actuaciones benéficas.

En el terreno personal también alcanzará su máximo reconocimiento a través de su obra el *Salón-Romero*, la obra culminante de su vida. Con motivo de la inauguración

³⁵*Método de Oboe con nociones de corno inglés* de Enrique Marzo y Feo.

del Salón, Romero hizo unas declaraciones en prensa sobre el uso que quería dar al local, donde se comprometía a ponerlo al servicio del arte y de sus colegas artistas -sea cual sea su condición social y económica- para conseguir destacar lo mejor de cada uno con la intención de enaltecer la cultura nacional.

Con este Salón, Madrid se equipara al resto de capitales punteras en expansión cultural -principalmente musical-, sin olvidar que en el Salón-Romero se dará cabida a todo tipo de actos como charlas, muestras científicas, educativas, docentes, muestras de innovaciones, conferencias y cualquier tipo de manifestaciones, que tengan que ver con el enriquecimiento intelectual de la capital del país.

Romero huye de rentabilizar el Salón mediante arrendamientos a empresarios de espectáculos o actos políticos. El fin de su creación -al margen de la ampliación del negocio que poseía- era la constitución de un centro benefactor para el arte en general.

Lástima grande sería no aprovechar el ofrecimiento y el sacrificio pecuniario del inteligente editor de música, y dejar que explotasen ambos, y pusiesen en planta algunos de los pensamientos arriba indicados, otros individuos o colectividades que emplean sus desvelos en diversas manifestaciones artísticas y científicas, a quienes según he oído decir, y aunque en segundo término, no habrá el Sr. Romero de negar el concurso de su local, si es solicitado para lecturas científicas, artísticas o literarias para conferencias o explicaciones del mismo género, para exposiciones de objetos de arte y para cuanto se relacione con cualquiera manifestación del saber humano que no se halle ligada a controversias religiosas o políticas. Acuerdo juicioso y merecedor de encomio, que en nada desvirtúa la primordial idea del antiguo Profesor del Conservatorio, pero que debemos tener muy en cuenta, siquiera por una noble satisfacción de amor propio, para no consentir que otros pongan los primeros su planta en un terreno que nos ofrecen como nuestro”³⁶.

En su testamento, Antonio Romero y su esposa Fernanda Conde disponen que los beneficios de la Casa Romero sirvan para crear un centro benéfico para artistas.

“DÉCIMO SEXTO= Considerando Dña. Fernanda Conde y Arnal, que su Casa Comercial, tal como esta hoy constituida y organizada, podrá seguir prestando grandes servicios al Arte, si los artistas en general lo reconocen así y

³⁶*Almanaque musical Salón-Romero*. Madrid, 1885. Ed. A. Romero. Imp. José M^a Ducazcal

saben utilizar el local y los demás elementos que en ella se reúnen, y que continuando bien dirigida será beneficiosa para muchos, es su voluntad, que la casa siga funcionando bajo el mismo título o con el de “Beneficencia Artística Fundada por Antonio Romero y Andía”³⁷.

El testamento destina un porcentaje de los beneficios del Salón-Romero a la Sociedad Artístico-Musical y a las premios artísticos instituidos por la Casa Romero.

“VEINTIOCHO= Todos los derechos que por fallecimiento o por cuales quiera otra causa de las mencionadas, puedan cuantos individuos se acaban de expresar en la lista referida del párrafo vigésimo quinto, pasarán a la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos.

VEINTINUEVE= Si la liquidación general de la casa comercial, se verifica en esta última forma, lo que de esta herencia perciba la dicha Sociedad Artística Musical de Socorros Mutuos, lo empleará en papel del Estado, como todos sus demás fondos, pero en cuenta separada bajo el epígrafe de “Legado Romero y su señora esposa” destinando los intereses que produzca: Primero. Si fuese posible, se fundará un Asilo para músicos sean o no socios, inutilizados para ejercer el Arte, que hayan observado buena conducta, prefiriendo a los que hayan sido discípulos del Sr. Romero, sean casados, viudos o solteros.

TREINTA= Si no fuera posible fundar el Asilo, entonces se socorrerá a los músicos inutilizados para ejercer el Arte, sean o no socios, prefiriendo a los discípulos que han sido del Sr. Romero; también se socorrerá a artistas desgraciados y en regalar algunos clarinetes del “Sistema Romero” o de otros sistemas que a juicio de profesores inteligentes y no rutinarios ofrezcan más ventajas para ejecutar la música con mayor perfección posible [...]”³⁸.

Las buenas voluntades recogidas en el testamento de Romero no se realizaron porque los herederos encargados de mantener el comercio en funcionamiento no estaban de acuerdo con estos pensamientos, lo que unido al hecho de que Romero no tuvo descendencia directa, llevó en breve a la desintegración del establecimiento y a la disgregación de sus fondos editoriales.

³⁷ El documento completo se encuentra en el Apéndice III.

³⁸ Archivo histórico de protocolos de Madrid. Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid. T. 35.825.

CAPITULO II. Etapa de formación (1815-1845)

2.1. El joven Antonio Romero (1815-1841)

Antonio María Mamerto Romero y Andía nace el 11 de mayo de 1815 en Madrid, siendo bautizado el día 12 en la iglesia de San Martín³⁹, siendo hijo legítimo de Juan Romero, natural de Peracense⁴⁰ y de María Andía, natural de Madrid. Para elaborar la etapa de infancia y juventud de Romero, acudimos a los datos recogidos en los cinco diccionarios enciclopédicos editados en el siglo XIX⁴¹, aunque hay otros dos editados

³⁹Copiamos textualmente la partida de bautismo del Archivo Diocesano del Arzobispado de Madrid del libro de bautismos de 1815 de los documentos de la Parroquia de San Martín:

“El teniente mayor cura de la Iglesia parroquial de San Martín de Madrid, D. Juan Fº Javier Cañellas.

CERTIFICA: Que en el libro 57 del libro del bautismo folio 162, se halla lo siguiente.

En la iglesia parroquial de San Martín de Madrid a 12 de mayo de 1815. Yo Sr. Luis Suárez de Rivera, teniente cura de ella, bauticé a Antonio María Mamerto, hijo legítimo de Juan Romero, natural de Peracense en el Reino de Aragón y obispado de Teruel, y de María Andía, natural de Madrid. Abuelos paternos; José natural de Peracense y Joaquina Zarzoso, natural de Arcos en el Reino de Valencia. Abuelos maternos; Antonio natural de Madrid y Francisca Sabedra [sic] natural de Madrid. Padrinos fueron; Antonio Cobos y María Enamorado. Firmado por D. Luis Suárez de Rivera y certificado por D. Juan Fº Javier Cañellas como copia del original con fecha de 19 de enero de 1864.”

La Parroquia de San Martín, C/ Desengaño, 26, dejó de ser parroquia en la década de los 90, y sus fondos documentales pasaron a la parroquia de San Ildefonso, iglesia que había dependido en la antigüedad de la de San Martín. En la actualidad los fondos históricos de esta parroquia se hayan divididos en dos partes y custodiados en diferentes archivos. Los documentos hasta la guerra civil (ca.1936), pasaron al Archivo Diocesano del Arzobispado de Madrid, y los posteriores se encuentran en la Parroquia de San Ildefonso.

También tenemos copia de la partida de bautismo que se encuentra en el Archivo Militar de Segovia. Sección 1ª, División 1ª, Leg. 2804.

⁴⁰Madoz, Pascual. *Diccionario-Estadístico-Histórico de España y sus Posesiones de Ultramar* (Madrid 1849), describe Peracense de la siguiente forma: “Pueblo de la provincia de Teruel con Ayuntamiento que en 1849 pertenecía al partido judicial de Albarracín, diócesis y audiencia territorial de Zaragoza. Situado en la falda de un cerro en terreno quebrado, seco y de mala calidad: el clima es frío pero muy sano, y los vientos más comunes los del norte. Se compone de 35 casas que forman 4 calles y una plaza; tiene una iglesia parroquial dedicada al apóstol San Pedro; 2 ermitas bajo la advocación de San Ginés y Ntra. Sra. de la Villeta, y un cementerio que en nada perjudica la salud pública. Confina el término por el Norte con el del Villar del Sanz; por el Este con Álava; sur Almohaja, y Oeste Rodenas; hay en él un castillo derruido, que durante la guerra civil (carlista), estuvo fortificado y guarnecido por un destacamento de francos. El terreno es muy quebrado, de seco y de mala calidad; tiene varios pedazos de monte cubierto de carrascas, enebros y chaparros. Los caminos conducen a los pueblos inmediatos, y se encuentran en regular estado. El correo se recibe de la cartería de Monreal por medio de peatón. Produce centeno, avena, cebada, miel, cera y pastos para los ganados, que hay lanar y cabrío. Población de 50 vecinos, 200 almas. Riqueza imp. 35,440 rs. El presupuesto municipal asciende a 2.001 rs., y se cubre con los productos de los bienes de propios y el resto por reparto vecinal.”

⁴¹Parada y Barreto, José. *Diccionario técnico histórico y biográfico de la música*. Madrid, 1868, p. 336. Saldoni, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de los músicos españoles*. Madrid, 1881. Ed. Baltasar Saldoni. Ed. facsímil por el Centro de documentación musical (MEC), 1986, tomo II. Peña y Goñi, Antonio. *La ópera española y música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos*. Madrid, 1881. Imprenta y estereotipia del Liberal.

Arteaga y Pereira, Fernando. *Celebridades musicales, o sea biografías de los hombres más eminentes en la música*. Barcelona, 1886. Centro editorial artístico de I.T.M.

Diccionario Biográfico de Comerciantes, Agricultores e Industriales. Madrid, 1891.

Lacál, Luisa. *Diccionario de la música*. Madrid, 1900. Establecimiento tipográfico de San Francisco, (segunda edición).

Ballesteros Robles, Luis. *Diccionario biográfico matritense*. Madrid, 1912.

Miró Bachs, A. *Cien músicos españoles célebres*. Barcelona, 1942. A.V.E.,

en el siglo XX que reflejan datos extractados de los primeros⁴². De todos ellos extraeremos la información inicial que contrastaremos con documentos de la época, para ir elaborando la bibliografía de Romero con rigor científico.

El padre de Antonio, Juan Romero y Zarzoso, participó en la defensa de la patria el 2 de mayo de 1808, y más tarde en los combates contra las tropas de Napoleón I⁴³. A causa de las heridas sufridas en campaña falleció en 1818, dejando huérfanos un hijo (Antonio, de 3 años de edad) y una hija (Martina, de 7 años)⁴⁴, únicos supervivientes de la descendencia del matrimonio que tuvo un primogénito llamado también Antonio y que falleció a los catorce años de edad, seis años antes de desaparecer el padre⁴⁵.

Matas, J. Ricart. *Diccionario biográfico de la música*. Barcelona, 1980. Editorial Ibérica.

⁴²Mitjana, Rafael. *La música en España*. París, 1920. Madrid, 1993. Librairie Delagrave. Ministerio de Cultura. I.N.A.E.M. y Centro de Documentación Musical, pp. 384, 399, 443, 444.

Gómez Amat, Carlos. *Historia de la música española*. Madrid, 1984, 1998. Alianza editorial, pp. 51, 82, 99, 114, 187, 230, 252, 255, 256.

Gonsálvez Lara, Carlos José. *La edición musical española hasta 1936*. Madrid, 1995. AEDOM.

Otras fuentes; como libros de historia de la música y artículos de periódicos o revistas, hablan básicamente de su etapa de madurez como es el caso de:

Soriano Fuertes, Mariano. *Calendario histórico musical para el año 1873*. Madrid, 1872. Imprenta de la biblioteca de instrucción y recreo, pp. 96-99.

Esperanza y Sola, José M^a. *Treinta años de crítica musical*. Madrid, 1906. Vda. e hijos de Tello, pp. 208-209. (director de La Ilustración)

⁴³Creemos que Juan Romero participó activamente en la Guerra de la Independencia, pero no hemos podido constatar si lo hizo en calidad de militar o de miliciano reclutado para la ocasión. En el Archivo Militar de Segovia, no se halla el expediente ni su nombre en la lista de héroes civiles que participaron en el levantamiento del 2 de mayo. No obstante, encontramos referido en el *Diccionario Biográfico de Comerciantes, Agricultores e Industriales* (Madrid, 1891), que su viuda disfrutó de una paga del Estado, por lo que deducimos formaba parte de la plantilla del ejército. Como veremos, el vínculo que unirá a la familia Romero con el ejército a lo largo de toda su vida, no parece casual.

⁴⁴Certificado de defunción dice:

“Juan Romero, casado con María Andía, natural del lugar de Peracense, Reino de Aragón, hijo de José y Joaquina Zarzoso, feligreses de la parroquia de esta iglesia, calle de las Beatas, 12; otorgó declaración de pobre en veintidós de noviembre de este año (1818), ante Manuel Payo Ondas, escribano real. Nombró por su heredero a su hijo Antonio Romero, y por tutora *ad-bona* [sic] a su madre María Andía; recibió el sacramento de penitencia; murió en treinta de noviembre de mil ochocientos dieciocho; se enterró en el cementerio; y lo firmé: Sr. Manuel Brioner”.

Archivo Diocesano. Arzobispado de Madrid. Documentos de la Parroquia de San Martín. C/ Bailén, 8. Libro de defunciones nº 30, p. 251.

La partida de bautismo de Martina dice:

“En la iglesia parroquial de San Martín de Madrid a trece de junio de mil ochocientos once. Yo D. Domingo Villamil, teniente cura de ella bauticé a Martina María de los Dolores, hija legítima de Juan Romero, natural de Peracense, obispado de Daroca, en Aragón y María Andía natural de Madrid. Abuelos paternos: José natural de Peracense y Joaquina Zarzoso natural de arcas, obispado de Valencia. Maternos, Antonio y Francisca Sabedra [sic], natural de Madrid. Nació en once del corriente en la calle del Rubio número cincuenta y tres. Madrina: su abuela materna y testigos Manuel García y Andrés Olías, y lo firme D. Domingo Villamil”.

Archivo Diocesano. Arzobispado de Madrid. Documentos de la Parroquia de San Martín. C/ Bailén, 8. Libro de bautismos nº 55, p. 382.

⁴⁵El certificado de defunción dice:

“Antonio Romero de edad de catorce años, natural de Aranjuez, hijo de Juan y María Andía; recibió la extremaunción; murió en diecinueve de julio de mil ochocientos doce; calle del Rubio número



Lugar en que se encontraba la casa natal de Antonio Romero C/ Beatas, 12. Madrid.

En la actualidad reemplazada por un edificio de finales de siglo XIX.

Foto de 1999.

Su viuda, María Andía, recibe una pensión escasa para poder proporcionar una educación adecuada a sus dos hijos. La pensión apenas era suficiente para mantener a la familia y no tener que enviar a sus hijos a realizar trabajos donde pudieran ser explotados. Además María Andía contó con la colaboración del hermano del difunto, Antonio Romero, también residente en Madrid, que tenía dos hijos (Antonio Gumersindo y Miguel Romero)⁴⁶. Pero para poder pagar la educación de sus hijos, María tuvo que buscar un medio que no le resultase gravoso económicamente.

cincuenta y tres; se enterró como pobre de solemnidad y misericordia en el cementerio. Firma: D. Manuel Chirnal.”

Archivo Diocesano. Arzobispado de Madrid. Documentos de la Parroquia de San Martín. C/ Bailén, 8. Libro de defunciones nº 29, p. 8 vuelta.

⁴⁶La partida de bautismo de Antonio Romero Saldaña dice:

“En la iglesia parroquial de San Martín de Madrid, a treinta de enero de 1799; yo D. José Álvarez, teniente cura de ella, bauticé a Antonio Gumersindo hijo legítimo de A. Romero y de Teresa Saldaña natural de esta Corte; él bautizado en la parroquia de San Justo y ella en esta; nació en otro día, mes y año en la calle de la Madera Baja núm. once. Fueron padrinos Juan Romero y María Andía, y les advertí el parentesco espiritual; testigos Manuel García y Manuel Álvaro, y lo firmé; Fr. José Álvarez”.

Archivo Diocesano. Arzobispado de Madrid. Documentos de la Parroquia de San Martín. C/ Bailén, 8. Libro de bautismo nº 50, p. 79.

Por el Libro de matrículas de la parroquia de San Ginés, sabemos que además de este primo (Antonio Gumersindo Romero), Romero tuvo empleado en su establecimiento en 1884 a otro llamado Miguel Romero casado con Mariana Roda y su hija Concepción Romero. Vivían en el entresuelo de la entrada al local de Capellanes por en el Callejón de Preciados, 3, y estaban encargados del cuidado y sección de embalaje de pianos.

Sin lugar a duda, el niño Antonio Romero debía mostrar afición a la música, pues como veremos, a los 10 años comienza su formación musical. Las opciones de educación musical existentes en España en el primer cuarto de siglo eran de carácter eclesiástico o militar. El medio eclesiástico gozaba de gran prestigio social debido al poder político y económico de la iglesia en estos tiempos. Contaba con colegios para niños de familias adineradas, que animadas por su espíritu religioso confiaban la educación de sus hijos a la institución más docta. En ellos se reservaba un cupo complementario para niños huérfanos y de condiciones menos favorecidas. En otras ocasiones, simplemente eran orfanatos donde se recogía a indigentes de la sociedad⁴⁷. Todos ellos dedicaban atención a la instrucción musical, con lo que podían abastecer los coros y orquestas formadas para participar en las celebraciones religiosas. Los estudiantes recibían enseñanzas de cultura general y posteriormente la posibilidad de acceder a la vida religiosa, a estudios universitarios o a otros de diferente índole. La mayor parte de estos colegios se fundan al abrigo de las catedrales, diócesis e incluso parroquias de renombre, dentro de sus capillas. De esta forma se garantizaba la constante sustitución de los niños cantores de coro. En iglesias importantes pero sin la suficiente dotación económica, se generaba una estructura similar en torno a los maestros de capilla u organistas, que tenían entre sus obligaciones la de dar clase a los nuevos alumnos. Las enseñanzas se centraban a través de las disciplinas de canto, de órgano y en algunos casos de composición e instrumentos principalmente de cuerda; sólo en lugares puntuales se impartían conocimientos de viento-madera, sobre todo flautas y oboes, o viento-metal: trompas, trombones, cornetines y clarines. En las capillas de mayor prestigio, existía una plantilla consolidada y estable de maestros cantores e instrumentistas de orquesta, que además de tocar en las celebraciones religiosas tendrían la obligación de instruir a un número determinado de aprendices. La actividad era supervisada por el maestro de capilla que habitualmente simultaneaba su trabajo docente con el de compositor⁴⁸.

⁴⁷ Ansorena, José Luis (Musikaste-Eresbil) *Monografía de Hilarión Eslava*. Pamplona, 1978. Diputación Foral de Navarra, Instituto Príncipe de Viana y C.S.I.C. Relata estos hechos.

⁴⁸ Para una ilustración completa sobre funcionamiento y recursos de las capillas consultar:

López Calo, José. *Historia de la música española*. Ed. Alianza música.

Casares Rodicio, Emilio. *La música en la Catedral de Oviedo*. Oviedo, 1980. Ed. Universidad de Oviedo.

Quintanal Sánchez, Inmaculada. *La música en la Catedral de Oviedo en el siglo XVIII*. Oviedo, 1983. Ed. Universidad de Oviedo.

Arias del Valle, Raúl. *El magisterio de capilla de la Catedral de Oviedo en el siglo XVII*. Oviedo, 1978. Ed. Lacruz.

Arias del Valle, Raúl. *La orquesta de la S.I. Catedral de Oviedo*. Ed. Instituto de estudios asturianos.

Las instituciones militares ofrecen una alternativa educativa a la de la iglesia, que cobrará mayor relevancia a partir de las desamortizaciones de los bienes eclesiásticos (Mendizábal, julio de 1837, y Madoz, Ley de 1855).

Ofrecen a los jóvenes la posibilidad de formar parte de la escuela de educandos que tenía cada batallón, tomando sus servicios como pago de la instrucción que se les daba para aprender a tocar un instrumento. Las enseñanzas son impartidas por instrumentistas *músicos de primera*, hasta que los jóvenes cumplen 16 años, edad en la que deberán decidir si continúan en la vida militar o retornan a la civil.

Las materias musicales estaban orientadas al dominio de los instrumentos de viento, pero carecían de una instrucción de cultura general que completase una formación sólida⁴⁹.

Las músicas militares sufren a lo largo del siglo constantes modificaciones en función de las reorganizaciones del ejército, dictadas según los planteamientos políticos, sociales y económicos que en cada momento se dan en el país. Hasta mitad de siglo, fue en ascenso el número de músicas que se destinan a las diferentes unidades del ejército, siempre dentro de un continuo movimiento de creación de nuevos regimientos o unidades y desaparición de otros ya existentes.

Tras la invasión de los “Cien Mil Hijos de San Luis” (1 de abril de 1823) y el restablecimiento del absolutismo de Fernando VII (1 de octubre), queda abolida toda la legislación y se genera dentro del ejército una Reglamentación provisional que también afectaría negativamente a las músicas militares. En la “Década Ominosa” (1823-1833),

⁴⁹El Ministerio de la Guerra promulga una circular (nº4), que informa sobre el Real Decreto emitido sobre el modo con que han de entrar y continuar en el servicio militar los jóvenes en las clases de Pitos, Tambores, Trompetas y Cornetas.

“El Rey se ha servido dirigirme el Real decreto siguiente: Don Fernando VII por la gracia de Dios y por la Constitución de la Monarquía Española, Rey de las Españas, a todos los que las presentes vieren y entendieren, sabed; Que las Cortes extraordinarias han decretado lo siguiente:

Las Cortes extraordinarias, usando de la facultad que se les concede por la Constitución, han decretado:

Art. primero. Los individuos que entren a servir del modo expresado se les preguntará cuando cumplan la edad de diez y ocho años si quieren continuar en el servicio, y si respondieren afirmativamente, prestarán el juramento de fidelidad a las insignias militares, quedando desde entonces sujetos a las penas graves de ordenanza; pero si dijeren que no es su ánimo continuar, se les dará su licencia absoluta, sin que el servicio prestado les exceptúe de las leyes del reemplazo [...]

De real orden lo trasladó a V. para su inteligencia y cumplimiento en la parte que le toca. Dios guarde a V. muchos años. Madrid, 16 de enero de 1822”.

Archivo General Militar de Segovia. Sección 2ª, División 8ª, Legajo 534.

se intenta restablecer de nuevo la dotación musical de los regimientos que antes contaban con ella.

“El Inspector General en 30 de noviembre de 1826.

Dice: que por el Reglamento provisional de la Infantería de 5 de julio de 1823 se suprimieron interinamente las Músicas en los cuerpos, y en el de 23 de abril de 1824 nada se innovó, ni previno acerca de las músicas, por cuya razón habiendo observado que los Regimientos las sostenían costosas mientras que no habían podido vestir ni equipar la tropa, al encargarse de la Inspección, dispuso su extinción hasta que las circunstancias le permitiesen proponer a V.M. la más conveniente, conciliando la economía con el brillo y efectos ventajosos de una música marcial, que las circunstancias han variado en muchos cuerpos, y no obstante el atraso con que la mayor parte perciben sus buenas cuentas hay algunos que se hallan equipados, a los cuales podía restituírseles la música, con lo que si V.M. se sirviese aprobarlo, habría un motivo más de estímulo para que los Regimientos se esforzaran por su parte, a fin de llegar cuanto antes al nivel de los adelantados en su vestuario y equipo.

Añade: que el Regimiento que se halle de guarnición en la Corte deberá tenerla siempre, no sólo porque debe suponerse que se hallará equipado convenientemente, sino porque corresponde al esplendor de la Corte de V.M. y porque teniendo los cuerpos de los otras armas e institutos que están en la misma guarnición, la excepción que hoy se verifica en el de Infantería siendo la primera arma del ejército, se hace ocupar en lo exterior un lugar interior, y aparecer en situación menos brillante de la que le corresponde.

Al convenir este proyecto no ha olvidado la economía que exigen las circunstancias en que se hallan los cuerpos, ni la necesidad de precaver los abusos que ya se cometieron y pudieran repetirse, por lo que, y deseando uniformar esta parte, dándole un sistema fijo y arreglado, para que las músicas marciales sean lo que deben ser, y no lo que viciosamente fueron, ha formado el Reglamento que acompaña y somete a la Soberana aprobación de V.M. y si se digna aprobarlo permitiendo en consecuencia que se restablezcan las músicas en los cuerpos de Infantería, podría también V.M. servirse mandar que por ahora las tuviesen los que se hallan equipados como son el Rey 1º de Línea, Príncipe 3º y San Fernando

10º y los Ligeros Cazadores del Rey 1º, Voluntarios de Valencia 4º y Baleares 5º, y sucesivamente los demás cuando lo estuviesen a juicio del Inspector”⁵⁰.

La propuesta irá acompañada de un proyecto de Reglamento que es bueno - según cataloga el Consejo Real- pero tiene en su contra una vez más el problema económico. Para dotar a los regimientos de la nueva sección reclamada, habría que habilitar en los presupuestos 2.000 rs. más al mes, algo que no se ve muy viable.

Queda patente la anarquía a la que llegaron los cuerpos, con sus respectivas músicas, con anterioridad a 1823 y también notamos que las músicas son un premio para los Regimientos, que se distinguen en muchas ocasiones por poseer la mejor y mayor música, aunque para tenerla deban costearla de sus propios fondos. Muchos decretos y reales órdenes deberán emitirse para mantener la disciplina de funcionamiento que los propios Jefes son incapaces de mantener; ello muestra que la sección de música es un bien muypreciado y distintivo en multitud de ocasiones y entornos, pero que acaba obedeciendo al capricho de los jefes de los cuerpos. Ante la anterior solicitud se emitirá una resolución aprobada por el Rey Fernando VII el 26 de enero de 1827, en la que se decide dar el visto bueno siempre que no suponga mayor desembolso para las arcas de la corona.

Conseguir una plaza de músico en las agrupaciones del ejército significaba para los instrumentistas de viento en toda Europa una buena posibilidad de poder vivir de su trabajo. Aunque existían orquestas sinfónicas y orquestas de capilla, éstas no ofrecían gran cantidad de plazas e incluso la mayor parte de ellas eran ocupadas por músicos pertenecientes a músicas militares, que simultaneaban dos o más puestos de trabajo para reunir un salario suficiente para subsistir.

Las músicas militares han supuesto un elemento de difusión cultural pocas veces reconocido en su justa medida, puesto que desde que aparece en ellas el clarinete -a finales de siglo XVIII- les proporciona la posibilidad de acometer nuevos repertorios que hasta entonces estaban reservados exclusivamente a las orquestas. En aquel momento las músicas contaban con una extensa gama de instrumentos de viento-metal y

⁵⁰ Archivo General Militar de Segovia. Sección 2ª, División 10ª, Legajo 291

algunas flautas y oboes, porque necesitaban instrumentos de amplio volumen sonoro para sus interpretaciones de música al aire libre.

El clarinete dotará a las músicas de una sección similar a la de los violines de las orquestas, lo que permite adaptar las mejores obras de música escénica que triunfan en los teatros del país y trasladarlas a la calle, donde todo el mundo tiene acceso a ellas.

Las nuevas posibilidades de difusión cultural dieron al ejército la responsabilidad de tomar parte activa en el hecho cultural de todo el territorio nacional, a partir de las músicas militares integradas en los regimientos y batallones -sobre todo de Infantería-.

Las autoridades militares colaboran estrechamente con las civiles de cada plaza, de forma que las músicas eran cedidas para la mayor parte de actos públicos festivos u oficiales, contribuyendo a que los hábitos de la sociedad cambiasen poco a poco en todos los aspectos. Llegó a ser normal ver *templetes*⁵¹ que en casi todas las plazas mayores y jardines de pueblos y ciudades de España alteraron la arquitectura urbanística, en respuesta a la demanda de las gentes que gustaban de salir a pasear, en las tardes primaverales y estivales, por esas plazas y jardines, donde una agrupación musical amenizaba las tertulias, llamaba al baile, a la escucha y a cualquier otra actividad que se pudiera desarrollar alrededor del *quiosco* (templete) donde se tocaba la música. A modo de ejemplo de ello, recogemos la siguiente solicitud:

“Excmo. Sr. Ministro de la Guerra

Los que suscriben, propietarios, comerciantes, industriales y demás vecinos de esta Ciudad, a V.E. con todo respeto.

EXPONE: Que siendo la ciudad de Santander una de las poblaciones del Norte, donde puede ofrecerse la tranquilidad necesaria a los que en busca de la salud y el recreo abandonan sus hogares durante la temporada del estío, y careciendo por su vida mercantil de elementos suficientes para tener una banda que reúna condiciones necesarias y proporcionar el solar y recreo de la escogida sociedad que frecuenta sus playas; y siendo la ciudad de Santander la que con noble desprendimiento ha enjugado tantas lágrimas y una de las que más contribuyen con su tráfico a dar más recursos a las atenciones de la guerra.

⁵¹Pabellón o quiosco de estilo arquitectónico oriental de forma circular o poligonal, que se construye a modo de tarima elevada sobre el nivel del suelo, abierto por todos los lados y cubierto por una cúpula soportada por columnas metálicas para albergar actuaciones al aire libre en espacios de reunión popular.

AV.E. Suplica de su notoria bondad: se digne disponer que una de las bandas de regimiento que estime más conveniente pase a esta Ciudad durante la temporada de las ferias para que amenice y de mayor realce a las fiestas que han de tener lugar dentro de breves días en esta Ciudad.

Gracia que esperan de su notoria bondad y reconocida galantería.

Santander a 9 de julio de 1875⁵².

Ambas instituciones (eclesiástica y militar), brindaban dos posibilidades de estudiar música, aunque siempre tuvo mayor prestigio la eclesiástica hasta que las desamortizaciones cambiaron este hecho.

Existían otras dos maneras de instruirse musicalmente: las clases particulares y el Conservatorio. Romero no pudo acceder a la primera por falta de recursos económicos y la segunda no llegará hasta 1831⁵³. Ser huérfano de militar unido al gusto de la madre por la música, hará que se opte por el ejército como cauce para garantizar al niño una formación musical⁵⁴.

Cuando Romero accede a las agrupaciones de las instituciones militares, no eran muchas las plazas de educandos que ofertaba el ejército para sus músicas, de forma que conseguir una de ellas supuso un logro considerable.

A través de una propuesta de la Dirección General de Caballería de 5 de mayo de 1861, podemos conocer el reglamento que regía en el ejército en los tiempos de la incorporación del joven Romero y que regularizaba el tiempo que deben servir los educandos y las condiciones de admisión para las bandas y músicas.

“Al Excmo. Sr. Ministro de la Guerra.

Excmo. Sr.:

La legislación vigente para la admisión de Educandos de trompeta parte de la Real Orden de 13 de mayo de 1826 por la cual se obliga a los menores a servir 6 años después de cumplir 16 de edad y de la de 3 de mayo de 1841 que aumentaba a 10 años el tiempo de servicio después de cumplidos los 16,

⁵²Archivo General Militar de Segovia. Sección 2ª, División 10ª, Legajo 291.

⁵³Año en el que se imparten las primeras clases en Real Conservatorio de Música y Declamación de M^a Cristina; un año más tarde de la Inauguración acaecida en 1830.

⁵⁴En expedientes del Archivo general Militar de Segovia, se encuentran varias personas en la escala de oficiales con apellidos de Romero o Andía, aunque aparentemente no guardan relación con Antonio.

fundándose dicho aumento en la necesidad de compensar al Estado los gastos que hacia con aquellos en el Colegio de Vallecas por la instrucción que recibían.

Conforme con esta disposición sin embargo de que extinguido aquel colegio cesó la parte de música que se les enseñaba y con ella el fundamento del mayor empeño que se les suponía, tanto más atendido cuanto que no teniendo dichos menores capacidad legal para comprometerse no encontraban en el caso de comprenden ni la obligación ni los derechos que contraían como consecuencia del contrato a falta del cual sólo parece procedía la aplicación de la primera de las citadas Reales ordenes dictada como un conetivo del artículo 12 del título 4º, de las ordenanzas que concede a aquellos el derecho de dejar el servicio al cumplir su edad de 16 años, a fin de que los cuerpos no se vieran privados del servicio que prestasen después de haber ocupado el tiempo en darles la necesaria instrucción⁵⁵”.

El Reglamento que se aprueba en Madrid el 30 de noviembre de 1826, es el que regirá la incorporación al ejército del joven Romero.

“Proyecto del Reglamento que pudiera observarse para el establecimiento de las músicas en los cuerpos de Infantería si S.M. se digna aprobarlo.

El pie de lujo excesivo a que llegaron las Músicas de los Regimientos, motivó su escisión. Era verdaderamente contrario a la sencillez y económico que debe ser base de todo lo militar; era opuesto a la buena administración interior, y origen de abusos y faltas contra la disciplina; y cuando los cuerpos de Infantería debían dedicarse con preferencia y exquisito celo de los Jefes a construir su vestuario y equipo contando para ello con fondos menores que lo que devengan , por la escasez incontable del Real Tesoro que es consecuencia de los trastornos y desordenes anteriores, la justicia exigía que no se distrajesen en lo accesorio, caudales, recursos y tiempo que debían emplearse en lo principal.

Pero adelantada ya la organización de la Infantería y hallándose muchos Regimientos completamente equipados, el Rey N.S. ha permitido que recobren estos aquella parte de brillo que pueden darle sus Músicas, así como permite que la recobren los demás sucesivamente ha medida que completen su vestuario; por manera que ningún cuerpo que no se halle en tan ventajoso estado podrá tenerla. Más deseando yo precaver los inconvenientes que antes se tocaron en el

⁵⁵ Archivo General Militar de Segovia. Sección 2ª, División 10ª, Legajo 297.

establecimiento de las Músicas, he considerado conveniente hacer las siguientes prevenciones cuya observancia prevengo a V.S. que han merecido la Real aprobación de S.M.

1ª. El número de Músicos ha de arreglarse a lo más preciso para que sea propiamente una Música Marcial, evitando el extremo de lujo que pudiera hacerla comparable a una orquesta de un establecimiento suntuoso dedicado principalmente a ese objeto [...]

5ª. Con el mismo fin se dedicarán desde ahora jóvenes que tengan plaza de Pitos o Cornetas en los ligeros, a recibir aquella enseñanza en los instrumentos que sean proporcionados a su físico y disposición, los cuales no recibirán mientras aprendan otro estipendio que su prest de sustento, y demás goces de su plaza de tambor, pito o corneta.

6ª. Cuando los aprendices puedan ya desempeñar su parte en la Banda de Música, recibirán sobre su prest una gratificación pequeña, y vestirán el uniforme de Músicos [...]

16ª. En las contratas de los músicos no ha de haber cláusula que comprometa al cuerpo a ninguna obligación que sea contraria a las Reales ordenanzas, ni le sea onerosa en otra cosa que en la cantidad que se estipule.

17ª. Cuando los aprendices concluyan dejen de ser considerados como tales y pasen a llenar su lugar en la banda, tendrán como se ha dicho una gratificación que según se habilidad y demás circunstancias señalará la Junta de Jefes y Capitanes, más no se le concederá por eso cláusula o condición de otra especie ni que grave al cuerpo, ni le dé derecho a otra cosa que ha servir se encargo en la banda, o su plaza de pito o tambor. La gratificación ha de ser muy moderada, teniendo presente no sólo que la reciba sobre su prest, sino que se le ha hecho el beneficio de enseñarle en oficio honrado y producido del cual de aprovechará cuando cumplido el tiempo de su desempeño obtenga su licencia absoluta [...]

Madrid a 30 de noviembre de 1826⁵⁶.

El pequeño Romero comenzó su formación en 1825 (a los 10 años de edad), bajo la dirección del músico Martín Velasco⁵⁷, con destino en el 1er. Regimiento de la

⁵⁶Archivo General Militar de Segovia. Sección 2ª, División 10ª, Legajo 291

⁵⁷Velasco, Martín. Músico de Regimiento en Valencia, que se trasladó a Madrid al Regimiento del Infante D. Carlos. Tocaba la flauta, y pudo estar en Los Guías de Quesada, en el Regimiento de Granaderos de la Guardia Provincial y en la Guardia Real.

Saldoni, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de los músicos españoles*. Madrid, 1881. Baltasar Saldoni, edición facsímil por el Centro de documentación musical (MEC), 1986.

Guardia Real Provincial (Madrid). Por motivos de traslado a otra plaza de su maestro, Romero deberá buscar nuevas formas de proseguir su enseñanza. Intuimos que el Sr. Velasco impartió clases al muchacho de forma desinteresada⁵⁸, porque Romero continúa su aprendizaje con un amigo que estudiaba solfeo apellidado Sánchez⁵⁹, que no le cobraba nada. De haber tenido recursos, Romero hubiese podido contratar los servicios de otro profesor.

Sánchez citaba a su amigo en casa y cantaba las lecciones que había aprendido con su maestro para que Antonio escuchase y memorizase. El sistema se basaba en la pura capacidad retentiva, carente de análisis y autonomía para estudiar una lección sin ayuda de un guía. Este modo de enseñar música se hallaba por aquella época muy generalizado en España porque los métodos que circulaban eran muy pocos y los que se dedicaban a la música no contaban con grandes recursos para poder adquirirlos, tal y como le sucede a Romero y él mismo relatará años más tarde en el prólogo de su *Método para clarinete* (primera edición 1845).

“No puedo olvidar las grandes dificultades que en mi juventud me vi precisado a vencer para instruirme en la música. Por entonces, pocos y deficientes eran los métodos adecuados al efecto publicados en España, y por carecer yo de medios con que adquirir los extranjeros que se vendían a precios muy elevados, y deseando evitar semejantes obstáculos a los que, ya como profesión, ya por mero recreo se dedican a estudiar tan bello arte; me propuse, al hacerme editor, dotar a mis compatriotas cuantas obras didácticas juzgué necesarias para adquirir sólida instrucción en todos los ramos que él abraza.”

Pese a lo poco adecuado del sistema, Romero obtuvo de inmediato resultados positivos, porque al poco tiempo de asistir a casa del amigo, conoce al profesor Antonio Píriz⁶⁰, que tras ver el interés del muchacho por estudiar música le hizo una prueba de

⁵⁸*Diccionario Biográfico de Comerciantes, Agricultores e Industriales*. Madrid, 1891. En esta obra se relata la biografía de Romero más extensa del siglo.

⁵⁹ *Diccionario Biográfico de Comerciantes, Agricultores e Industriales*. (Madrid, 1891). Único diccionario que refleja este dato.

⁶⁰Píriz, Antonio. Alias “El Tormenta” apodo que se granjearía supuestamente por el carácter hostil que tenía. No hemos hallado hasta la fecha expediente militar de Antonio Píriz, aunque si contamos con el de un supuesto descendiente directo del mismo llamado Antonio Píriz Blanco, hijo de Elías Píriz, que pudo ser hijo de Antonio. De cualquier manera es digno de reseñar su expediente, como muestra de los procedimientos habitualmente utilizados en el ejército para reclutar niños para las agrupaciones musicales, integrando en sus filas a desvalidos procedentes de hospicios. “Antonio Píriz Blanco, hijo de Elías y de María, natural de Fermoselle, parroquia de id., ayuntamiento id., concejo id., provincia de Zamora, avecindado en el hospicio de Zamora, nacido el 21 de julio de 1880 en Fermoselle (villa que en

solfeo. Sorprendido el profesor al ver sus dotes -desconocedor del sistema empleado por su alumno Sánchez- se ofrece a dar clase al muchacho gratuitamente, oferta aceptada por el nuevo alumno que vio satisfechas así sus ilusiones más inmediatas. Es de suponer que la madre de Antonio quedo agradecida por la generosidad del profesor Piriz, puesto que no constan referencias de objeción alguna en contra de ello.

En poco tiempo Romero hace importantes progresos en el estudio del solfeo, por lo que el maestro dispone su iniciación en el estudio del clarinete, tal y como relatará años más tarde el propio Romero.

“[...]Con un clarinete de cinco llaves empecé yo mis estudios el año 1826, habiendo podido adquirir después otro de seis, cuya sexta llave había sido inventada a fines de siglo anterior, por el célebre clarinetista Javier Lefébre [sic] y con la cual se obtienen el *Do sostenido* del primer registro y el *Sol sostenido* a la docena superior [...]”⁶¹.

Consiguió un clarinete de cinco llaves afinado en tono de Do -posiblemente de los que el ejército retiraba en mal estado- que Romero recibe como el mejor instrumento del mundo, aunque como se describe en una de las biografías, tenía algunos problemas:

“[...] El instrumento era tan viejo y con tan profundas y numerosas rajadas, que para evitar la pérdida del aire y poder tocarse, era preciso tapárselas con cera, y echarle una gran cantidad de agua por dentro para que pudiera emitir el sonido [...]”⁶²

Una vez vencidas las dificultades y hallados los trucos pertinentes para hacer funcionar el instrumento, el hábil muchacho debió mostrar gran capacidad de aprendizaje y dominio del instrumento, porque después de un año de trabajo, es

la actualidad tiene alrededor de 2.875 h. está a una distancia de Zamora de 62 km. altitud 671 m. y pertenece al partido judicial de Zamora), de oficio *escolante* (escolar). Empezó a servir en el ejército a los 14 años de edad. Su religión C.A.R., su estado soltero, su estatura 1,31 cm. sus señas, pelo castaño, cejas al pelo, ojos pardos, nariz regular, barba ninguna, boca regular, color bueno, frente regular, producción buena. Fue filiado como voluntario de menor edad por el tiempo de 6 años. Ingresó en el Reg. de Infantería de Andalucía nº 52 en 20 de julio de 1894. Queda filiado en clase de educando de música.”

Es apreciable que se habían ampliado las edades en esta época para los educandos de menor edad con respecto de la época de Romero, que solo podían firmar por dos años de servicio como educando de menor edad.

⁶¹ *Método completo para clarinete*, de A. Romero. Madrid, 1886 (tercera ed.). Ed. A. Romero. Prólogo. Sig.: B.N./ M-492.

⁶² *Diccionario Biográfico de Comerciantes, Agricultores e Industriales*. Madrid, 1891.

presentado por su profesor al director (músico mayor) del Quinto Regimiento de ligeros, que estaba reclutando instrumentistas para constituir una *música militar* en dicha unidad⁶³. Después de oír tocar algunas piezas a Antonio, el director acuerda asignarle un sueldo de dos reales diarios y la ración de pan. Romero había conseguido su primera plaza de instrumentista en una agrupación musical a la edad de 11 años y por otra parte, la posibilidad de aliviar la economía familiar.

Poco duró esta situación porque el Regimiento debía partir de la Corte hacia otros destinos y la madre de Romero, considerando que su hijo era demasiado joven para exponerse a los desplazamientos y avatares del ejército, decidió tramitar la renuncia voluntaria al servicio⁶⁴.

La vuelta a casa tras este periodo es difícil y pese al constante apoyo de su maestro, que no dejó de darle clases, la corta edad de Romero es un impedimento insalvable a la hora de solicitar cualquier ocupación de carácter musical.

Los músicos del ejército -como era el caso de A. Píriz- desarrollaban otras actividades musicales paralelas a su empleo, como integrantes de orquestas o grupos dedicados a acompañar espectáculos escénicos que se representaban en la Corte y en los pueblos colindantes. Romero es invitado por su profesor -en un gesto de querer ayudar al muchacho- a estas sesiones en las que participa y comienza a adquirir así sus primeras experiencias artísticas. Entre alegrías y disgustos propios de la vida del artista ambulante, el joven pudo granjearse reputación de niño virtuoso, porque en todos los pueblos a los que llegaba recibía los aplausos y felicitaciones reservadas a los que sobresalen en alguna habilidad. Especialmente cuando las representaciones se hacían en casas de la alta aristocracia o mayordomos de las fiestas de los pueblos, los regalos y agasajos eran numerosos.

Romero era de poca estatura respecto a su edad, lo que también contribuía a que fuera admirado como niño prodigio. Por eso cuando todo el mundo lo rodeaba para escucharle, solía subírsele encima de una mesa para destacarlo.

⁶³El término *música militar*, es el que se emplea en el ejército para denominar lo que en la vida civil se llama *Banda de música*. En el ejército se llama *Banda* a la agrupación compuesta por cornetas y tambores exclusivamente; de ahí la diferencia. En la actualidad existe dentro de las estructuras militares el Cuerpo de músicas militares. Otra agrupación que existió en el siglo XIX dentro del entorno militar fue la *Charanga*, integrada por cornetas, tambores y distintos instrumentos, que ocasionalmente era posible reunir en distintas circunstancias no tipificadas en los reglamentos del ejército.

⁶⁴ Estos hechos no se reflejan en el expediente militar de Romero, por lo que debemos pensar que su pertenencia a la música del Quinto regimiento de ligeros es extraoficial y de régimen interior exclusivo de la unidad, práctica muy habitual en muchas unidades del ejército en esta época.

Nuevamente la situación de Romero se repite al ser trasladada la unidad de su profesor.

Antonio Píriz confía la tutela del muchacho a Valero Ruiz, músico mayor del Regimiento de Artillería Rodada de la Guardia Real con plaza en Madrid. El profesor, impresionado por las dotes musicales de Romero y satisfecho por el trabajo que realizan juntos, mediante el cual el muchacho llega a dominar el clarinete a un alto nivel, decide seguir ampliando conocimientos en su alumno, pero en esta ocasión con el violín y de la mano de su hermano José Ruiz, profesor de prestigio en Madrid. Tal vez no se contó con Romero para tomar esta decisión y por ello, al poco tiempo abandonó el estudio del violín para dedicarse por completo al clarinete. La necesidad de Romero por conseguir dedicarse a un medio de vida, pudo provocar que prefiriera preparar el concurso a una plaza de músico militar del ejército. Antonio estaba a punto de cumplir 14 años, edad que en aquella época era suficiente para ingresar en los circuitos laborales.

En marzo de 1829, dos meses antes de cumplir los 14 años, fue contratado como segundo clarinete por una compañía de ópera italiana cantada en castellano con baile pantomímico y verso, que actuaba en el Teatro de Valladolid. La nueva experiencia le proporcionó la posibilidad de hacerse escuchar en conciertos en la capital y en otras ciudades y pueblos de Castilla-León.

A los pocos meses de su contratación, la Compañía de ópera, verá truncada su actividad por la muerte de la reina María Josefa Amalia de Sajonia⁶⁵, y los tres meses de luto oficial impuestos en el país dejarían a Romero en una incómoda situación.

Un afortunado contrato temporal de *clarinete primero ayudante del principal* suscrito con el 5º Regimiento de Artillería con plaza en Valladolid, le ofrece la oportunidad de trabajar de nuevo. El trabajo no tendrá carácter oficial y nunca fue reflejado en su expediente militar. Se trataba de una colaboración que se prestaron mutuamente Romero y el músico mayor del regimiento debido a la situación en que ambos se encontraban; uno sin trabajo y el otro sin componentes suficientes para completar su música⁶⁶.

⁶⁵María Josefa Amalia de Sajonia (Dresde 1803- Aranjuez 1829), reina de España (1819-1829). Hija de Maximiliano de Sajonia y tercera esposa de Fernando VII, muerta sin descendencia.

⁶⁶En la filiación militar de Romero no se reflejó nunca este dato, en buena medida porque aunque en verdad los cuerpos del ejército tenían sus reglamentos y reales órdenes que regulaban su funcionamiento y plantilla, cada uno por su cuenta establecía pequeñas anomalías funcionales. La inclusión de educandos de música de edades fuera de las contempladas en el reglamento militar, se justifica, porque el cuerpo de músicas militares no pertenecía a la plantilla del ejército, era un cuerpo de contrata sin rango militar, que

Pasados los tres meses de luto, la Compañía de ópera reanuda las funciones teatrales y Romero vuelve a desempeñar su puesto de segundo clarinete, aunque pronto la empresa se declara en quiebra y los actores, orquesta y demás trabajadores contratados, de nuevo tienen que volver a trabajar por su cuenta. Recogemos este hecho de la biografía de Romero publicada en el *Diccionario Biográfico de Comerciantes, Agricultores e Industriales*:

“[...] la fortuna le fue poco favorable en este primer paso de su carrera artística, pues declarada en quiebra la empresa, los actores y orquesta tuvieron que trabajar por su cuenta y dar funciones a beneficio de los artistas más apreciados por el público, en una de las cuales, el joven Romero ejecutó un concierto de clarinete sobre el escenario, recibiendo una ovación extraordinaria y muchos dulces de las señoras, consiguiendo además consolidar su ya brillante reputación [...]”⁶⁷”

Romero regresa a Madrid a los 14 años, para participar en los ejercicios de oposición que se iban a realizar para cubrir la plaza de primer clarinete del Regimiento de Artillería de la Guardia Real con plaza en Madrid. Probablemente fue el propio Valero Ruiz -músico mayor de dicho regimiento- quien le informó de la convocatoria al ser el encargado de presidir la oposición, algo que no eximiría a su alumno de tener que sufrir una rigurosa prueba de selección.

El 12 de marzo de 1830 -dos meses antes de cumplir los 15 años de edad-, ingresa oficialmente en el Regimiento de Artillería de la Guardia Real, esta vez cumpliendo las formalidades que la administración militar disponía para que, un *músico de menor edad* quedara filiado⁶⁸. A tal efecto se le lee la R.O. de diciembre de 1826 que

dependía en gran medida de los excedentes económicos de que disponía cada unidad, y de los gustos e inclinaciones de los mandos de las unidades a que pertenecían las músicas.

⁶⁷*Diccionario Biográfico de Comerciantes, Agricultores e Industriales*. Madrid, 1891.

⁶⁸En la hoja de servicios del Ministerio de Fomento, Junta de clases pasivas, Exp. n.º 858, se lee:

“Hoja de servicios de D. Antonio Romero y Andía, profesor de Clarinete del Real Conservatorio de Música y Declamación, por nombramiento de 24 de mayo de 1849, nacido en Madrid prov. de ídem. el 11 de mayo de 1815. Cuenta a esta fecha 47 años de edad, según el documento n.º 1º(partida de nacimiento) de 12 de marzo de 1830. Que solo contando la edad de 15 años, fue filiado en esta fecha en clase de Músico, en el escuadrón de Artillería de la Guardia Real”.

(Se observa un error en este documento al decir que tenía la edad de 15 años, puesto que a falta de dos meses, todavía tenía Romero 14 años de edad).

Los datos de la anterior hoja de servicios están informados en la copia certificada del acta de filiación enviada desde la comandancia del Primer Regimiento de Montados de Artillería, que dice así:

“Escuadrón de Artillería de la Guardia Real Oficina del Detall = 1ª Compañía = Filiación del artillero Antonio Romero, hijo de Juan y de María Andía; natural de Madrid, dependiente del corregimiento de ídem., vecindado en ídem., correspondiente al corregimiento de ídem., de oficio, músico, de edad de 15 años, su estatura “ pies, “ pulgadas, su estado soltero, R.C.A.R. Sus señales; pelo y

advierde sobre los delitos de deserción de los individuos de la Guardia Real en los términos que expresa la ley, como era preceptivo.

El 3 de enero de 1831 -casi 5 meses antes de cumplir los 16 años-, juró los estandartes de su escuadrón⁶⁹, acto por el cual quedaría filiado como militar a todos los efectos y cumpliendo el periodo obligatorio de servicio a la patria. Extraña que pudiera jurar los estandartes cuando sabemos que la edad de reglamento oficial para pertenecer en plaza era los 17 años.

La nueva plaza produce a Romero un sueldo de cinco reales diarios, cantidad modesta pero suficiente para ayudar a la economía familiar, que incrementará con el producto de su participación en las *soirees* -moda importada de Francia instaurada recientemente en la Corte- desarrolladas en las casas honorables de reconocido prestigio, donde Romero pudo darse a conocer y entrar en contacto con los músicos que pasado el tiempo se convertirán en famosos artistas.

El 2 de mayo de 1831 se inaugura el *Real Conservatorio de Música y Declamación de M^a Cristina*, instalado en la plaza de Monteros y posteriormente trasladado a la calle de Isabel la Católica, 25 y aunque Romero no tiene oportunidad de formarse en él, sí conoce su ambiente por la relación que desarrolla con profesores y alumnos del Conservatorio en las actuaciones nocturnas.

cejas castaño, ojos pardos, color trigueño, nariz regular, barba lampiña = SE filió por término de dos años y nueve días en Madrid, el día 12 de marzo de 1830, y recibió las reales órdenes del reglamento. Se le leyeron las penas que previene la ordenanza y resoluciones posteriores; y lo firmó quedando advertido de que es la justificación, y no le serviría disculpa alguna; siendo testigos el sargento 2º Justo Guirado, y el artillero Alonso Giménez = Antonio Romero =Alonso Giménez =Justo Guirado =Queda admitido =Miguel González del Valle = Se me presenta dicho día =José Abell a= Año 1830=Quedó enterado de la Real Orden del mes de diciembre de 1826, que trata del delito de deserción de los individuos de la Guardia Real en los términos que expresa la misma =González del Valle =Año 1831=Juró los estandartes de este Escuadrón en 13 de enero = González del Valle = Año 1832= Fue baja en fin de marzo por haber usado de licencia absoluta =González del Valle.

D. Manuel de Aragón y Pérez de Serna, Teniente Coronel Graduado de Infantería. Comandante 4º= Jefe de este primer Regimiento Montado de Artillería y tercero accidental del mismo del que Teniente Coronel D. Federico Puig u Romero etc. etc.

CERTIFICO: Que la copia que antecede le es a la letra de la filiación original que obra archivada en esta oficina de mi accidental cargo. Y para que conste libro el presente en Valencia a 28 de octubre de 1862.

⁶⁹Contrastado con el expediente militar de Romero, Saldoni en el *Diccionario de efemérides* en 1829 , confunde el cuerpo y regimiento al que pertenece en primera instancia Romero. Tampoco H. de Arteaga en *Celebridades musicales* acierta en la fecha de ingreso del artillero (1829), y el regimiento (5º) en Valladolid.

Véase; Archivo Militar de Segovia. Sección 1ª, División 1ª, Leg. 2804.

Romero pide la licencia absoluta en el Escuadrón de Artillería de la Guardia Real el 31 de marzo de 1832, después de haber servido durante dos años⁷⁰, periodo del que sólo se le reconocerá administrativamente a partir del 11 de mayo de 1831, fecha en la que cumple la edad de reglamento (16 años). La licencia voluntaria que pide Romero es para ingresar como *músico de contrata* en la primera compañía del escuadrón del 4º Regimiento de la Guardia Real de Infantería, plaza que obtiene el 10 de marzo de 1832 tras superar las pruebas de selección.

Era poco frecuente que un joven de 16 años de edad consiguiera un puesto que era ambicionado por muchos aspirantes con mayor antigüedad en el ejército, muestra del prestigio y aptitudes que había alcanzado Romero con el clarinete, y que Pedro Broca⁷¹ reconoció tras escuchar las pruebas. Después de ejecutar varias piezas a *primera vista*⁷², Romero demostró un brillante dominio del instrumento que le valió para obtener plaza de requinto, puesto reservado a los clarinetistas más dotados de oído musical dada la dificultad de afinar con él.

Cuando en 1833 se crean doce plazas de músicos llamadas de *plana mayor* - dotadas con 16 reales diarios-, de las cuales dos eran para clarinetes, Romero se presenta a las oposiciones para mejorar su situación económica. El 15 de abril de 1833 aprueba la oposición para cubrir una de las plazas, pero su Regimiento le ofrece un aumento de sueldo de 14 a 18 reales, lo que hace que Romero desista de cambiar de

⁷⁰El 13 de junio de 1861, Romero promueve una instancia dirigida al Excmo. Sr. Capitán General del Distrito de Castilla la Nueva, para que se le certifique oficialmente el periodo que ha servido en el Escuadrón de Artillería de la Guardia Real. En el margen de la instancia se halla la respuesta que dice:

“D. Miguel González del Valle y Fernández de la Barca- Gran Cruz de la Real Orden Americana de Isabel la Católica, Brigadier de Infantería, Coronel de Artillería.

CERTIFICO: Que D. Antonio Romero hijo de Juan y de María Andía, natural de Madrid; tuvo entrada en el extinguido Escuadrón de Artillería de la Guardia Real en calidad de músico el día 12 de marzo de 1830, y permaneció en él hasta fin del mismo mes de 1832 en que usó de licencia absoluta. Lo que me consta por hallarme encargado en aquella época del detall de dicho Escuadrón; y para que así pueda acreditarlo el interesado, doy esta en virtud de orden del Excmo. Sr. Capitán General de este Distrito Militar. Madrid a nueve de junio de 1861”.

Véase; Ministerio de Educación y Cultura. Archivo General de la Administración. Caja H.19549-1447.

⁷¹Broca, Pedro. Notable profesor de clarinete, oboe y corno inglés. Nace en Barcelona el 26 de junio de 1794 y fallece en la Habana el 17 de mayo de 1840. Hijo de Músico mayor de Artillería, a los ocho años de edad estudia con el maestro de capilla de la ciudad de Cuenca, Pedro Aranaz y Vides. En 1805 estudió clarinete con Andrés Martínez. Desempeñó diferentes puestos de músico en el ejército, orquesta del Teatro Real, las plazas de primer clarinete supernumerario en la Real Capilla (1824), y de profesor en el Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina de Madrid (1830).

Véase; *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, 1999. Dir, E, Casares Rodicio. Ed. SGAE.

⁷²Prueba que consistía en leer de forma inmediata una partitura inédita tras un corto espacio de tiempo de estudio (cinco o diez minutos), sin posibilidad previa de digitarla ni tocar con el instrumento. Concluido el tiempo concedido, se interpreta inmediatamente la partitura con toda la fidelidad posible.

A través de esta prueba se detecta rápidamente el grado de técnica asimilada por un instrumentista, y los cualidades de todo tipo que forman parte de sus atributos innatos.

destino⁷³. Tal vez sin buscarlo, Romero fuerza una mejora salarial y un reconocimiento de su valía profesional y personal por parte de sus superiores.

La antigüedad a efectos de sueldo no le llegaría hasta tres meses después de haber cumplido la edad reglamentaria para poder ocupar plaza oficial y remunerada.

F. Arteaga y Pereira en su obra *Celebridades musicales*⁷⁴, puntualiza que Romero entra en la plaza de *requinto* de dicho regimiento, uno de los primeros movilizados hacia las provincias del Norte al estallar la primera Guerra Carlista en 1833. En este destino Romero cumplirá nueve años de servicio con el sueldo inicial de 14 reales diarios⁷⁵. Recibirá aumentos y abonos dobles de sueldo por participar en la Guerra civil de 1833 a 1840, según Real decreto de 20 de octubre y aclaraciones de diciembre de 1835, 11 de noviembre de 1840 y 2 de febrero de 14 de abril de 1856⁷⁶.

La muerte de Fernando VII (29 de septiembre de 1832), y la Guerra Carlista (primera contienda 1833-1840), desatada a menos de un mes de la muerte del Rey, vino a truncar la brillante ascensión profesional de Romero.

El 10 de octubre de 1833 (a los 18 años de edad), Romero parte con su Regimiento hacia las provincias vascongadas, donde permanecerá hasta el 31 de agosto de 1840, dejando a su familia por espacio de 6 años, 10 meses y 20 días.

⁷³Este dato no se encuentra reflejado en su expediente militar porque no se consumó la toma de posesión de la nueva plaza.

⁷⁴Arteaga y Pereira, Fernando. *Celebridades musicales, o sea biografías de los hombres más eminentes en la música*. Barcelona, 1886. Centro editorial artístico de I.T.M..

⁷⁵Desde la Dirección General de Infantería se informa de los servicios prestados:

“El Director General de Infantería D. Antonio Ros de Olano, Teniente general de los ejércitos Nacionales, Marqués de Guad-el Jelin, Grande de España de 1ª clase, Senador del Reino, Caballero de la Gran Cruz de la Real y distinguida Orden Española de Carlos III, de la Americana de Isabel la Católica, de las militares de San Fernando y San Hermenegildo, Gentil hombre de cámara con ejercicio benemérito de la patria y condecorado con varias cruces de distinción por mérito de guerra.

CERTIFICO: Que examinadas las certificaciones presentadas por D. Antonio Romero y Andía, vecino en la actualidad de esta Corte, y así mismo los antecedentes que existen en esta Dirección General, aparece que el interesado comenzó a servir en clase de *Músico de Contrato*, y habiendo cumplido la edad de reglamento en el Cuarto Regimiento de la Guardia Real de Infantería el 10 de marzo de 1832, continuó en el mismo hasta igual día de octubre de 1841 en que fue baja.

En esta situación permaneció hasta el 1 de noviembre de 1848, que ingresó nuevamente como Músico mayor en el Regimiento Infantería de Granaderos, donde estuvo hasta el 1 de mayo de 1849, que volvió a ser baja definitiva por haber terminado su contrata. Tiene derecho en consecuencia a 10 años y nueve meses de servicio efectivo, o sea, el que media entre las indicadas fechas; y así mismo al doble de campaña por la última Civil desde 10 de octubre de 1833 a 31 de agosto de 1840, por entero de 6 años, 10 meses y 21 días, componiendo un total de 16 años, 11 meses y 21 días. Y para que conste expido la presente certificación a petición del interesado en Madrid a 11 de abril de 1862”.

Ministerio de Educación y Cultura. Archivo General de la Administración. Caja H.19549-1447.

⁷⁶Archivo General Militar de Segovia. Sección 9ª, Legajo M-2098.

Los cometidos de las músicas militares en la guerra eran: exaltar a los soldados, amenizar los momentos de tregua e incluso ocasionalmente combatir o defenderse. Para este último supuesto, la música del 4º Regimiento de la Guardia Real de Infantería solicitó al Ayuntamiento de Bilbao ser armada con carabinas⁷⁷.

Debido a la evolución del conflicto, se reunieron allí gran número de regimientos que eran acompañados al campo de batalla por sus respectivas músicas. Ello propició que en todas las músicas surgiese el afán por mostrar la mejor organización y calidad de sus músicos.

Romero no desaprovecha esta oportunidad para lucir sus cualidades, adquiriendo fama de ser el mejor requinto y obteniendo la satisfacción de verse solicitado por todos los cuerpos, que le proponían contratos mejores al suyo para que cambiara de regimiento. Pese a todo, Romero continúa en su unidad donde tiene ocasión de recibir multitud de felicitaciones y obsequios en las poblaciones donde permanecían durante algún tiempo. El público agradece las serenatas, retretas y conciertos que daba su música, a través de las cuales se gana el apodo de *Albini del clarinete*, recordando el nombre del célebre cantante que triunfaba en Europa en aquel entonces.

Durante la larga estancia en Pamplona, Romero amplía sus estudios de armonía y composición con José M^a Guelbenzu⁷⁸, maestro de gran fama que daba clases de armonía y composición a los directores de las músicas militares -músicos mayores- que acudían a instruirse aprovechando la coyuntura.

El 7 de octubre de 1841 -14 meses después de regresar de la guerra- se disuelve el regimiento en el que servía Romero como resultado de una nueva reorganización de la plantilla del ejército. A esta situación se llega después de los acontecimientos

⁷⁷Recordemos que la música militar era un cuerpo contratado por el ejército no integrado en la organización militar, de ahí que carecieran de los recursos propios de una unidad armada, no dispusieran de sueldo fijo ni estable, etc.

⁷⁸Véase; *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, 1999. Dir. Emilio Casares. Ed. SGAE.

políticos llamados *Los sucesos de la Granja* del 12 de agosto de 1836⁷⁹ y los que se derivaron al final de la Guerra (1840), en los que su unidad se involucró directamente⁸⁰.

Privado una vez más de su colocación, Romero queda sin sustento económico y posiblemente, aunque no se reflejó de forma oficial, con algún tipo de mancha en su expediente militar⁸¹.

2.2. Experiencias musicales de Romero en el ámbito civil (1841-1845)

En situación de paro y huyendo de caer en desgracia política, Romero aprovecha la ocasión que le brinda Mr. Paul Laribeau -dueño de un circo ecuestre- de ser director musical de su orquesta. El contrato exigía tener que marchar con la compañía en una gira por la Península, que empezará en las provincias andaluzas y que Romero aprovecha para mantenerse al margen de las revueltas políticas de la Corte, hasta que ésta se estabilice.

Se abre un paréntesis forzoso en su ocupación militar, que va desde el 10 de octubre de 1841 -fecha en la que fue baja en el ejército- hasta el 1 de diciembre de 1845 en que retorna como músico de plaza en el Real Cuerpo de Alabarderos. La nueva etapa que se plantea después de 11 años ininterrumpidos de servicio militar, le aportará otras experiencias⁸².

⁷⁹De regreso a Madrid desde el frente del Norte, los sargentos de la Guardia Real vieron sus esfuerzos impagados por el Gobierno, y sus ideas de corte liberal mal vistas. Alentados por los instigadores (Mendizábal y Calatrava) que querían restablecer la Constitución de 1812, irrumpieron en las estancias del Palacio de la Granja (Segovia), y obligaron a la Reina regente María Cristina a jurar la antigua Constitución.

⁸⁰El 4º Regimiento de la Guardia Real de Infantería pudo ser protagonista en *La batalla de las escaleras de Palacio*, acción dirigida por los generales Diego de León y Manuel Concha atendiendo a al mandato del general O'Donnell de tomar el Palacio y a la joven reina Isabel II. Frustrada la intentona por la oposición de la guardia de Alabarderos, este el pudo ser el acontecimiento determinante en la disolución del Regimiento.

⁸¹Existe un error en el relato de los hechos contenidos en *el Diccionario Biográfico de Comerciantes, Agricultores e Industriales*. Madrid, 1891, donde se lee:

“Los acontecimientos políticos de la Granja el año de 1836 y la insurrección de su Regimiento, ocurrida en Madrid a fines de dicho año, privaron a Romero de la colocación que en él tenía, obligándole a pasar largos sucesos desagradables y a que por entonces tomara nuevo giro su carrera artística.”

No negamos la implicación de su regimiento en los Sucesos de la Granja, pero en ningún momento pudo sufrir la desintegración de la unidad en 1836, dado que Romero permaneció en el servicio militar ininterrumpidamente hasta el 10 de octubre de 1841 según reza su hoja de servicios de la Junta de clases pasivas del Ministerio de Fomento. No figuran los motivos de su cese en esta ocasión.

Ministerio de Educación y Cultura. Archivo General de la Administración. Caja H.19549-1447.

⁸²Encontramos una misma equivocación en dos textos diferentes sobre la historia de Romero en 1841:

“Romero gana la oposición a la plaza de Músico mayor de primer Regimiento de Granaderos de la Guardia Real de Infantería.”

Soriano Fuertes, Mariano. *Calendario histórico musical para el año 1873*. Madrid, 1872. Biblioteca de Instrucción y Recreo, pp. 96-99.

Como director tendrá que formar una nueva orquesta en cada lugar donde llega el espectáculo, dado que la empresa no tenía un grupo de músicos en plantilla. Las responsabilidades del nuevo cargo le exigen: hallar los músicos necesarios, enseñar y ensayar las partituras y finalmente dirigirlas al tiempo que las actuaciones escénicas se desarrollaban en la pista. Romero acepta el nuevo cargo sin imaginarse la serie de contratiempos que este sistema le habría de ocasionar.

Una vez vencidos los obstáculos preliminares -sobre todo de inexperiencia- consigue formar orquestas en Sevilla, Cádiz, Jerez, Málaga y Granada, y en contrapartida, adquiere una bagaje valioso que más tarde podrá utilizar como músico mayor al frente de la música militar del Regimiento de Infantería de Granaderos, una de las músicas militares mayores del país (más de 100 músicos).

La estancia en Sevilla le había dado la posibilidad de conocer al maestro de capilla de la Catedral de Sevilla, Hilarión Eslava (Burlada, 21 de octubre de 1807 - Madrid, 23 de julio de 1878). Bajo su dirección, Romero sigue profundizando el estudio de la armonía y composición iniciado en Pamplona con Guelbenzu. Realiza dúos y obras de menor envergadura, algunas de las cuales utilizará en la elaboración de sus métodos de clarinete y solfeo que editará de regreso a Madrid (1844).

Al tiempo que se ocupaba de los ensayos y la dirección de la orquesta del Circo ecuestre, aprovechaba las lecciones de Eslava, a quién desde entonces profesó un profundo respeto y reconocimiento que rayaba casi en veneración. Esta relación fue determinante para el resto de la vida de Romero, no tanto por los conocimientos musicales sino por las ideas que a partir de este momento guiarán gran parte de las actividades que juntos pondrán en práctica cuando se reúnan de nuevo en Madrid a partir de 1844. La influencia experimentada en Andalucía fue suficiente para tejer un vínculo férreo basado en la admiración de Romero por el maestro, que se ve reflejada a partir del *Método completo de clarinete* que empezó a elaborar en la capital hispalense.

“fue contratado como músico mayor del Tercer Regimiento de la Guardia Real de Infantería (1841) y poco después, tras la unificación de los distintos cuerpos que componían dicha institución quedó al frente de una selecta agrupación de más de cien músicos. Esta situación duró poco, ya que nuevos avatares políticos ocasionaron la disolución en este mismo año de la Guardia Real con el consiguiente despido de todos sus miembros.”

Gosálvez Lara, Carlos José. *La Edición Musical Española hasta 1936*. Madrid, 1995. Asociación Española de Documentación Musical, pp. 169-177.

Queda claro en el expediente militar de Romero lo siguiente:

“11 de mayo de 1832. Que habiendo cumplido en este día la edad de reglamento, y empezando a servir en clase de músico de contratado en el 4º Regimiento de la Guardia Real de Infantería el 10 de marzo de 1832 hasta el 10 de octubre de 1841, que fue baja.”

Ministerio de Educación y Cultura. Archivo General de la Administración. Caja H.19549-1447.

A los 26 años de edad Romero conoce a Eslava, el mismo año en que estrena en Madrid una de sus primeras óperas, *Il Solitario* (el 7 de diciembre de 1841 en el Teatro de la Cruz), momento en que el maestro se preocupa por renovar y mejorar la enseñanza para los niños cantores de la Catedral, para lo que había perfilado lo que sería el método de solfeo más famoso de la historia de España, obra con la que obra se han instruido músicos de todas las disciplinas hasta el tercer tercio del siglo XX.

Más que infundir a Romero la idea de vincularse al mundo de la composición musical, Eslava le hace partícipe de la importancia de utilizar sus conocimientos para desarrollar una obra con fines educativos, encaminada a cambiar el discurrir de la estética musical reinante en España a partir de un cambio en la educación musical. Los indicios de esta influencia se manifiestan desde el primer método que Romero empieza a desarrollar junto al maestro, y que se convertirá en la base de la *Instrucción musical completa española*, que editará a partir de 1856.

Romero presumió siempre de ser discípulo de Eslava.

“Animado por maestros tan eminentes como el inolvidable Sr. D. Hilarión Eslava, del que fui agradecido discípulo y fiel amigo, y el no menos respetable Sr. D. Indalecio Soriano Fuertes, con cuya amistad me honré igualmente, emprendí en el año 1845 la ardua tarea de escribir la primera edición de este Método, destinado al estudio del Clarinete de 13 llaves [...]”⁸³.

El sentimiento será correspondido por el maestro como deja demostrado en su testamento.

“El Sr. Romero, como heredero fiduciario o fideicomisario, instituido por el Excmo. Sr. D. Hilarión Eslava y Elizondo, presbítero, en el testamento que solemnizó ante mí, en seis de noviembre de mil ochocientos sesenta y cinco, rectificado en parte, por su segunda disposición testamentaria formalizada también, a mi testimonio, en trece de mayo de mil ochocientos setenta y cuatro, por la que le nombró tal heredero en primer lugar, mediante el fallecimiento de D. Manuel Bayona, que ocupaba dicho primer lugar en el testamento de mil ochocientos sesenta y cinco [...]

⁸³ *Método completo para clarinete*, de A. Romero. Madrid, 1886 (tercera ed.). Ed. A. Romero. Sig.: B.N./M-492.

18ª. Declaro que el Método de Clarinete de mi querido amigo y discípulo D. Antonio Romero en cuya publicación tuve alguna parte, queda de su exclusiva propiedad [...]”⁸⁴.

Eslava involucró destacadamente a Romero en casi todas las empresas que llevó a cabo, ya fuera en la Capilla Real, en las orquestas, en las diferentes asociaciones, defendiendo causas caídas en desgracia o luchando para que la enseñanza musical se equiparase a un nivel de prestigio similar al que alcanzó en otras épocas.

En la época de formación de Romero al lado de Eslava, pudo componer su primera obra para clarinete con acompañamiento de piano sobre un tema de la ópera *Lucrecia de Borgia*, de Gaetano Donizetti⁸⁵. Fantasía hecha al estilo de la época que serviría para introducir el clarinete en los escasos círculos de concierto y mostrar las cualidades del instrumento, y obra que podrá emplear en los conciertos que dio en los teatros de la región como actividad paralela a su ocupación como director de orquesta del Circo, ratificando su fama de notable instrumentista.

A lo largo del periodo 1841-44 -según los datos que facilitan las diferentes biografías de los diccionarios del siglo XIX⁸⁶- Romero actúa con una compañía de ópera en los mejores teatros de Andalucía (Granada, Málaga, Córdoba, Zaragoza, Sevilla y Cádiz); posiblemente debido a esta circunstancia, Romero emprendió por sí solo en 1842 el estudio del oboe para simultanear los dos instrumentos dada la escasez de oboistas⁸⁷. Tal vez a su paso por Zaragoza conoce a Fernanda Conde y Arnal con la que se casa el 1 de octubre de 1842⁸⁸.

⁸⁴Archivo histórico de protocolos de Madrid. Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid. Sig: Protocolo 33572.

⁸⁵Fernando de Artega y Pereira. *Celebridades musicales o sea biografías de los hombres más eminentes de la música*. Barcelona 1886. Ed. Centro editorial artístico de I.T.M.

^{86c}Los sucesos político-militares del 7 de octubre de dicho año 41 trajeron la disolución completa de la Guardia Real, y Romero se vio privado otra vez de la colocación que con tanta perseverancia y talento había ganado.

Pasado aquel año, su buena fama que estaba ya muy extendida, le hizo que fuese contratado como primer clarinete para la compañía de ópera que actuó en los teatros de Granada, Málaga, Córdoba, Zaragoza, Sevilla y Cádiz, en cuyas poblaciones dio Romero diferentes concierto, unas veces en provecho de establecimientos de beneficencia y otras en el de artistas desvalidos, los cuales, sino le valieron de utilidad le hicieron alcanzar gran reputación y renombre.”

Véase; *Diccionario Biográfico de Comerciantes, Agricultores e Industriales*. Madrid, 1891.

⁸⁷Parada y Barreto, José. *Diccionario técnico histórico y biográfico de la música*. Madrid, 1868, p. 336.

⁸⁸En el certificado de matrimonio dice:

A juzgar por las noticias que aparecen en la prensa de Madrid, 1843 será un año destacado en cuanto a iniciativas para la formación musical⁸⁹. Indalecio Soriano Fuertes⁹⁰ y su hijo Mariano⁹¹ -que llegará a ser uno de los mayores admiradores de

“D. Pascual Sesen, Rector de la Iglesia Parroquial de San Miguel de la Navarros de la ciudad de Zaragoza.

Certifica: Que en el tomo 12 de matrimonios de la misma, al folio once, se halla la partida de matrimonio siguiente =D. Antonio Romero con Fernanda Conde= Dentro= El día primero de octubre de mil ochocientos cuarenta y dos echa la única amonestación en el día de la festividad de San Miguel, con dispensa de las dos Pr. el Sr. Godr. y pasadas las veinticuatro horas sin resultas y precedidas letras del mismo Sr. Pr. y Vic. Gen. de esta diócesis D. Manuel Larrica refrendadas por su notario D. Juan Castañer en que se atesta constarle de la libertad y soltería: Yo el abajo firmador regente cura de la Parroquia de San Miguel de los Navarros de esta Ciudad de Zaragoza, desposé por palabras legítimas, y de presente a D. Antonio Romero; soltero de edad de 27 años, hijo de Juan y María Andía, naturales de Peracense, con Fernanda Conde, soltera edad 20 años, hija de Vicente, y Joaquina Arnal naturales de Zaragoza, ambos de la Parroquia de esta de San Miguel habiéndoles preguntado y entendido el libre y mutuo consentimiento y la instrucción en la doctrina cristiana, recibieron las bendiciones nupciales y fueron testigos Simón Moncín y Antono Serrano, de que certifico y firmo= Antonio Comin, Regente. Concuerta con su original que obra en mi poder y a que me refiero. Zaragoza quince de diciembre de 1886.”

El documento está legitimado por el notario de Zaragoza D. Julián Bel.

⁸⁹”Indalecio Soriano Fuertes trata de establecer en esta corte una escuela musical. Para satisfacción de nuestros lectores insertamos a continuación las siguientes bases en que ha de fundarse esta clase:

1ª En la Escuela Musical no se enseñará nada más que el solfeo y conocimientos generales de la música.

2ª El curso de enseñanza durará seis meses, pasados los cuales serán examinados los alumnos por los principales maestros de esta corte, y aprobados que sean, podrán pasar a aprender o bien el canto o bien el instrumento a que quieran dedicarse.

3ª Esta Escuela Musical se dividirá en dos clases, una de señoritas y otra de caballeros. La de señoritas será de ocho a diez de la mañana y la de caballeros de doce a dos de la tarde.

4ª El *maximum* de discípulos que habrá en cada clase será el de doce.

5ª El día 10 de julio de este año será el fijado para empezar el curso de enseñanza, y desde este día no será admitido ningún alumno.

6ª La clase será diaria, exceptuando los jueves de cada semana y los días de precepto.

7ª La cuota mensual que pagarán los discípulos será la de cuarenta reales.

8ª Sólo serán admitidas en la Escuela Musical las personas cuyos padres o tutores tengan una ocupación honrosa en la capital.

9ª El alumno que hiciese seis faltas seguidas no siendo por enfermedad u otro motivo grave, será separado de la clase.

10ª El método de enseñanza adoptado para esta clase, será el método breve de solfeo de D. Mariano Soriano Fuertes, director de la Escuela Musical.

La matrícula está abierta en el almacén de música de Lodre, carrera de San Gerónimo, número 13, hasta el día 9 del próximo mes de julio.”

El anfión Matritense. Crónica nacional. Año I, nº 25. Madrid, 1843 p.199.

⁹⁰Soriano Fuertes, Indalecio. Composición. Nace en Cella (Teruel), el 21 de noviembre de 1787 y muere en Madrid el 21 de agosto de 1851. Hace una donación a la Escuela Nacional de Música de una composición de Doyagüe, que E. Arrieta agradece en el discurso inaugural del curso 1874 en el Conservatorio. Compositor de *Variaciones para fagot a toda orquesta*, interpretadas en los exámenes del Conservatorio el 12 de diciembre de 1832.

Escribe el *Calendario histórico musical del año 1873*, en el que muestra su amistad con A. Romero y que este incluirá dentro de las ediciones de su colección; Ins. Mus. Completa al igual que su *Tratado de armonía*.

Véase: *Memoria acerca de la Escuela de Música y Declamación aumentada con nuevos datos para la Exposición Universal de París de 1878*. Madrid, 1878. Ed. Instrucción Pública.

Catálogo Romero. B.N.: M-1583.

Almanaque musical del Salón-Romero para el año 1885. Madrid, 1884. Editado por Romero.

⁹¹Soriano Fuertes, Mariano.- Nace en Murcia el 28 de marzo de 1817 y muere el 26 de marzo de 1880. Primer historiador de la música Española y compositor. Escribe la *Historia de la Música Española*.

Romero- propondrán la creación de una institución musical dedicada exclusivamente a la formación de músicos para el ejército, iniciativa copiada de Francia y que creen necesaria en nuestro país.

Las oposiciones públicas a la Real Capilla desarrolladas el 20 de mayo de 1844, permiten el regreso definitivo de Romero a Madrid⁹² y marcan el inicio de la influencia de Eslava junto a sus discípulos y afines. Este último sería miembro del tribunal y compositor del *Andante y Allegro para clarinete*, pieza que se interpretó a primera vista en las pruebas a la plaza de clarinete⁹³.

La plaza de *Supernumerario de segundo clarinete* -en la que permanece veintitrés años- no le ayuda al principio a mantener su familia porque no llevaba asignada ninguna remuneración.

Al mismo tiempo lo encontramos tocando el oboe solista en las representaciones de ópera en el Real Palacio (1849)⁹⁴:

“[...] por aquella época Romero se encontraba ya casado y los medios con que contaba para sostener a su familia que era numerosa, no llegaban a satisfacer sus más apremiantes necesidades, se vio precisado a dedicarse al estudio del

Almanaque musical del Salón-Romero para el año 1885. Madrid, editado por Romero, 1884.

⁹²Antonio Romero promueve una instancia al Excmo. Sr. Presidente del Tribunal de Clases Pasivas, pidiendo se reconozca el tiempo servido en la Casa Real:

“Ilmo. Sr. D. Antonio Romero y Andía, músico de la Real Capilla, que fue nombrado clarinete de la misma por Real Decreto de 13 de agosto de mil ochocientos cuarenta y cuatro, cuya plaza ha desempeñado desde dicha fecha hasta que por otro Real Decreto de 24 de septiembre de mil ochocientos sesenta y seis fue declarado cesante por reforma, solicita que se le forme el oportuno expediente de clarificación de los derechos pasivos que puedan corresponderle por los servicios que en la Real casa y en el Estado tiene prestados, cuyos documentos presentará tan luego como le sean expedidos.

Gracia que espera merecer a V. I. cuya vida guarde Dios muchos años. Madrid, 20 de enero de 1871.”

Dicha instancia se contestará desde la sección de Intendencia General de la Real Casa y Patrimonio:

“El encargado de la Real Capilla traslada a esta Intendencia un Decreto de 13 del actual por el que s. M. se ha dignado agraciarse a D. Antonio Romero con la plaza supernumeraria de segundo clarinete de dicha Real Capilla, sin sueldo y con las obligaciones anejas a este destino, debiendo entrar a servir en propia edad la segunda vacante de esta clase. Palacio, 30 de agosto de 1844.”

Ministerio de Educación y Cultura. Archivo general de la Administración. Caja H. 195449-1447.

En el Decreto de nombramiento se lee:

“Excmo. Sr. Con fecha de 20 de julio próximo pasado dije de Real Orden a D. Antonio Romero lo siguiente: S.M. la Reina Nuestra Sra. por Decreto de 13 del actual (agosto), se ha dignado agraciarse a Vd. con la plaza de supernumerario de segundo clarinete de la Real Capilla, sin sueldo, y con las obligaciones anejas a tal destino, debiendo entrar a servir en propiedad la segunda vacante de esta clase. Y de la propia Real Orden lo traslado a V.E. para su conocimiento a efectos consiguientes. Dios que a V.E.G.M.A.. Madrid, 16 de agosto de 1844.”

Archivo del Palacio Real de Madrid. Expediente de A. Romero de la Real Capilla.

⁹³Eslava, Hilarión. *Andante y Allegro para clarinete en Sib*. Partitura para solista con acompañamiento de violines primeros, segundos, violas y violonchelos o contrabajos.

Archivo del Palacio Real de Madrid. Legajo: 525.

⁹⁴Subirá, José. *El teatro del Real Palacio (1849-1851)*. Madrid, 1950. Instituto Español de Musicología, p. 207.

oboe, y a contratarse a la vez como primero en el Teatro del Circo de Madrid, para cuyo desempeño tuvo que trabajar tenazmente, avivándole la necesidad del pundonor de no retroceder en tan atrevida empresa. Y la suerte quiso ayudar sus esfuerzos, pues habiendo llegado a Madrid, el célebre profesor de oboe D. Pedro Soler⁹⁵, español de nacimiento, pero a la sazón primer oboe del Teatro italiano de París, Romero, que con sólo su instinto y constancia había aprendido a tocar regularmente el referido instrumento, acudió al distinguido artista en demanda de sus consejos, y este que era un joven de excelente corazón y levantado pensamiento, exento de envidia y egoísmo, le manifestó en el acto el modo de hacer las cañas, cosa la más importante para el uso del difícil instrumento a que dedicaba entonces su preferencia. Le demostró así mismo las ventajas del oboe de anillos y todo cuanto creyó que podría serle útil, lo cual aprovechó Romero con tanto afán y buen éxito, que muy luego, se hizo tan notable profesor de oboe como lo era ya de clarinete⁹⁶”

El encuentro de Romero con el oboísta Pedro Soler tuvo lugar en 1844, aunque sabemos que se Romero se inició en el estudio del oboe con anterioridad, además de interesarse por el funcionamiento del resto de instrumentos de viento, incluido el órgano, cuando su relación con ellos era estrecha y diaria en las músicas militares. Esta amistad permite a Romero conocer, a través de Soler, la actividad musical existente en París, ya que Soler había participado en 1839, con el famoso Luis Augusto Buffet, en el proyecto de adaptar el *Sistema de anillos móviles*, -inventado por Teobaldo Boehm⁹⁷

⁹⁵Soler y Soler, Pedro Joaquín Raimundo. Nace el 20 de febrero de 1810 en Vidra (Ampurdán), cerca de Figueras, Obispado de Vich, y muere el 30 de junio de 1850 en París. Célebre concertista de oboe, cursó sus primeros estudios de música a la edad de ocho años con el maestro de capilla de Figueras, posteriormente se dedica a la flauta. A la edad de 17 años (1827), es contratado como flautista en el Regimiento Francés nº 40 de línea, con el que pasó después a Francia. Concluido su contrato se dedicó al estudio del oboe con el profesor M. Donjou en la ciudad de Lyon. Fue oboe en el Teatro de la misma ciudad y posteriormente por consejo del famoso concertista de oboe M. Brod, se traslada a estudiar al Conservatorio de París donde obtuvo el Primer premio en dicho instrumento. Desempeñó las plazas de primer oboe en el Teatro de la Opera Cómica, y después en el de ópera italiana hasta su fallecimiento. Estuvo en España en 1844 para dar una gira de conciertos acompañado de Joaquín Gaztambide (piano) y Pedro Sarmiento (flauta), donde exhibió un depurada técnica instrumental. La revista *La Iberia Musical*. Gaceta de teatros (Año V. Madrid, Dir. J. Espín y Guillen, 1846, p.139.), recoge la noticia; “Pedro Soler (profesor de oboe y profesor de la difunta Academia Real de Música y Declamación), llega a Madrid con el propósito de ofrecer algunos conciertos e inmediatamente después volver a París.” La misma revista (Año V. Madrid, Dir. J. Espín y Guillen, 1846, p. 148.), recoge el suceso de que en 1846 se deshace la *Academia Real* por culpa de un fallido plan de gestión que deja a 160 personas sin auxilio después de haberse comprometido con la idea. El periódico refleja la suerte de los profesores que han quedado sin trabajo donde se incluye a Pedro Soler, que vino del teatro italiano de París expresamente.

⁹⁶*Diccionario Biográfico de Comerciantes, Agricultores e Industriales*. Madrid, 1891.

⁹⁷Teobaldo Boehm (Munich, 1794-1881). Flautista principal de la orquesta de Munich, constructor de instrumentos que permitió el cromatismo de su instrumento al mejorar y extender el sistema de llaves.

para la flauta- al oboe y corno inglés. Cuando Romero necesite encontrar en París los profesionales que den forma a su invento del *Clarinete Sistema Romero* (1862), no podrá contar con Soler como valedor por haber fallecido 12 años antes.

Habitualmente un instrumentista de viento tocaba dos o más instrumentos afines (flauta-clarinete, clarinete-oboe, clarín-trompa, etc.), circunstancia que se da incluso en el Conservatorio y que se ha prolongado hasta nuestros días, explicada principalmente por los bajos salarios y los escasos alumnos que escogen instruirse en determinadas disciplinas. Romero llegó a conocer estos instrumentos -al menos teóricamente- algo que se pone de manifiesto cuando comienza a publicar las series de *Escalas generales e instrucciones indispensables para aprender a tocar todos los instrumentos de viento*.

El 1 de junio de 1844 Romero decide retornar a la vida militar -poniendo de manifiesto que los acontecimientos de 1841 no habían manchado su reputación- como músico supernumerario del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos aunque pide la licencia a final del mismo mes⁹⁸. Y el 1 de diciembre de 1845 empieza a servir en clase de músico con plaza en el mismo cuerpo a lo largo de dos años, cuatro meses y veintinueve días⁹⁹.

Con su currículum y las recientes referencias de su participación en las pruebas de la Real Capilla, no le es difícil encontrar puestos en las orquestas de la Corte. Accede a las plazas de clarinete principal en la Orquesta del Teatro Real y a la de

Inventó el sistema de anillos móviles (1832) que se adoptaron para todos los instrumentos de viento madera. Fue *Hofmusicus* de Munich.

⁹⁸En el expediente cursado desde la Comandancia General del Real Cuerpo de Guardias de Alabarderos, con fecha de 5 de septiembre de 1862, se dice:

“Excmo. Sr.: Cumplimentando la real orden de 16 de octubre último, número del margen, con la que se acompaña para que informe un oficio de la Junta de clases pasivas referente a los servicios que D. Antonio Romero y Andía tiene prestados en este Real cuerpo, tengo el honor de manifestar a V.E. con devolución de los documentos ya expresados, que el referido D. Antonio Romero, tuvo entrada en este Real Cuerpo en clase de Músico Supernumerario el día primero de junio de 1844, prestando su servicio hasta fin del propio mes que fue baja por haber solicitado y obtenido licencia para su separación: que en primero de diciembre de 1844 fue admitido segunda vez en clase de músico con plaza y prestó su servicio hasta fin de Septiembre de 1848, que fue baja por haber solicitado y obtenido la licencia absoluta; cuyos últimos servicios son de legítimo abono; y con respecto a los que prestó como mismo supernumerario, y que comprenden todo el mes de junio de 1844, no creo puedan tener la misma validez. Dios guarde a V.E. muchos años. Madrid, 5 de noviembre de 1862. Excmo. Sr. Ministro de la Guerra.”

Expediente militar de Romero en A.M.S. Sección 1ª, División 1ª, Leg. 2804.

F. de Arteaga en *Celebridades Musicales*, da erróneo el año de entrada en Alabarderos (1846)

⁹⁹Antonio Romero promueve una instancia al Excmo. Sr. Presidente del Tribunal de Clases Pasivas, pidiendo se reconozca el tiempo servido en el ejército, donde se aclara:

“1º de diciembre de 1845. Que empezó a servir en clase de músico con plaza en el Real Cuerpo de Alabarderos hasta el 30 de septiembre de 1848, que fue baja por haber solicitado la licencia absoluta”.
Ministerio de Educación y Cultura. Archivo general de la Administración. Caja H. 195449-1447.

primer oboe en el Teatro del Circo, para la cual deberá estudiar intensamente el instrumento de forma autodidacta, labor que ya había empezado con anterioridad¹⁰⁰.

¹⁰⁰Romero deberá ayudar económicamente a su madre y hermana, a la familia de su esposa y estabilizar su situación de recién casado.

CAPITULO III. Método completo para clarinete

En 1845 Antonio Romero publica el *Método completo para clarinete de trece llaves*¹⁰¹ -justo antes de empezar una etapa frenética como instrumentista iniciada en 1846 y que prolongará hasta el 49- labor que desarrolla en el poco tiempo libre que le dejan sus múltiples ocupaciones. En este mismo año tendrá oportunidad de conocer a Mihail I. Glinka en persona y firma el 23 de octubre de 1845 en el *Album Español*¹⁰², que el compositor llevaba consigo en su viaje por España. La atracción por las figuras y acontecimientos extranjeros siempre llama la atención de Romero, que busca el contacto con toda persona que pueda informarle de las novedades musicales. Su estrecha relación con Hilarión Eslava, Jesús de Monasterio, Indalecio Soriano Fuertes, etc., le mantienen al día de lo que ocurre más allá de nuestras fronteras y le animan directamente a publicar su *Método de clarinete*, tal vez por su conocimiento de la cantidad de manuales que se estaban editando en Francia.

De igual modo la figura de Emilio Arrieta le producirá respeto y guardará contactos estrechos con él desde su vuelta de Milán en 1846, a través del que le llegará información de primera mano de la cercana Italia. El brillante maestro llega a Madrid portando los primeros premios ganados en el Conservatorio de Milán y sus óperas compuestas, con la idea de ponerse al servicio del teatro de la ópera¹⁰³.

¹⁰¹ Romero, A. *Método completo para clarinete de trece llaves*. Madrid, 1845. Ed. A. Romero (primera ed.). Sig.: B.N./M-492.

Respecto al dato del año de edición del Método, son varias las obras que lo confunden por 1846:

Parada y Barreto, José. *Diccionario técnico histórico y biográfico de la música*. Madrid, 1868, p. 336.

Mitjana, Rafael. *La música en España*. París, 1920. Librairie Delagrave, Madrid, 1993. Ministerio de Cultura. I.N.A.E.M. y Centro de Documentación Musical, pp. 384, 399, 443, 444.

Lacál, Luisa. *Diccionario de la música*. Madrid, 1900. Establecimiento tipográfico de San Francisco, (segunda edición).

Arteaga y Pereira, Fernando. *Celebridades musicales, o sea biografías de los hombres más eminentes en la música*. Barcelona, 1886. Centro editorial artístico de I.T.M.

Gosálvez Lara, Carlos José. *La Edición Musical Española hasta 1936*. Madrid, 1995. Asociación Española de Documentación Musical, pp. 169-177.

Hilarión Eslava había contribuido a la edición del Método de Clarinete de Romero tal y como refleja su Testamento:

“18ª. Declaro que el *Método de Clarinete* de mi querido amigo y discípulo D. Antonio Romero en cuya publicación tuve alguna parte, queda de su exclusiva propiedad [...]”.

Archivo histórico de protocolos de Madrid. Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid. Sig: Protocolo 33572.

¹⁰²Álvarez Cañibano, Antonio. *Los papeles españoles de Glinka*. Madrid, 1996. Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, p.27.

¹⁰³*La Iberia Musical*. Gaceta de teatros. Año V. Madrid 1846. Dir. J. Espin y Guillen. Fuente: B.U.G.H.O. p. 206.



Antonio Romero en 1845 junto a su recién editado Método de clarinete.

Foto facilitada por la Biblioteca Nacional. Sig. MCI nº9. P-10

La publicación del Método supone el resultado de los trabajos que Romero había desarrollado junto a Eslava años atrás, tal y como relata una de las biografías del siglo XIX.

“[...]No habiendo en España, ningún método de clarinete en donde la juventud estudiosa pudiera tomar lecciones y sacar todo el partido posible de tan

importante instrumento, Romero, impulsado y guiado por los sabios consejos e inteligente dirección de su antiguo profesor el gran maestro D. Hilarión Eslava, emprendió en el año de 1840 la composición, publicación de su método de clarinete, el cual como único en su género y tan notable como los mejores que en otros países se habían publicado, sirvió de base para formar la escuela española. Los diferentes sistemas de clarinete existentes en aquella época están en él estudiados y analizados con profundo conocimiento de la materia. La juventud aplicada puede, con las instrucciones que allí se dan, sacar grandes ventajas de su aprovechamiento y estudio [...]»¹⁰⁴.

La idea que presidirá la creación de los nuevos tratados para la enseñanza parte de la necesidad de dotar a los profesores de música de libros que contengan todo lo necesario para enseñar al alumno. Los maestros no gozan de confianza para encomendarles labores de dirección de la enseñanza, posiblemente sólo de supervisión.

De aquí nace la idea de crear *métodos completos* de enseñanza, en los cuales, la aportación del profesor se relegaba a la exclusiva corrección de la ejecución de lo escrito en el método. Esta idea justificará el comportamiento de Romero y su obsesión por recopilar los mejores manuales de enseñanza, creyendo con ello que con esta medida solventaba, de una vez por todas, el retraso en la educación musical que se daba en España desde tiempos anteriores, y que nos colocaban en inferioridad de condiciones respecto de Europa.

A través de tres textos escritos por Romero, nos describe y analiza la realidad educativa que le tocó vivir, podemos ver claramente los móviles que le llevan a desarrollar su primer Método y los que creará más tarde.

El primero es el prólogo de la primera edición de su *Método completo para clarinete*. En él reflexiona sobre los antecedentes históricos de la enseñanza musical española, contribuyendo a consolidar cada vez más la idea de crear más tratados de enseñanza y mejorar los existentes, creyendo que únicamente con esta iniciativa garantizaba la calidad de la enseñanza:

¹⁰⁴*Diccionario Biográfico de Comerciantes, Agricultores e Industriales*. Madrid, 1891. En el texto se confunde el año en que Romero entabló contacto con Hilarión Eslava, porque no pudo estar en Sevilla en 1840 mientras pertenecía al ejército.

“Es verdaderamente digno de admiración ver en España, que a pesar de la falta de buenos métodos de clarinete, se hayan formado profesores eminentes en este instrumento.

Esta es una de las muchas pruebas que pueden aducir para probar, que entre los españoles se encuentran organizaciones privilegiadas y disposiciones extraordinarias para el arte encantador de la música. Pudiera citar en comprobación de esto algunos nombres de excelentes clarinetistas que en diferentes épocas han brillado en España, pero me contentaré con hacer honorífica mención del insigne D. Pedro Broca cuyo sobresaliente mérito fue universalmente reconocido, y que ha llegado a ser entre nosotros proverbial. Pero estos ilustres artistas ¿nos han legado algún método, alguna escuela, algunos estudios, para que allanada por ellos la difícil senda que conduce a la perfección, podamos nosotros seguirlos en su brillante carrera? ¿Tenemos modelos que imitar, guías seguros para que trabajado con asiduidad y esmero lleguemos a vencer las dificultades que ofrece este instrumento, que figura en 1ª línea en las músicas militares y hace gran papel en nuestras orquestas? no, desgraciadamente: ni una obra elemental, ni una sola página interesante poseemos de tan grandes artistas; ellos se contentaron con formar alguno que otro discípulo y se olvidaron del derecho que todos sus compatriotas teníamos a sus luces y de su obligación a difundirlas. No nos ha quedado de ellos más que su memoria, la cual sí bien nos entusiasma y alienta para esforzarnos y ambicionar noblemente su justo renombre, también es cierto que intimida a cualquiera que se atreva a emprender la difícil y espinosa tarea de llenar el gran vacío que ellos dejaron.

En efecto; es bien conocida y sentida entre nosotros la necesidad de una obra elemental de clarinete, que sirviendo de escuela a los que a él se dedican, los conduzca progresivamente a la perfección y los ponga al nivel de los grandes adelantos hechos en esta última época en dicho instrumento, y esta misma necesidad que todos deploran es la única causa que ha movido a reconcentrar mis débiles fuerzas para componer la obra que tengo el honor de ofrecer a los profesores y aficionados españoles (refiriéndose al Método de clarinete) [...] ¹⁰⁵”

El segundo texto lo encontramos en una polémica mantenida en la revista musical *Gaceta Musical de Madrid*, donde se descubre una clara visión descarnada del

¹⁰⁵ *Método completo para clarinete*, de A. Romero. Madrid, 1845 (primera ed.). Ed. A. Romero. Sig.: B.N./M-492.

panorama que envuelve la enseñanza musical, a la vez que expone las ideas motrices de los pedagogos contemporáneos:

“Veamos, sin apelar al sentimiento de todos los aficionados a la música, ni al testimonio de los padres de familia, que han visto con dolor malogrado muchas veces el tiempo y el dinero en este ramo de la educación de sus hijos. ¿Tendrá la franqueza de decirnos el articulista R. cuanto tiempo y dinero le costó el adquirir los conocimientos que hoy tiene; de qué modo ha contribuido a los adelantos y progresos de la ciencia y del arte; qué problemas ha resuelto de los muchos a que se presta la enseñanza tal como hoy está, los discípulos, no diremos notables, sino medianos, que ha sacado desde que se da el título de maestro, y el lucro que le ha proporcionado la enseñanza pública o privada?

¿Cree por ventura suya, que todos los que se llaman maestros merecen serlo?

¿Se le figura que no hay profesores muy apreciables y entendidos, que aunque prescindan absolutamente en la práctica, creen, teóricamente hablando, que la música es un ramo de las matemáticas aunque no las haya saludado en su vida?

¿No estima en algo el temor en muchos de perder los respetos de doctos, y aun la ración, sí se apartan en la enseñanza de los métodos rutinarios, de esos métodos que para tener aceptación y salida dejan sus confeccionadores el 25 por 100 al profesor que los adopta, cuando es sabido que en la música, lo mismo que en las demás ciencias y artes, son más los que ignoran que los que saben, cediendo la prudencia de estos a la mayor osadía de aquellos?

Y siendo esto una verdad tan fácil de demostrar, que basta un cuarto de hora de conversación para convencerse de que en música especialmente, no hay en el vulgo profesional quien sostenga diez minutos de discusión sobre cualquier punto elemental, ¿extrañará nadie que añadiera Prollezo “y el interés de los más en que no se abrevie la enseñanza, etc?

¿Como quiere el articulista R. que el vulgo profesional, ignorante de la historia y de la teoría de la ciencia y del arte musical, tenga interés en que prevalezcan otros métodos, que ilustrando, faciliten y abrevien la enseñanza, cuando para servirse de ellos tendrían necesidad de consagrarse previamente a su

estudio, lo cual está para con los más en contradicción con su edad con sus potencias intelectuales, y hasta con sus hábitos y costumbres?”¹⁰⁶.

El artículo surge a raíz del análisis crítico exhaustivo que Romero hace del *Curso completo de música teórico-práctico*, de Mariano Prellezo, tratado de música que intenta ser una revolución para la enseñanza y que no pudo demostrar en la práctica lo que su autor preconizaba a bombo y platillo (una instrucción musical fácil, amena y sin a penas esfuerzo). Romero lo consideró un hecho irrespetuoso hacia los profesionales de la enseñanza que dedican sus esfuerzos a tal causa, acometiendo con una crítica durísima a los que conferían a un método unos poderes que denunciaban a los profesores de música como meros estafadores.

Tras una enconada polémica, se deja ver que en general los maestros dedicados a la enseñanza musical no tienen una formación sólida, y que la creación de nuevos métodos de enseñanza no podía tener buena evolución dado que para ello se deberían investigar en los procedimientos anteriores, algo a lo que los maestros no se dedicaban ni poseían aptitudes.

El tercer texto se incluye en el catálogo de ediciones de la Casa Romero de 1873 (exclusivo de la obra), donde se explica los fines de la creación y se deja traslucir su ambición por diseñar los manuales necesarios para potenciar una escuela musical con identidad propia, que diferenciará a nuestro país del resto.

“No puedo olvidar las grandes dificultades que en mi juventud me vi precisado a vencer para instruirme en la música. Por entonces, pocos y deficientes eran los métodos adecuados al efecto publicados en España, y por carecer yo de medios conque adquirir los extranjeros que se vendían a precios muy elevados, y deseando evitar semejantes obstáculos a los que, ya como profesión, ya por mero recreo se dedican a estudiar tan bello arte [...]”.

Es necesario hacer la aclaración de que en este momento la denominación *método* se refiere al sistema personal (método didáctico) que cada profesor utiliza para hacer entender al alumno sus enseñanzas, que en definitiva será lo más interesante. Plasmar las dificultades técnicas y las materias a dominar dentro de un texto no es

¹⁰⁶*Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de Hilarión Eslava. Año I, nº 29. Madrid, 19-VIII-1855. pp. 225-230

excesivamente difícil de hacer, la tarea se complica cuando el éxito de la enseñanza se mide por los conocimientos que los alumnos han adquirido y en que forma y tiempo lo consiguieron.

Reparemos en que el título puesto a muchos tratados o libros de texto musicales de la época fue el de *Método* y en algunos casos como en el *Método completo para clarinete* de A. Romero, se pretendió que el libro fuera un manual que estuviera dotado de lo necesario para dominar una materia con las aportaciones didácticas externas mínimas.

Efectivamente, la recopilación de datos contenidos en el compendio musical es un método; el método de enseñar de Romero plasmado en escritos ilustrados y explicados lo más exhaustivamente posible con la ayuda de ejemplos y textos aclaratorios, pero algo casi imposible de plasmar en escritos, es el método didáctico que el profesor -en este caso Romero- debe aportar para abordar las distintas dificultades de todo tipo que se plantean en una disciplina instrumental, y que va encaminado a dulcificar el acceso de los alumnos a ellas.

La palabra *completo* dentro del título del libro puede interpretarse de muchas maneras y llegar a significaciones diferentes aunque todas muy pretenciosas.

Esta práctica no fue exclusiva de Romero puesto que su influencia procedía directamente de Francia e Italia principalmente, donde estas acepciones ya quedaban consagradas, pero sin embargo, en uno de los manuales de enseñanza instrumental que Romero pudo consultar para definir las directrices en su *Método* como es *Escuela de Violín* de Delphin Alard, observamos que el título completo esclarece o diferencia la acepción de la palabra *método*, titulándolo de esta manera; *Escuela de Violín. Método de Delphin Alard*. Podemos observar que se diferencia entre lo que es el tratado escrito, y se aclara que se realiza según método de enseñanza de Alard. Puede parecer insignificante esta diferencia, pero en el prefacio que dedica Alard en su libro, autoriza a los profesores a cambiar y distribuir las lecciones de la forma que en cada caso sean más eficaces. Esta aclaración Romero no la hará jamás.

El célebre compositor Ramón Carnicer, le hace un apunte muy oportuna en la carta donde contesta su parecer del nuevo manual, de esta forma;

“Muy Sr. mío y apreciable amigo: He recibido su favorecida de V. junto con el nuevo Método o sea Escuela Completa de Clarinete que V. acaba de componer[...]”¹⁰⁷.

Esta carta es publicada en el prefacio del Método, pero no cambió la idea de Romero para con su método.

El Método de clarinete que Romero edita, responde a una iniciativa individual pero apoyada en las corrientes educativas europeas del momento. Dentro de las disciplinas instrumentales, el prestigio que se dispensa a otros instrumentos -con el violín y el piano a la cabeza-, junto al prestigio reconocido de los maestros que imparten dichas disciplinas, no es equiparable al de los instrumentos de viento entre otros. La atención de Romero se centra en el análisis de la creatividad y los procedimientos de enseñanza que para los instrumentos de mayor prestigio se practican. Para el resto de instrumentos considerados de segunda fila, se diseñan tratados de enseñanza con las directrices didácticas similares a las empleadas en los nuevos libros para estudiar el violín. En alguna ocasión Romero deja ver la admiración que siente por los profesores de violín y los manuales que ellos compusieron, como en el caso del prólogo que dedica Romero en la edición española que hará de la *Escuela de Violín, Método de Delphin Alard*.

“La justa celebridad de que goza el Método de violín compuesto por el Sr. Delphin Alard como fundamento de su escuela, es debida a sin duda al buen gusto que domina en todas sus lecciones, lo cual atenúa la aridez de los largos estudios que es indispensable hacer para llegar a ser un buen violinista. Por esta razón y otras no menos atendibles fue adoptado hace años y continúa sirviendo de base para la enseñanza de dicho instrumento en la Escuela de Música y Declamación de Madrid”¹⁰⁸.

Un cuidadoso estudio de los libros utilizados en España para la enseñanza del clarinete, que explica con todo lujo de detalles, le servirá de justificación a la publicación de la nueva obra. El texto va encaminado a captar la simpatía de los

¹⁰⁷ *Método completo para clarinete*, de A. Romero. Madrid, 1845 (primera ed.). Ed. A. Romero. Sig.: B.N./M-492.

¹⁰⁸ *Escuela de Violín. Método de Delphin Alard*. Madrid, 1877 (segunda ed.). Ed. Romero y Marzo. B.N.: Sig. M-501. Vol-I.

profesores colegas que deberían adoptarla en sus clases, requisito importante para alcanzar éxito futuro.

“Tal vez se me tachará de osado al verme emprender tamaña empresa: tal vez se me dirá que aunque es cierto que en España no se ha escrito ningún método de clarinete, poseemos los publicados en Francia por los s.s. Lefèvre, Buxteux, Müller y Berr, que tan general aceptación han merecido: pero a los que tal dijeren les contestaré con las siguientes observaciones que me ha sugerido la práctica de la enseñanza por dichos métodos, y el detenido examen que de cada uno tengo hecho.

El método de Lefèvre es excelente y aun admirable si se considera la época en que se hizo, pero hoy no me parece suficiente ni de grande utilidad para la enseñanza, porque desde entonces acá se han hecho grandes adelantos; el gusto ha variado, y el instrumento ha sufrido tantas modificaciones, que se puede decir que ya no es el mismo: una simple comparación de los clarinetes antiguos con los que en la actualidad usamos convencerá a cualquiera de esta verdad¹⁰⁹. Con efecto; en dicho método no se hace uso más que de 6 llaves¹¹⁰ únicas que se conocían cuando se escribió, quedando el discípulo sin saber que hacer con las que después se han inventado; sus teorías aunque buenas son perdidas para los discípulos, por hallarse todas al principio sin ser acompañadas de lecciones prácticas: sus primeras lecciones contienen sonidos filados, que es una de las mayores dificultades del clarinete, así como lo es en otros instrumentos y en el canto: las 12 sonatas que contiene, aunque muy bien dispuestas, son poco a propósito para adquirir el gusto y estilo modernos, pues en ellas reinan los de la época en que fueron escritas. Sin embargo, contiene algunos ejercicios de una suma utilidad que reproduciría con gusto en esta obra si no temiera hacerla demasiado extensa.

El de Buteaux no es más que una refundición imperfecta del de Lefèvre con la única novedad interesante de los acordes harpeados y las sabias doctrinas del célebre Baillot¹¹¹.

¹⁰⁹El método se compuso para la enseñanza con clarinete de 6 llaves, y en la actualidad a que se refiere Romero, tenían 13 llaves.

¹¹⁰Con este nombre se denominaba a las espátulas o accesorios articulados, que se utilizaban para tapar los agujeros donde los dedos no llegaban. Eran de una aleación de latón maleable para conseguir diferentes adaptaciones.

¹¹¹Denominación que se daba a los arpeggios (acorde colocando los sonidos en serie sucesiva y no simultánea).

Nada diré de los 30 excelentes ejercicios de Müller, porque como él mismo dice no constituyen un verdadero método, sino los medios para que los que aprendieron a tocar sólo con 6 llaves adquieran facilidad en el uso de las 13.

El de Berr siendo un método que merece el nombre de precioso, no está exento tampoco de algunas faltas de gravedad para la enseñanza: tal es el hacer uso del ligado y picado sin haber dado la menor idea de las articulaciones: tal es también la que se nota en las 30 lecciones progresivas, que están casi exclusivamente en el tercer registro (que yo llamo segundo) de lo que resulta, que estando el discípulo un mes o dos sin hacer uso más que del registro más fácil del clarinete, pierde la embocadura del primero sin poder por algún tiempo hacer sonar las notas graves: tal es por fin el uso de reguladores para los sonidos aumentados y disminuidos y otras varias cosas que pone en práctica sin haber precedido la debida explicación. Además me parece incompleto, porque todo él está escrito en tonos más fáciles sin dar una sola escala de los demás. Lo que hallo digno de todo elogio en esta obra, es el mérito de las melodías que contiene, tanto en las lecciones y estudios como en sus 15 piezas características en forma de sonatas, porque todas ellas están impregnadas del gusto moderno más exquisito.

Los que como yo hayan hecho el análisis de los citados métodos, conocerán que sí bien ninguno de ellos es suficiente para formar un buen clarinetista, todos reunidos pudieran dar resultados satisfactorios, si su parte doctrinal estuviese en español, y el precio de ellos fuera tal, que se pudiesen adquirir sin grandes sacrificios, considerado el estado poco ventajoso en que se halla la clase artístico-musical en España”¹¹².

Conviene resaltar las dos razones enumeradas al final, porque deja bien claro que persigue un método capaz de formar completamente a un clarinetista y a la vez, abaratar el coste de lo necesario para instruirse en España. Una muy pretenciosa y la segunda muy loable que a buen seguro contribuirían primordialmente al éxito de la obra.

El texto continúa con las disculpas pertinentes que cree oportuno incluir con el fin de desvanecer posibles malas y prevenir suspicacias, al tiempo que muestra un respeto lógico a las obras de distinguidos maestros.

¹¹² *Método completo para clarinete*, de A. Romero. Madrid, 1845 (primera ed.). Ed. A. Romero. Sig.: B.N./M-492.

“Sentiría que al leerse las anteriores observaciones, o sea, el examen crítico-analítico de los métodos mencionados, se creyera que había sido mi ánimo rebajar en lo más mínimo el gran mérito que distinguió a sus autores para ensalzar mi obra; todo lo contrario, yo venero la memoria, y respeto los talentos de aquellos grandes hombres a quienes debo mi instrucción y que tanto han contribuido a los progresos del arte. Si yo he expuesto mi opinión sólo ha sido con el objeto de hacer presentes los motivos que me han impulsado a emprender el arduo y penoso trabajo de hacer un método completo, claro y sencillo, que sin ser muy costoso reúna teórica y prácticamente todo cuanto se ha adelantado desde la invención del clarinete hasta la época presente, como se verá [...]”

Haciendo una composición de lugar, debemos recordar que estamos en 1845-46, que el clarinete que se utilizaba era de trece llaves y por tanto, no podía tocar en todos los tonos con la misma calidad, sin accesorio de apoyo para el dedo pulgar derecho y desfaseado con respecto de Francia, donde existía este mismo clarinete con trece llaves y anillos móviles de L. A. Buffet y H. Klosé (1842). También es de reseñar, que aunque el método de clarinete va dirigido a dominar el clarinete de trece llaves, en España existirían presumiblemente gran cantidad de instrumentos con cinco y seis llaves. En las hechas del Método en su primera edición, vemos reservas de exigencia técnica a la hora de exponer todas las tonalidades, que Romero modera en base a la cantidad de instrumentos antiguos que existen en España hasta la segunda mitad de siglo.

Los instrumentos eran de fabricación nacional, ya que Romero se dirige a ellos cuando se queja de la carencia de *soporte* (accesorio para el dedo pulgar de la mano derecha en el cuerpo inferior) en los clarinetes. Los fabricantes pudieron ser Poncio Auger (Barcelona)¹¹³, J.F. Martín¹¹⁴ o Guichard (Madrid)¹¹⁵. Bajo este panorama se edita el nuevo método, que ya muestra, al final, la tabla de los nuevos instrumentos que hay en Europa sin olvidar que la realidad española en ese momento es otra.

¹¹³Fabricante de instrumentos de toda clase barcelonés, que en 1867 presentaba 12 instrumentos entre los que se haya un clarinete dentro de los nueve instrumentos de viento presentados a la Exposición Universal de París.

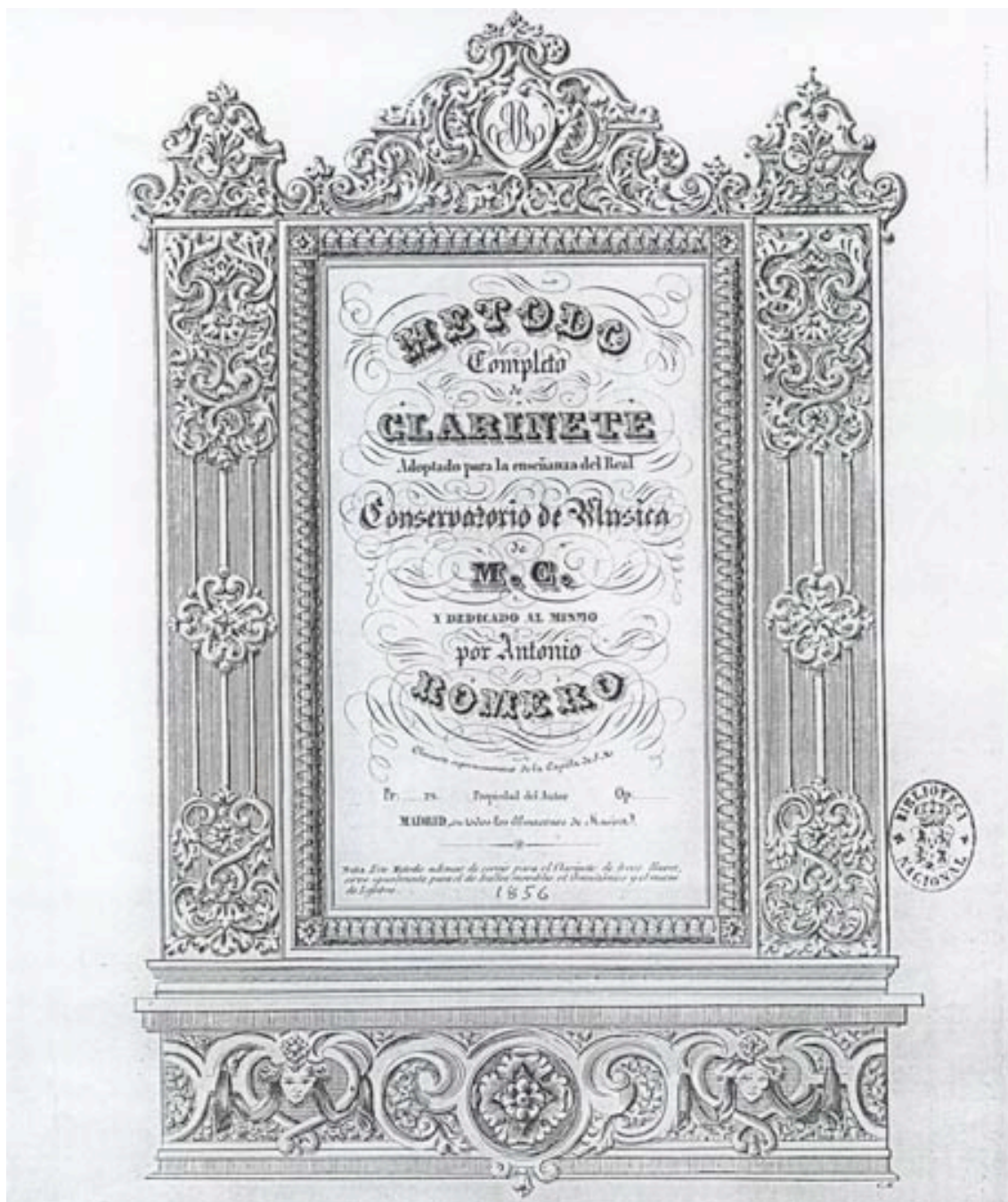
Exposición Universal de París de 1867. Catálogo General de la Sección Española publicado por la Comisión Regia de España. Archivo del Palacio Real de Madrid.

¹¹⁴ El constructor de instrumentos de viento más relevante contemporáneo de Romero y último en su especialidad en España.

¹¹⁵Fabricante de instrumentos en Madrid que posteriormente fue jefe del taller de A. Romero. Consiguió una Mención de Cooperación, durante la Exposición Nacional de 1873 (Madrid) por la construcción de un helicón.

Brass Bulletin. Nº 70. 1990. Art. “Museo de la Música en Barcelona” de Beryl Kenyon de Pascual.

Del análisis de las tres ediciones que del método hizo el propio Romero -sin contar las que posteriormente haría la Casa Dotesio y la Unión Musical Española a lo largo del siglo XX con las revisiones de Julián Menéndez (1954)¹¹⁶- se desprenden multitud de datos que delatan el desarrolló de esta iniciativa y todos los acontecimientos de la educación musical que en torno a ella se dieron.



¹¹⁶Menéndez, Julián. Clarinetista, pedagogo y compositor fue miembro fundador de la Orquesta Nacional donde era clarinete solistas junto a su hermano Antonio, solista de la Orquesta Sinfónica y miembro de la Banda Municipal de Madrid.

Pérez Piquer, Enrique. "Antonio Romero y Andía, a survey of his life and works". *The international clarinet association*. Año I. Dallas-Texas, diciembre de 1998. Ed. I.C.A. pp. 46-51.

La primera edición tiene lugar en 1845¹¹⁷ y va encaminada a desarrollar el estudio del clarinete de 13 llaves. Sobre esta edición habla en el prólogo de la segunda¹¹⁸ y pone de manifiesto el éxito alcanzado.

“La favorable acogida que ha obtenido la edición primera de esta obra, que vio la luz pública en el año de 1845, y las provechosas observaciones que me ha suministrado la práctica de la enseñanza, no interrumpida desde entonces, me estimulan a presentar al público esta segunda edición, no solamente mejorada en útiles reformas, sino enriquecida con un considerable número de ejercicios que he conceptuado indispensables, dispuestos de manera que las dificultades se venzan primero separadamente, y después en proporcionado enlace; cuidando, empero de imprimir al todo la unidad y variedad posibles. Dichos ejercicios podrán aumentarse notablemente, ora haciendo cada diseño sobre todos los grados de la escala, ora transportando los de cada tono a todos los demás: estudio utilísimo del cual, a no dudarlo, sacarán grandes ventajas, extraordinario provecho, aun aquellos que hayan salido de la esfera de alumnos; porque a decir verdad, harto es notorio que el clarinete es el más difícil de todos los instrumentos de viento, y el que, por consecuencia, requiere mayor perseverancia en su estudio [...]”¹¹⁹.

En este prólogo, Romero deja ver las dificultades, económicas principalmente, que impedían que los avances, en este caso musicales, se asimilasen rápido.

Vamos a incluir la *Reseña histórica* con que empieza la tercera edición¹²⁰ del método de clarinete dado que no tiene desperdicio:

“Según es uso y costumbre en obras de este género, narraré en la tercera edición los progresos que se han hecho en la construcción del Clarinete, mencionando a la vez las principales obras de estudio que para él se han escrito, las vicisitudes por que yo mismo he pasado y la pequeña parte que he tomado en su perfeccionamiento.

¹¹⁷En *Celebridades Musicales* de Arteaga y Pereira, pone como fechas equivocadas de la primera edición 1846 y la segunda aumentada en 1860 que coincide exactamente con la fecha que Romero confiesa. *Método completo para clarinete*, de A. Romero. Madrid, 1845 (primera ed.), Madrid, 1860 (segunda ed.), Madrid, 1886 (tercera ed.).

¹¹⁸ *Método completo para clarinete*, de A. Romero. Madrid, 1860 (segunda ed.). Ed. A. Romero. Sig.: B.N./ M-1709.

¹¹⁹ *Método completo para clarinete*, de A. Romero. Madrid, 1860 (segunda ed.). Ed. A. Romero. Prólogo. Sig.: B.N./ M-1709.

¹²⁰ *Método completo para clarinete*, de A. Romero. Madrid, 1886 (tercera ed.). Ed. A. Romero. Prólogo. Sig.: B.N./ M-492.

El Clarinete fue inventado, según afirman cuantos de su historia han escrito, en el año 1690, por Juan Cristóbal Denner, de Nuremberg. En su origen sólo tenía ocho agujeros, que se tapaban con las yemas de los dedos; después se le abrió otro que se cubriría con una paleta de metal llamada llave, siguiendo aumentándose lenta y progresivamente el número de agujeros y llaves para completar su extensión, la cual era muy limitada.

En el año 1770 ya se había elevado el número de agujeros a 13, de los que 8 se tapaban con las yemas de los dedos, y los cinco restantes por medio de llaves, completándose así su escala diatónica medianamente afinada, con algunos intervalos cromáticos, siendo preciso, para obtener los demás, valerse de posiciones llamadas de horquilla, que daban un resultado defectuosísimo como sonoridad y como afinación, pero que se aceptaba porque no se conocía otra cosa mejor; y para que el clarinete pudiera seguir las modulaciones de la orquesta, se ideó construir instrumentos en tono de Do para las piezas o trozos que no pasaran de un bemol o de un sostenido en la clave; en tono de *Sib* para las que tuvieran dos o más bemoles, y en tono de La para las que tuvieran dos o más sostenidos, cuyo procedimiento tienen que emplear aun hoy día los profesores que se sirven de clarinetes de trece llaves.

Con un clarinete de cinco llaves empecé yo mis estudios el año 1826, habiendo podido adquirir después otro de seis, cuya sexta llave había sido inventada a fines de siglo anterior, por el célebre clarinetista Javier Lefèvre [sic] y con la cual se obtienen el *Do sostenido* del primer registro y el *Sol sostenido* a la docena superior, más afinados que con la antigua posición de horquilla, pero menos sonoros que los sonidos colaterales, porque la espiga que une el cuerpo superior al inferior del instrumento impide que el agujero por donde salen dichos Do y Sol sostenido pueda abrirse en el sitio que exigen las leyes de la acústica.

El mismo profesor Javier Lefèvre escribió a fines del último siglo un excelente método de clarinete, con el que hice mis primeros estudios y al que debo, por consiguiente, la base de mi instrucción, la que continué con los estudios y ejercicios de Gambaro¹²¹, Baermann¹²² y otros, que mencionaré más adelante.

¹²¹Juan Bautista Gambaro, clarinetista y compositor italiano (Génova, 1785-1828). Dirigió una orquesta militar, se estableció en París como lutier y clarinetista. Perteneció a la Orquesta del Teatro Italiano. Compuso dos conciertos para clarinete y otras obras de cámara y didácticas.

Vercher Grau, Juan. *El Clarinete*. Gandía, 1983. Ed. J. Vercher.

¹²²H.J. Baermann, Postdam 14 de febrero de 1784-Munich 11 de junio de 1847. Célebre clarinetista alemán que compuso varias obras para clarinete de concierto y didácticas con las que obtuvo fama de gran pedagogo.

Vercher Grau, Juan. *El Clarinete*. Gandía, 1983. Ed. J. Vercher.

Habiéndose encontrado el modo de obtener intervalos cromáticos por medio de llaves, estas se fueron aumentando por la iniciativa de varios profesores, pero sin plan fijo; hasta que el eminente artista Ivan Müller¹²³ presentó su clarinete de 13 llaves en 1812, el que, sin ser enteramente perfecto en afinación ni en sonoridad, aventajó a cuantos le precedieron, y para que se aprendiera a manejar convenientemente cada una de las 13 llaves, compuso y publicó 30 ejercicios muy notables, los cuales sirvieron de guía a los que en el año 1833 adoptamos en España dicho sistema, como habían servido antes a los artistas de otros países [...]”¹²⁴.

Romero había hecho un importante trabajo de investigación para poder narrar todos estos acontecimientos históricos sobre la evolución del clarinete, que podemos decir que se ajustan en gran medida a una objetiva realidad. Este trabajo no lo tubo hecho para incluir en la 1ª y 2ª edición del Método.

Aquí hicieron punto de reposo los progresos en lo más esencial de la fabricación del Clarinete, concretándose unos fabricantes a dulcificar el sonido, otros a darle más brillantez y ocupándose otros en colocar las espátulas de las llaves, así como las dificultades de ejecución que de su empleo resultan; pero en cambio el distinguido profesor Federico Berr¹²⁵, dotado de grande habilidad en el instrumento y de genio en la composición, escribió un precioso Método, que sin ser de una perfecta progresión, se distingue por el buen gusto que domina en todas sus melodías, por lo que lo estudié con grande esmero durante muchos años como las series de estudios y de Aires variados con que tan preclaro artista enriqueció el repertorio de la música para clarinete.

También el profesor Buteux hizo por aquel tiempo una refundición del método de Lefèvre, que según queda dicho, fue escrito para el Clarinete de 6 llaves, a fin de que pudiera aplicarse al de trece, publicándose algo después los

¹²³Ivan Müller, nace en Tallinn, ciudad que perteneció a la antigua Rusia hasta 1918, en alemán Reval, el día 3 de diciembre de 1786 - muere el 4 de febrero de 1854 en Buckeburg. Clarinetista concertista virtuoso, compositor y célebre lutier que consiguió en 1812 revolucionar el avance de su instrumento dotándolo de 13 llaves.

Vercher Grau, Juan. *El Clarinete*. Gandía, 1983. Ed. J. Vercher.

¹²⁴ *Método completo para clarinete*, de A. Romero. Madrid, 1886 (tercera ed.). Ed. A. Romero. Sig.: B.N./ M-492.

¹²⁵Federico Berr, Manheim 17 de abril ?-París 24 de septiembre de 1838. Debutó en París como primer clarinete del Teatro Veudeville en 1823. Formaría pareja con Juan Bautista Gambaro en 1830 en el Teatro Italiano. Profesor de clarinete en el Conservatorio de París (1832-1838) y director del “Gimnasio de Música Militar”. Vercher Grau, Juan. *El Clarinete*. Gandía, 1983. Ed. J. Vercher.

brillantes estudios, dúos y piezas de concierto del célebre clarinetista Ernesto Cavallini¹²⁶, prodigio de agilidad, de digitación y de rapidez de articulación.

Mientras el clarinete descansaba, por decirlo así, de los progresos realizados en su fabricación, un hombre de ciencia y de genio a la vez, el sabio acústico, hábil mecánico y notable profesor de flauta, Teobaldo Boehm¹²⁷, de Munich, hizo una gran revolución en este instrumento, regularizando las proporciones del tubo general y poniendo en armonía con ellas la situación y diámetro de los agujeros, inventando también un ingeniosísimo mecanismo de anillos móviles, que se conoce con el nombre de *Sistema Boehm*, con cuyas reformas ha llegado la flauta a un alto grado de perfección, reconocido y proclamado por los artistas más notables de diversos países, lo cual no impide que ciertos espíritus apocados o rutinarios lo miren aun con desdén, sea porque careciendo de entusiasmo artístico no tienen el ánimo suficiente para emprender el estudio que su nuevo mecanismo exige, o porque temen quedar a la zaga de los que les han precedido en dicho estudio [...]”¹²⁸.

Romero muestra la lógica que conecta la evolución del clarinete con la necesaria evolución de los tratados de enseñanza que se crean a veces por los mismos protagonistas que generan las innovaciones en el instrumento. Un nuevo instrumento necesita de su propio manual práctico que potencie el dominio del mismo. Hasta este punto de la historia Romero ha relatado los antecedentes previos a su Método.

Como vemos, de los Métodos editados no tiene ninguno autoría Española y Romero estaba dispuesto a cambiar este hecho.

“Los brillantes resultados obtenidos en la flauta con el *Sistema Boehm*¹²⁹, indujeron al profesor español residente en París, Pedro Soler, y al fabricante de

¹²⁶Ernesto Cavallini (Milán, 1807-1874). Concertista virtuoso, compositor y didacta. En 1852 pertenecía a la orquesta Alla Scala de Milán. Profesor de clarinete en el Conservatorio de San Petersburgo a la vez que desarrollaba los puestos de clarinete en la Capilla Real y en el Teatro Imperial. En 1867 obtiene la plaza de profesor en Milán.

Vercher Grau, Juan. *El Clarinete*. Gandía, 1983. Ed. J. Vercher.

¹²⁷Teobaldo Boehm (Munich, 1794-1881). Flautista principal de la orquesta de Munich, constructor de instrumentos que permitió el cromatismo de su instrumento al mejorar y extender el sistema de llaves. Inventó el sistema de anillos móviles (1832) que se adoptaron para todos los instrumentos de viento madera. Fue *Hofmusicus* de Munich.

¹²⁸ *Método completo para clarinete*, de A. Romero. Madrid, 1886 (tercera ed.). Ed. A. Romero. Prólogo. Sig.: B.N./ M-492.

¹²⁹Este sistema de clarinete es el que básicamente perduró hasta nuestros días. Tras la aparición del clarinete de I. Müller de trece llaves, y la aparición del sistema de anillos móviles de T. Boehm, el clarinete evolucionó paralelamente en dos sistemas; uno el llamado *sistema francés* o de Buffet-Klosé aludiendo a los artífices de la adaptación de los anillos móviles al clarinete, y otro *sistema Alemán* o de

instrumentos de dicha capital, Augusto Buffet¹³⁰, a emplearlo para el oboe y para el corno inglés, al paso que el profesor Klosé¹³¹, y el mismo fabricante A. Buffet, lo aplicaron al clarinete¹³², con cuyo sistema se corrigieron algunos de los muchos defectos de afinación y de sonoridad que tiene el de 13 llaves, y se facilitó la ejecución de varios pasajes antes impracticables [...]”¹³³.

Romero hace aportaciones novedosas en la historia reciente, con datos de su propia vivencia, como es el caso de la colaboración de Pedro Soler con el fabricante Fuffet. Romero había conocido a Soler en Madrid.

En este momento de la historia se produce el cambio crucial en el avance del clarinete, que dará pie a la creación de un nuevos Métodos de clarinete en gran parte de los países de Europa (Método de clarinete de H. Baermann en Alemania, ídem H. Klosé en Francia, ídem de A. Magnani en Italia, ídem F.J. Thurston en Inglaterra e ídem de Romero en España).

Todos ellos guardaron grandes similitudes en cuanto a contenidos y filosofía: potenciar al máximo los recursos del nuevo instrumento de trece llaves; graduar las dificultades técnicas del aprendizaje del instrumento; dominar la práctica en el sistema tonal hasta cinco alteraciones y potenciar los avances que en materia de virtuosismo habían desarrollado los instrumentistas hasta entonces evolucionándolos más gracias al nuevo instrumento.

“Para completar su obra el citado profesor Klosé, escribió un extenso y bien meditado Método, algunos estudios y varias piezas de concierto, que destinó

Oscar Oehler que hace lo mismo pero sobre un sistema del clarinete de trece llaves que él mismo había evolucionado. Ambos comparten el uso de la técnica de anillos móviles, pero guardan diferencias en cuanto a la disposición de las llaves, y la duplicidad de las mismas. El francés está mayormente difundido a nivel mundial.

¹³⁰Luis Augusto Buffet fue uno de los más reputados constructores de instrumentos de París en todo el siglo XIX. Tras el descubrimiento Boehm aplicado a la flauta, Buffet en colaboración con los mejores instrumentistas de la época lo aplicó al oboe y corno en un trabajo conjunto con Pedro Soler(1839), y en el clarinete en colaboración con Hyacinthe Eleonor Klosé (1842).

Vercher Grau, Juan. *El Clarinete*. Gandía, 1983. Ed. J. Vercher.

¹³¹Hyacinthe Eleonor Klosé (Corfú, 11 de octubre de 1808-París, 29 de agosto de 1880). Clarinetista de amplios conocimientos y virtuoso, fue uno de los pedagogos del clarinete más reconocido en Francia. De origen griego, llegó a Francia en su juventud para ingresar como clarinetista en el ejército, donde obtuvo posteriormente plaza de director del Noveno Regimiento de Infantería. Reemplazaría a su maestro Frederic Berr en la plaza de Profesor de Clarinete en el Conservatorio de París tras su muerte.

Vercher Grau, Juan. *El Clarinete*. Gandía, 1983. Ed. J. Vercher.

¹³² La patente del clarinete Klosé-Buffet se hace en 1844 aunque el Método de clarinete de Klosé ya contaba con las posiciones para este instrumento cuando se edita en 1842-43.

Baines, Anthony. Historia de los instrumentos musicales. Altea, 1988. Ed. Taurus.

¹³³ *Método completo para clarinete*, de A. Romero. Madrid, 1886 (tercera ed.). Ed. A. Romero. Prólogo. Sig.: B.N./ M-492.

a la práctica del Clarinete Sistema Boehm, y cuyo estudio es de grande importancia para los que adoptan dicho sistema.

Aunque el Clarinete Sistema Boehm, o de Anillos Movibles, tiene innegables ventajas sobre el de 13 llaves, no se adoptó con gran rapidez en Francia, su cuna, ni tal vez se habría adoptado aun, sino se hubiera declarado obligatorio en el Conservatorio de París y en el ejército, porque ofrece el inconveniente de tener que hacer un estudio especial para manejar el nuevo mecanismo, a lo cual se resisten la mayoría de los artistas de todos los países, y para evitarlo se hicieron varios ensayos, siendo uno de ellos el llamado *Clarinete Omnitónico*, llevado a cabo por el malogrado profesor Blancou y el instrumentista Buffet Grampon, de París; otro realizado por el fabricante Lefèvre, al que dio su mismo nombre; algunas adiciones y modificaciones de llaves hechas por los reputados factores Mahillon y Albert¹³⁴, de Bruselas, y por otros de diversos países, con lo que, sin cambiar las posiciones, o sea la digitación del clarinete de 13 llaves, se obtienen ciertas ventajas en la afinación y alguna facilidad en el dedeo, pero que distan aun bastante de la perfección a que debe aspirarse.

Después de lo que dejo expuesto, creo deber manifestar la pequeña parte que he tomado en los progresos del Clarinete; el por qué de la presente obra y de esta tercera edición.

Excitado por los estudios que desde niño venía haciendo de las obras escritas por autores extranjeros, observando con pena que ninguno de los justamente afamados profesores de clarinete españoles habían dejado nada escrito para el estudio de tan interesante instrumento, y animado por maestros tan eminentes como el inolvidable Sr. D. Hilarión Eslava, del que fui agradecido discípulo y fiel amigo, y el no menos respetable Sr. D. Indalecio Soriano Fuertes, con cuya amistad me honré igualmente, emprendí en el año 1845 la ardua tarea de escribir la primera edición de este Método, destinado al estudio del Clarinete de 13 llaves, perfeccionado por Müller, habiendo antes estudiado prácticamente los mencionados sistemas, llamados Boehm, Omnitónico y Lefèvre, cuyos estudios verifiqué con el propósito de instruirme y también con el de poder dar noticia en mi obra de los adelantos efectuados hasta aquella fecha en el Clarinete, a fin de

¹³⁴Charles Mahillon (Bruselas, 4 de enero de 1813 - 4 de septiembre de 1887). Clarinetista especializado en la construcción de instrumentos de viento y consiguió celebridad para la firma Mahillon. Inventó un sistema de clarinete de 16 llaves. Posteriormente formaría sociedad con el también constructor de instrumentos Albert, ambos de Bruselas.

contribuir a su propagación, facilitando su estudio a los que se sintieran animados del amor a los progresos del Arte [...]”¹³⁵.

Queda patente, que Romero conocía la existencia de tratados como el que el había escrito H. E. Klosé¹³⁶, *Méthode pour Clarinette* de (París, 1843ca.), aunque prescindió de traducirlo y adoptarlo en la enseñanza española –suponemos que en gran medida porque se cree con posibilidades de aportar novedades y mejoras importantes con referencia a obras homólogas ya editadas -.

La primera y segunda ediciones del Método de clarinete contienen en los prólogos tres cartas de Hilarión Eslava, Ramón Carnicer e Indalecio Soriano Fuertes, en las que personalidades de prestigio dan el mejor de los parabienes a la obra.

“Como un testimonio de mi profundo agradecimiento a mi querido y respetado maestro Sr. D. Hilarión Eslava a quién debo mis escasos conocimientos, y tributo debido a la memoria de los distinguidos compositores D. Ramón Carnicer y D. Indalecio Soriano Fuertes, reproduzco en esta segunda edición el juicio que dichos señores hicieron de la primera, lo cual me decidió a publicarla.

Sr. D. Antonio Romero:

Mi estimado amigo y discípulo: he examinado escrupulosa y minuciosamente el método de clarinete que V. ha compuesto teniendo la bondad y molestia de remitírmelo para que dé me dictamen acerca de él.

Mucho esperaba yo de los conocimientos profundos que V. posee en este instrumento y que he tenido ocasión de reconocerlos al consultarle varias veces sobre él, pero digo a V. con la sinceridad que acostumbro, que ha superado con mucho mis esperanzas. Nada digo acerca de la parte que concierne al mecanismo del instrumento, porque V. sabe muy bien que para juzgarla se necesita poseerlo;

¹³⁵ *Método completo para clarinete*, de A. Romero. Madrid, 1886 (tercera ed.). Ed. A. Romero. Prólogo. Sig.: B.N./ M-492.

¹³⁶Hyacinthe Eleonor Klosé (Corfú, 11 de octubre de 1808-París, 29 de agosto de 1880). Clarinetista de amplios conocimientos y virtuoso, fue uno de los pedagogos del clarinete más reconocido en Francia. De origen griego, llegó a Francia en su juventud para ingresar como clarinetista en el ejército, donde obtuvo posteriormente plaza de director del 9º Regimiento de Infantería. Reemplazaría a su maestro Frédéric Berr en la plaza de Profesor de Clarinete en el Conservatorio de París tras su muerte. Ver: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 1980. Ed. Stanley Sadie.

pero respecto al plan de la obra, serie de materias, modo de tratarlas, progresión de dificultades y mérito de las lecciones y piezas que ella contiene, no puedo menos que elogiar a V. y manifestarle la admiración que me ha causado su laboriosidad y acierto en haber emprendido y dado cima a esta obra que honrará al arte musical de España. Doy a V. la más cordial enhorabuena excitándolo a que la publique, pues aunque no debe V. esperar gran lucro, creo que no le será indiferente el honor artístico que de su publicación ha de resultarle.

Soy de V. afmo. amigo Q.B.s.M.

Hilarión Eslava

Madrid a 15 de Julio de 1845.

Sr. D. Antonio Romero:

Muy Sr. mío y apreciable amigo:

He recibido su favorecida de V. junto con el nuevo Método o sea Escuela Completa de Clarinete que V. acaba de componer y correspondiendo a la confianza que V. ha depositado en mis escasos conocimientos, después de darle repetidísimas gracias por su buena memoria, no puedo por menos que decir a V. que he tenido un placer en ver su obra: y tanto más el haberla llevado a cabo con la perfección, claridad y progresión, para que el alumno pueda llegar a poseer el mecanismo del clarinete, sin arredrarse en su carrera con la dificultades que hay que vencer para ser un consumado artista.

En efecto: V. dice muy bien, que es casi milagroso que en España se hayan formado profesores eminentes en el Clarinete, faltos de buenos métodos, y que de los únicos extranjeros que nuestros jóvenes han podido proporcionarse, unos son inservibles por haber pasado su época y haber sufrido tantas mejoras el instrumento que parece otro, y otros incompletos. Por lo tanto, yo creo firmemente que su Método será bien recibido de la juventud estudiosa y de todo el mundo musical.

Yo así lo espero, y por mi parte le doy la más completa enhorabuena; por el mérito intrínseco que encuentro en su obra y por el eminente servicio que ha hecho a nuestra Patria.

Soy de V. su afmo. amigo y s.s.Q.s.M.B.

Ramón Carnicer

Madrid 15 de octubre de 1845.

Sr. D. Antonio Romero:

Muy Sr. mío y mi apreciable amigo: Aun cuando me he visto precisado a examinar rápidamente su excelente Método de clarinete, por tener que ausentarme de la Corte, sin embargo no puedo menos de decirle que ha llenado V. completamente el objeto que se ha propuesto y que el juicio que de él he formado, no sólo es muy honorífico a V. sino también a la profesión. No esperaba menos de su talento y aplicación. Por lo tanto, felicito a V. cordialmente por el honor que hace a V. esta obra y me felicito a mi mismo, por el afecto que profeso a todo buen artista Español.

Soy de V. su afmo. amigo y s.s.Q.s.M.B.

Indalecio Soriano Fuertes

Madrid a 1 de julio de 1845

También la edición del Método propicia el primer contacto de Romero y F.A. Barbieri, de lo que tenemos constancia a través de dos cartas, en las que se pone de manifiesto uno de los procedimientos habituales de venta de publicaciones.

“Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri¹³⁷

Madrid: 4 de Noviembre de 1845

Muy Sr. mío:

Aunque no tengo el gusto de conocerle, espero tendrá la bondad de encargarse de recibir suscripciones para el Método de clarinete que voy a publicar en los términos que lo hace con el de Solfeo del Sr. D. Hilarión Eslava, para lo cual remito a V. por este correo los prospectos y recibos para que se sirva distribuir los primeros a fin de darle publicidad.

¹³⁷Todas las cartas que figuran en este apartado se encuentran en el fondo del Ministerio de Cultura. Biblioteca Nacional. Legado Barbieri. Signatura: Mss 14042, del 1-336. Las que pertenezcan a otro fondo, serán consignadas de forma individualizada. Gran parte de la correspondencia reflejada aquí se encuentra publicada en: Casares Rodicio, E. *Francisco Asenjo Barbieri- (Documentos sobre música española y epistolario) Legado Barbieri*. Vol. II. Madrid, 1986. Ed. Fundación Banco Exterior.

Deseo que esta comisión no le sea a V. molesta y que al contestarme tenga la bondad de decirme los pueblos que pueda saber que hay músicos de aficionados para mandar propuestas.

Quedo a sus órdenes SSQBMS.

Antonio Romero

Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri

Madrid: 20 de Febrero de 1846

Muy Sr. mío:

He remitido a V. los ejemplares de la 1^o, 2^a y 3^a entrega de mi *Método de clarinete* según me encargó en su estimada y atenta carta, y espero se sirva libramme su importe por el conducto que crea más económico.

Sin más se repite a sus órdenes SSQBMS.

Antonio Romero

En las tres ediciones del Método, se mantendrán de igual forma las explicaciones sobre técnica -salvo en contadas ocasiones- lo que hace pensar, que Romero no necesitó cambiar o aclarar demasiado, para favorecer la comprensión y enmendar posibles procedimientos que no dieran resultados prácticos, de una forma u otra, no sintió la necesidad de crear más textos preliminares sobre técnica, al contrario, en las ediciones posteriores simplifica algunos apartados.

En la tercera edición, se añade un apartado histórico sobre los antecedentes de la evolución del clarinete y un apartado específico sobre la invención del Clarinete Sistema Romero. Dará detalles sobre los motivos que le llevaron a construir el nuevo sistema de clarinete, contando las pericias que tuvo que sufrir para lograr su propósito.

El método de Romero no aborda las dificultades con suavidad y de ello hay muestras palpables sobre todo en el momento de iniciar al instrumentista, obligándole a utilizar en sólo veinte ejercicios cortos -de un pentagrama con seis u ocho compases-; todos los dedos de las dos manos a la vez sobre los sonidos del primer registro; la lengua en funciones de *stacatto* con diferentes medidas y a controlar el sonido con calidad sin hacer hincapié en sonidos con valores largos. Evidentemente, la puesta en práctica de los ejercicios por parte del profesor, sería el eslabón que explicaría por qué

se atiborra de dificultades el inicio del aprendizaje, o si en cada uno de los mini-ejercicios se mantenía largo tiempo trabajando reiteradamente lo mismo.

El Método consta de dos partes. La primera se encarga del trabajo técnico y del modo de abordar esas dificultades técnicas así como de las musicales propiamente dichas como son la tonalidad, los diferentes ritmos de compás, todas las posibles en cualquier figuración y cualquier aspecto implícito en una partitura de la época. Sobre ella, hará varias indicaciones y descripciones para entender como está hecha y como debe estudiarse.

“En él (refiriéndose al método) he enlazado de tal modo la parte doctrinal con la práctica, que jamás haya necesidad de volver atrás para buscar la explicación de lo que se vaya a practicar, sino siempre se tenga a la vista lo que se necesite saber para vencer las dificultades que progresivamente se vayan presentando.

También he procurado guardar la más escrupulosa gradación en las dificultades de ejecución, y presentar todas las materias que contiene con tanta claridad que puedan comprenderlas toda clase de discípulos, aun aquellos que no estén completamente instruidos en el Solfeo.

Bien quisiera que los que se dedican al clarinete poseyeran antes todos los conocimientos que constituyen un buen músico, pero como sé por experiencia que muchos, especialmente en las Bandas Militares, se ven precisados a emprender el estudio de un instrumento antes de tiempo, bastará que sepan medir bien la música, aunque no sea a primera vista, que conozcan todos los compases más usuales, y que lean bien en Clave de Sol, pues en este método además de hacer que sean progresivas las dificultades con respecto al Clarinete, lo serán igualmente con respecto a la medida.

Las numerosas lecciones de que consta la primera parte, que todas son originales, tienen por acompañamiento una parte de segundo clarinete de igual interés que la del primero, dispuestas con el objeto de que el discípulo las ejecute alternativamente, lo cual ofrece, a mi modo de ver, ventajas de suma importancia y utilidad; pues de este modo se ejercita continuamente el principiante en toda la extensión del instrumento; se acostumbra a la ejecución simultánea, por la facilidad que tendrá de ser acompañado por el maestro u otro condiscípulo, y

además tiene un doble número de lecciones de las que aparecen, resultando de aquí una grande economía [...]»¹³⁸.

Con diferencia de los Métodos de violín que ya tenían asiduamente implícita la práctica de los dúos acompañados por el profesor, Romero habla siempre de dos partes de similar dificultad que se podían alternar indistintamente por el profesor o el alumno, y que complementan una parte práctica gran valor educativo a través de todos los registros del clarinete.

“El objeto principal que me he propuesto en esta obra, ha sido conciliar todo lo posible la solidez de la enseñanza con la comodidad y buen gusto. Hasta qué punto haya llegado mi objeto lo decidirán el tiempo y mis entendidos comprofesores, cabiéndome la esperanza de que este método influirá para regularizar el estudio del clarinete en España, que tan mal parado se halla en el día”¹³⁹.

Si como espero, consigo en todo o en parte este interesante objeto, será grande mi satisfacción y me creeré suficientemente recompensado de mi penoso y delicado trabajo”¹⁴⁰.

La segunda parte Método se dedica a la interpretación, con una preocupación extrema por hallar la sensibilidad musical del alumno clarinetista, haciéndole partícipe de los muchos elementos que deben confluír para desarrollar una buena interpretación musical. Lo explica de la siguiente forma:

“Así como la primera parte contiene todos los conocimientos necesarios y las dificultades que se deben vencer respecto al mecanismo y estudio material del instrumento, la segunda reúne en sí todo lo concerniente a la parte sublime y espiritual (permítaseme esta frase) del arte”¹⁴¹.

PRIMERA PARTE

¹³⁸ *Prólogo* de la primera edición del *Método Completo para Clarinete* de A. Romero.

¹³⁹ No se equivocaba Romero en esta última afirmación porque su método sirvió en los planes de estudios de todos los tiempos hasta hoy ya como manual guía de la enseñanza, como complemento a otros o como libro de consulta.

¹⁴⁰ *Prólogo* de la primera edición del *Método Completo para Clarinete* de A. Romero.

¹⁴¹ *Prólogo* de la primera edición del *Método Completo para Clarinete* de A. Romero.

Vamos a centrarnos en el estudio de la primera parte del método ya que contiene varios apartados en los que Romero define la evolución del correcto aprendizaje.

Se distinguen claramente cinco subapartados que hemos denominado de la siguiente forma:

- 1-Teórico general
- 2-Ejercicios prácticos iniciales
- 3-Dúos tonales
- 4-Los adornos musicales
- 5-Técnica tonal y cromática

1- Teórico general.

En el primero de los subapartados contempla los puntos siguientes:

a) *Prólogo.*

En la primera edición este punto es desarrollado por Romero ampliamente explicando los motivos que le llevan a la publicación de su nuevo Método, cómo está construido y a hacer ver las ventajas que ofrece respecto de los que hasta entonces se habían publicado en extranjero. También expresa su agradecimiento a los que confiaron en su obra. En la segunda edición el prólogo se limitó a una pequeña presentación, incluyendo los agradecimientos.

b) *Reseña histórica del clarinete.*

Consta de la misma información en la 1ª y 2ª edición con sólo con una actualización de datos: el profesor de clarinete H. Klosé figura inicialmente como primer clarinete del Teatro Italiano y en la segunda como Profesor del Conservatorio de París¹⁴².

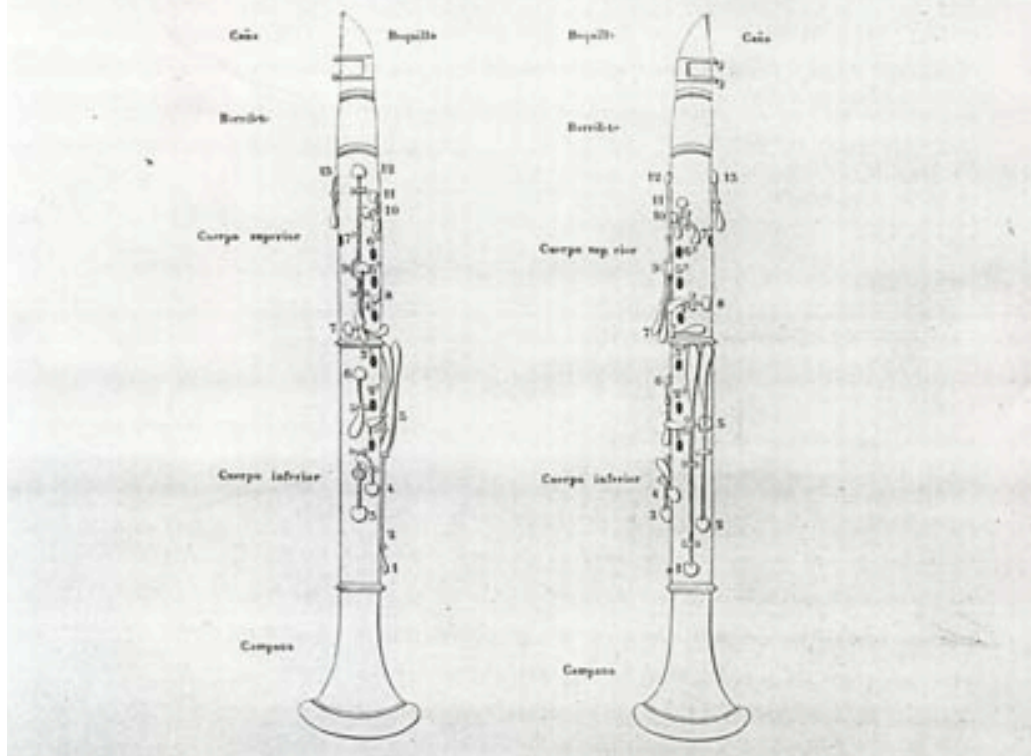
La reseña histórica incluida en la tercera edición aumenta los datos de las anteriores ediciones, e incluye dos nuevas secciones, que explicaban la historia sufrida por el clarinete -contemporánea a la propia vida de Romero- y las vicisitudes que ocurrieron a Romero cuando inventó su *Clarinete Sistema Romero*.

c) *De las piezas que se compone el clarinete.*

¹⁴² Hemos hallado el manuscrito que desarrolló Romero previo a la segunda edición de su Método en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y en él encontramos todos los borradores y rectificaciones llevadas a cabo. *Método completo para clarinete*. Fuente: R.C.S.M.M. Manuscrito de fondo de inventario.

DE LAS PIEZAS QUE SE COMPONE EL CLARINETE.

El Clarinete se compone de seis piezas que son: la Campana, la pieza de la mano derecha, ídem de la mano izquierda, (ó llámese cuerpo inferior á la 1. y superior á la 2.) el Barrilete, la Boquilla y la Caña. Estas piezas se encajan unas en otras por medio de unas espigas, y están provistas de 7 agujeros y 13 llaves que manejados unas y otras por el ejecutante sirven para formar los 45 sonidos que abraza la extensión del Clarinete desde Re_3 hasta Re_4 . Véanse las figuras siguientes y aprendase de memoria el número que corresponde á cada llave y á cada agujero.



Las dos primeras ediciones contienen lo mismo, y conviene observar que aquí se inserta el dibujo del clarinete donde se detallan las llaves numeradas, que no incluye en la tabla de posiciones explicada posteriormente, de forma que los números que figuran en la tablas se deberán consultar retrocediendo 6 páginas, Romero cambia este detalle en su tercera edición dotando al dibujo del clarinete de los números que asigna a cada llave.

En la explicación que hace de las piezas del clarinete, diferencia seis; *campana o pabellón, pieza de mano derecha, ídem. de mano izquierda, barrilete, boquilla y caña.*

Entre las dos piezas de las manos se encuentran un total de 7 agujeros y 13 llaves, que combinadas podrán producir los 45 sonidos que Romero marca en la *extensión del clarinete*, que va desde el Re_3 (hablando en tono de Do mayor y utilizando

Sistema de índices acústicos americano), hasta el Sib₆, con lo que se implanta ya la extensión del clarinete que ha permanecido hasta hoy con excepción del semitono que ampliará por el extremo grave en el Clarinete Sistema Romero.

A lo largo del capítulo desgrana todas las partes del clarinete de 13 llaves, su funcionalidad y manejo.

Se hace una curiosa aclaración que da a entender uno de los procedimientos empleado en partituras antiguas pero todavía en uso en la época. Dice:

“[...] los franceses llaman al primer registro del clarinete *chalumeau*, porque pretende que sus sonidos tienen alguna analogía con los de un instrumento pastoril muy antiguo que tenía el mismo nombre (en español es *caramillo*), y en la música antigua se encuentra algunas veces la palabra *chalumeau* para expresar que las notas que están escritas en el segundo registro (que llaman *registro de Clarinete*), deben ejecutarse en el primero hasta que se encuentre la palabra *loco o clarinete*, que significa que se ejecuten como están escritas”.

Romero conocía que Juan Cristóbal Denner fue el padre del actual clarinete porque dio los primeros pasos en su invención, pero el texto pone de manifiesto, que desconocía a partir de qué instrumento evolucionó el clarinete. Al igual que la lectura que hace de la palabra *chalumeau* utilizada en las partituras, que no es otra cosa que pedir al interprete que toque las notas escritas a la duodécima grave (en la flauta u oboe este proceso se llama tocar a la octava grave).

d) *De la boquilla y la caña.*

Dedica un capítulo específico a estas dos partes del clarinete dada la importancia que para él tienen, ya que son las encargadas de generar el sonido. Da orientación de cómo se hacen las cañas.

Llama poderosamente la atención la descripción que hace Romero de la *boquilla* y la forma de fabricar las *cañas* (lengüetas), porque en aquella época todavía no existían firmas comerciales que las fabricasen. Las boquillas se tallaban en madera y podían producir graves alteraciones sonoras -sobre todo en afinación- por la alta vulnerabilidad de la madera a las variaciones atmosféricas y de temperatura. El ejecutante debería contrarrestar dichos cambios con una pericia de embocadura extrema que rectificase en cada momento el sonido deseado.

El apartado de las cañas explica la forma más generalizada y eficaz de escoger, tallar y retocar las cañas para conseguir un óptimo resultado sonoro de ellas, siempre en función a la boquilla utilizada. La descripción es detallada, pero al final y como siempre en estos temas técnicos, se remite la experiencia de la práctica, aconsejando a los estudiantes que se fabriquen sus propias cañas para conseguir en ellas las condiciones individuales necesarias del mejor sonido.

e) *División del clarinete.*

Con este título tan poco acertado, Romero distingue tres registros en la tesitura del clarinete, atendiendo esencialmente al comportamiento acústico del instrumento coincidiendo el inicio de cada uno, en que después de haber levantado todos los dedos y llegar a posiciones al aire, se vuelve a colocar de nuevo todos los dedos. Es decir, que el primer registro va desde Mi₃ grave (hablando en tono de Sib mayor), hasta Sib₄; el segundo será de Si₄ a Do₅; y el tercero a partir de Do₅ hasta el Do₆.

Siguiendo con el análisis de los registros del clarinete, dice del primer registro, que las notas Sib₃, Do₃, Mib₄, Fa₄, Fa₄ y Sib₄, son sordas e imperfectas por lo que habrá de adoptarse medidas a través de tranquilas o movimientos de la embocadura, para corregir las carencias sonoras. Al segundo registro se le atribuyen sonidos brillantes y chillones, y en el tercer registro delgados y desagradables, por lo que recomienda trabajarlos con ahínco, cuidado en extremo y cañas suaves no muy abiertas.

A través de estas observaciones de Romero, podemos deducir las características sonoras del clarinete que buscaba el gusto del momento: sonido controlado en exceso, carente de volumen, timbre claro y bastante gutural dado que se tenían que rectificar muchas carencias del instrumento con la embocadura y pericia del ejecutante

En la tercera edición del Método, funde los capítulos c, d y e, en uno solo que titula *Explicación del clarinete de trece llaves*. Aquí sí especifica qué clarinete describe, porque en esta edición incluye indicaciones para tocar tres sistemas de clarinete (Sistema de trece llaves, Sistema de anillos móviles y Sistema Romero).

f) *Posición del cuerpo, modo de tener el clarinete y colocación de los dedos con el destino de cada uno.*

Se establecen las posiciones más idóneas para tocar el clarinete, tanto del cuerpo en general como de los brazos respecto al cuerpo. También establece las funciones de cada dedo y la manera exacta de moverse, llegando a concretar la distancia de recorrido

óptima al destapar los agujeros. Sin duda este detalle supuso una exageración que en la tercera edición del método rectifica.

Las medidas que da en las dos primeras ediciones se expresan en pulgadas y en la tercera son reflejadas en centímetros.

g) *De la embocadura.*

Concreta dos tipos de colocar la embocadura en función de las características físicas de cada individuo. Una con la colocación de la caña en la boquilla hacia arriba y otra la que sitúa la caña hacia abajo en contacto con el maxilar inferior.

[...] El 1º y más antiguo es el seguido en Alemania desde la invención de este instrumento hasta el día, que consiste en colocar la caña sobre el labio inferior. El 2º que fue introducido en Francia por Michel y extendido por sus discípulos, se distingue del 1º en apoyar la caña contra el labio superior. El origen de estos dos modos de tocar el clarinete ha hecho que para distinguirlos se dé el nombre de escuela alemana al 1º y francesa al 2º [...]

[...] antes de que empiece a tocar un discípulo le examinará el maestro interiormente la boca; si las filas de dientes de las mandíbulas superior e inferior da en perpendicularmente una sobre la otra sin sobresalir aquella más que esta, deberá tocar según la escuela alemana, y lo mismo si la fila de la mandíbula superior cae detrás de la mandíbula inferior sobresaliendo más esta que aquella, por que en estos dos casos son muchas las ventajas [...]

[...] si por el contrario la fila de dientes de la mandíbula superior viene a caer por delante de la fila de la inferior sobresaliendo aquella mandíbula y labio más que los inferiores, deberá preferir la escuela francesa [...]»¹⁴³.

La primera edición contiene unas explicaciones de antecedente histórico sobre la procedencia de cada una de las formas de embocadura, pero ya en la segunda y tercera edición omite algunos datos, tal vez porque la información no estaba bien fundamentada o porque observó que carecía de interés.

h) *De la respiración.*

¹⁴³*Método completo para clarinete*, de A. Romero. Madrid, 1845 (primera ed.). Ed. A. Romero. p. 8. Sig.: B.N./M-492.

Podemos leer una explicación superficial e inexacta de la respiración, pues aunque afirma la gran importancia que tiene para la práctica del instrumento, confiesa haber tomado de las partituras de canto una forma de representar la respiración en la partitura: dos comas juntas para la respiración completa o una para la media respiración, según exija el fraseo musical.

i) *Modo de emitir el sonido.*

La primera edición revela y documenta varios aspectos de la emisión del sonido, concretándose a favor de una y mostrándose incrédulo con la otra, pero afirmará que no quiere descartar la eficacia de una u otra hasta comprobarlas a través de la práctica con sus alumnos y en él mismo.

“[...] En todos los métodos se dice que el movimiento que hace la lengua al emitir el sonido es parecido al que verifica para pronunciar la sílaba *ti*, pero yo creo como Mr, Berr que tiene más semejanza con el que hace para despedir de la boca un cabito de hilo, una bolita de papel u otra cosa pequeñita [...]

[...] De los dos modos se puede producir el sonido, pero el golpe de lengua que resulta del primero es muy tosco y pesado, porque para pronunciar la sílaba “*ti*” se emplea casi la mitad de la lengua, y el que resulta del segundo es más limpio y más ligero, porque para imitarlo no es más que la extremidad de la punta de la lengua la que da contra la de la boquilla.

Encargo a los maestros y discípulos que no condenen esta opinión debida a la experiencia en la enseñanza y a serias observaciones, hasta después que la hayan examinado y comparado bien y espero que la adoptarán [...]”¹⁴⁴.

Rigor en las afirmaciones y contraste con la práctica es la oferta que Romero plantea en sus textos. En las ediciones posteriores da ambas como válidas y de igual funcionalidad.

Las reflexiones son hechas partiendo de los textos que figuraban en los métodos ya existentes y, en multitud de ocasiones, se ampara en lo que dicen los maestros antiguos, algo que en la segunda edición ya había suprimido, creemos que por haber ratificado sus teorías con la práctica docente desarrollada en los 15 años que mediarían entre la primera y segunda edición.

¹⁴⁴ *Método completo para clarinete*, de A. Romero. Madrid, 1845 (primera ed.). Ed. A. Romero. p.9. Sig.: B.N./M-492.

j) *Observaciones sobre el modo de estudiar en general.*

A partir de la segunda edición este subapartado se llamará *Observaciones generales sobre el modo de estudiar.*

Aquí observamos la enumeración de un parámetro del sonido que se descuida en la teoría de la primera edición y que la segunda y tercera contemplan. Nos referimos a la afinación. Dentro de los consejos sobre el modo de estudiar; decía que siempre se empezará por ejercicios de emisión igualados, posteriormente incrementa que se hagan a través de notas largas observando la calidad del sonido y su afinación.

Finaliza incluyendo una nota dirigida a los profesores haciéndoles conscientes de lo necesario de cumplir todas las indicaciones del texto a rajatabla, encorsetando claramente su función a custodiar las indicaciones puntuales del texto.

k) *División de los sonidos del clarinete.*

Esta alusión a los registros del clarinete cambia su ubicación en la segunda edición y, tan sólo, recuerda que se dividen en tres registros según la altura de los sonidos.

l) *Sonidos del primer registro.*

Concluye con dos subapartados incluidos en las tres ediciones pero que cambia de colocación con respecto de la primera edición, para ponerlos bien determinados en el apartado teórico. Inmediatamente después se abordarán los ejercicios prácticos encaminados a poner la teoría en funcionamiento, delimitando de esta manera el siguiente apartado que hemos denominado ejercicios prácticos iniciales.

2-Ejercicios prácticos iniciales

Plantea ejercicios prácticos atendiendo al dominio de las diferentes posiciones sin tener muy en cuenta la pérdida del control de sonido que pudiera generarse en el alumno, o las dificultades que pudiera generar, el intentar abordar posiciones complicadas prematuramente. Prescinde de abundar en sonidos largos, algo que contradice su teoría inicial de las dos ediciones finales.

Parece como si Romero tuviera muy claro los conocimientos que debía adquirir un clarinetista, dado que trata la amplia mayoría de elementos importantes necesarios en el aprendizaje del instrumento, pero olvida hacer un análisis sobre para quién van

dirigidos y la forma idónea de exponer los ejercicios que han de transmitir de manera lenta y sólida el control del instrumento.

El volumen de materia empleada para iniciar al alumno en el dominio de los sonidos del clarinete -primeros pasos- es muy inferior al desarrollado para fomentar la fluidez de digitación, virtuosismo o expresividad. Veremos que en las escasas 12 páginas que dedica al conocimiento y práctica de las notas naturales de los dos registros más extensos del clarinete -primero y segundo-, no hay tiempo de conseguir una seguridad sonora en el alumno, que le capacite para controlar los staccatos que desde un principio impone en sus ejercicios, ni bajar hasta los sonidos más graves a una velocidad de seis compases por ejercicio para cada uno de los sonidos.

En el sistema de enseñanza de Romero, la sólida base inicial que se da en mimar en los programas de nuestros días, carece de importancia y, tal vez, deja para más adelante el control del sonido y su calidad.

El apartado que explicamos consta a su vez de nueve subapartados de una transición tal, que más que ejercicios prácticos parecen teóricos con ejemplos:

a) *Ejercicios de los primeros sonidos que deben estudiarse pertenecientes al primer registro.*

Incorre en utilizar muy pronto los meñiques y, el más difícil todavía, lo plantea presentando intervalos de quinta, que conllevará movimientos de digitación de varios dedos a la vez desde los sonidos Mi_3 y Fa_3 graves (hablamos en tonalidad de Sib)¹⁴⁵.

¹⁴⁵Por acuerdos establecidos en reuniones internacionales, se ha conseguido establecer como patrón de afinación al La central del piano con la frecuencia de 440Hz.

No ha sido así a la hora de precisar a qué octava pertenece, por lo que en la actualidad se mantienen varios sistemas en vigor, siendo los más utilizados el americano que coloca en la 4ª octava (La4) y el franco-belga que lo hace en la 3ª octava (La3). Nosotros emplearemos el sistema americano por ser el más difundido en la actualidad.

La historia se remonta al siglo XVII, la falta de acuerdo era tal que se distinguían dos afinaciones: Chorton para la música de carácter religioso y Kammerton para la profana. Esto hizo que los teóricos comenzaran preocuparse por el problema, y es el abad Mersenne quien plantea una de las primeras soluciones; “indicar en la partitura la frecuencia de la primera nota”. Parece ser que no tuvo mucho éxito la propuesta porque hubo que esperar a principios del siglo XIX cuando en 1812, Serette, director del Conservatorio de París, fijó una frecuencia única de afinación para dicho centro.

Quince años después, en 1872, Fetis recomendaba unificar la afinación en toda Europa, y es por fin en el año 1834 en Stuttgart, cuando el Primer Congreso Internacional de Físicos adoptó la frecuencia de 440Hz. para su diapasón. (Apuntes de las clases de Físico-acústica del profesor Miguel Fdez. Gutiérrez en el Conservatorio Superior del Principado de Asturias).

También tendremos en cuenta que el clarinete es un instrumento transpositor afinado en tono de Sib , por lo que siempre aclararemos en la tonalidad en que nos expresamos, sabiendo que si la tonalidad aludida es la de Sib , el sonido real que resulta en tono de Do siempre estará un tono por debajo. Es decir, si hablamos de un Si_4 natural nos estaremos refiriendo al La4 del piano.

b) *Ejercicios para asegurarse en la emisión y posiciones de los diez sonidos anteriores.* (refiriéndose a los sonidos naturales que van desde el Sol⁴ al aire hasta el Mi³ grave).

Distingue emisiones de picado o stacatto, porque en valores de blanca, negra e incluso corchea habla de *emisión* del sonido. Previene de la nitidez y cuidados sonoros al lanzar el golpe de aire. Esta última explicación, generará la mayor de las equivocaciones de la técnica clarinetística que, todavía hoy, es una de las bestias negras del aprendizaje. El stacatto, que Romero bautizó traducéndolo del francés e italiano como *picado*, ha causado malas interpretaciones en la enseñanza desde siempre. En la comparación de técnica instrumental que efectuaremos posteriormente, expondremos el por qué de tal inconveniente.

c) *Ejercicios para las llaves 11 y 13.*

Al iniciar el manejo de las llaves aludidas, plantea unas *tranquillas*¹⁴⁶ encaminadas a mejorar la respuesta sonora de las notas que resultaban (La⁴ y Sib⁴). Son los sonidos que más molestaban a Romero por su imperfección, e incluso uno de los detalles que lo predispondrían a marchar por el camino de la investigación, hasta inventar un nuevo sistema de clarinete que mejorase estas notas y otras de similar catadura.

En la segunda parte del método incrementará otro apartado posterior que abunda en el manejo de las llaves 11 y 13 con figuras en valor de corchea.

d) *Ejercicios para los sonidos del segundo registro.*

Rápidamente se familiariza al alumno con los primeros seis sonidos del segundo registro -siempre a través del stacatto- a lo largo de nueve ejercicios de un pentagrama cada uno, para zambullirse inmediatamente después y sin ningún tipo de prevención, sobre uno de los mayores problemas de la iniciación de los clarinetistas, nos referimos al cambio de registro.

Con respecto a la primera edición, Romero suprime los temerarios ejercicios que escribió en corcheas, dejando únicamente los valores de blanca y negra. Sin duda la puesta en práctica de ellos haría recapacitar sobre su conveniencia.

¹⁴⁶Nombre que se daba a posiciones extranaturales para ayudar a mejorar el resultado del sonido que producían algunas notas resultantes del manejo de llaves. Otras veces se conseguían sonidos de afinación intermedia tapanco con los dedos agujeros parcialmente. También se llamaban posiciones de *horquilla*.

e) *Unión del primero y segundo registro.*

Como avisamos antes en este subapartado, se acomete el cambio de registro directamente y de la manera más brusca, es decir, pasando de la posición de ningún dedo a colocarlos todos a la vez. Por una vez, el hecho de que el ejercicio se realizará en *stacatto*, podría beneficiar el acceso al dominio de la dificultad.

Ampliará la práctica a los sonidos naturales del segundo registro, algo que modificará a partir de la segunda edición abriendo un nuevo punto llamado *ejercicios para las tres últimas notas del segundo registro*, donde se trabajarán el La5, Sis y Dos (hablamos en tono de Sib) de una forma un poco más exhaustiva.

f) *Ejercicios progresivos para acostumbrarse a emitir con facilidad y seguridad todos los sonidos del primer y segundo registro.*

Los ejercicios reflejados reinciden en las notas, valores y articulaciones ya trabajados de igual forma, por lo que parece superfluo, -y así queda entendido por Romero- al suprimirlo en la segunda edición. De igual manera, hace desaparecer el espacio dedicado a trabajar el dedo anular, denominado *Ejercicios para acostumbrar a hacer el Sis con el dedo anular*. Ambos quedarían reemplazados por ejercicios de un pentagrama cada uno y que exponían las escalas de las tonalidades hasta cuatro alteraciones en tono mayor y menor.

g) *De las articulaciones primitivas: picado y ligado.*

Curioso encabezamiento para unos ejercicios que en materia de *stacatto*, no difieren más que en las negras alternadas entre ligaduras y con puntos sobre ellas. Tan sólo por ello se utiliza la denominación de *picado* que diferencia de las *emisiones*, trabajadas anteriormente.

Las articulaciones primitivas son expuestas sobre compás de 4/4 o C, en valores de negra, utilizando la ligadura en las diferentes combinaciones posibles dentro de un compás, pero sin utilizar la ligadura con efecto sincopado, es decir, ligando de dos en dos pero uniendo en primer lugar la negra de parte débil y en segundo lugar la fuerte.

Distingue dos subdivisiones en el mismo encuadre; *Ejercicios para las articulaciones primitivas* y *Diferentes articulaciones sobre tresillos*. En los tresillos hace el mismo empleo que en la rítmica binaria anterior, con ello se aclara el efecto de las articulaciones en sensación binaria y ternaria.

También aquí desarrollará modificaciones con respecto de las otras ediciones, quitando el trabajo amplio sobre tresillos y enfocándolo de otra forma menos brusca, aprovechando los ejercicios para fomentar el reconocimiento de los intervalos contenidos en una octava diatónica.

La primera edición finaliza el apartado que hemos denominado *Ejercicios prácticos iniciales* con un listado *De los movimientos o aires y de su carácter*, teoría, que posteriormente reservará para la segunda parte del Método, puesto que forma parte directamente del estilo e interpretación a que la dedica.

Todavía crea un par de pequeños espacios importantísimos, destinados a poner de manifiesto la estrecha relación de los sonidos que se producen a distancia de duodécima, desde los sonidos del primer registro y su forma de ligarlos. Los llamará *Ejercicios para aprender a ligar bien los intervalos de docena* y *Ejercicios para adquirir agilidad en el manejo de las llaves*.

3-Dúos tonales

Uno de los mayores atributos de Romero en su Método es la inagotable capacidad de inventar melodías para sus dúos. Melodías que por contener en muchas ocasiones dificultades técnicas importantes, el alumno no logra saborear en su estudio, pero todas ellas gozan de un atractivo melódico propio de piezas pequeñas de exquisita belleza. La importancia concedida al atractivo melódico de las lecciones es manifestado por Romero cuando analiza diferentes métodos. Del compuesto por Berr resalta lo que para él es importante.

“Lo que hallo digno de todo elogio en esta obra, es el mérito de las melodías que contiene, tanto en las lecciones y estudios como en sus 15 piezas características en forma de sonatas, porque todas ellas están impregnadas del gusto moderno más exquisito”¹⁴⁷.

El apartado también podemos subdividirlo por secciones concretas, encaminadas a trabajar un aspecto puntual de la técnica del clarinete o de la teoría musical en la mayoría de los casos. Ya dijimos en anteriores ocasiones y lo volveremos a recordar, que el método está construido desde la visión de hacer progresiva la líneas de consecución de los aspectos teóricos de la música, pero no tiene muy en cuenta la

¹⁴⁷Prólogo de la primera edición del *Método Completo para Clarinete* de A. Romero.

progresión de las dificultades técnicas del instrumento. De esta manera observamos que establece un sistema de paso por las tonalidades muy teórico, comenzando por Do mayor incluyendo tres dúos para el trabajo de la tonalidad, siguiendo con su relativo La menor, que tal vez no sea lo más progresivo para las condiciones del alumno iniciado recientemente, dado que aparecen alteraciones accidentales y la sensación de tonalidad mayor no está lo suficientemente asentada como para introducir el nuevo contraste de modalidad.

El tránsito por las distintas tonalidades se ordena de la siguiente manera: Do M., La m., Fa M., Re m., Sol M., Mi m., Sib M., Sol m., Re M., si m., etc., hasta cuatro alteraciones.

El apartado comienza en la primera edición con la denominación de:

a) *Escalas, harpegios [sic] y lecciones en varios tonos.*

Plantea un sistema de trabajo que empieza por unos pequeños ejercicios con repeticiones de escalas por octavas y arpeggios, sirviendo para introducir al alumno en la tonalidad que se va a desarrollar en los dúos -llamados en esta ocasión lecciones-, para seguidamente pasar a los dúos que se encargarán de incluir todo lo practicado con anterioridad, además, de introducir nuevos elementos con respecto a compases binarios y ternarios intercalados; diferentes articulaciones y figuras de distintos valores. La alternancia de los sistemas de compases de naturaleza binaria y ternaria se mantiene a lo largo del desarrollo tonal, lo mismo que el incremento constante de conceptos teóricos que se planifican en los tratados de teoría musical.

Al iniciar este espacio observamos diferencias con la segunda edición, en la cual, se suprime los ejercicios de escalas y arpeggios de una forma esporádica y una serie de indicaciones que Romero establece para el profesor. Notamos pues, que los ejercicios mencionados anteriormente se mantienen sólo en determinadas tonalidades y se incluyen nuevos ejercicios -sobre todo en los tonos menores- para preparar las dificultades que cada una de ellas plantea, acercándose de esta manera, a las necesidades reales de la evolución técnica del alumno en relación con el instrumento, pero sin abandonar el diseño de tránsito por las tonalidades que establece al principio. Los ejercicios planteados previos al trabajo de los dúos -en la segunda edición- pretenden instruir al alumno más en los giros melódicos y dificultades mecánicas que plantea el dúo, a diferencia del trabajo sistemático de la tonalidad con escalas y arpeggios que utiliza en la primera edición.

En los nuevos cambios realizados tras la primera edición el apartado se llama *Lecciones para dos clarinetes*, eludiendo utilizar la palabra dúo, que en la época parecía estar vinculada al grupo de dos en el canto, más que al ámbito instrumental¹⁴⁸. La única aclaración que permanecerá es la de que el alumno deberá estudiar las dos voces del dúo indistintamente, teniendo mucho cuidado con la *dulzura de las articulaciones*, y llamando la atención sobre los *signos de respiración* que se incluyen en las instrucciones de realización, ambos temas que obsesionan mucho a Romero.

Respecto de las aclaraciones de tempo en la primera ed. las deja al criterio del profesor en función de las condiciones del alumno, una de las pocas concesiones que hará en su método y que en la segunda ed. también suprime. Coloca anotaciones metronómicas junto a los aires que establece en los dúos, por lo tanto, ya no hacía falta aclarar previamente nada al profesor.

b) *De los matices.*

La referencia a los matices se hace después del dúo 18 en la primera ed. pero en la segunda, se incluye desde el principio del apartado de los dúos. Abre un espacio teórico específico para tratar el aspecto del volumen en el sonido y las diferentes formas que existen de incrementarlo y disminuirlo. Del análisis de las dos ed. veremos, que separa claramente la cualidad de sonar a un determinado volumen constante y, el efecto, sonoro de elevar y descender progresivamente el sonido, lo que denomina *sonidos filados*, acepción que traduce del italiano *filare* y efecto al que dará mucha importancia dentro de las dificultades técnicas a controlar. Más tarde analizaremos los comentarios que Romero hace sobre los *matices* musicales, con explicación documentada incluida, para darnos cuenta del trato dispensado a este efecto musical.

c) *Portamentos.*

¹⁴⁸Difícilmente se denominaba dúo a interpretaciones hechas con instrumento solista y piano acompañante, incluso hoy día se diferencia el trato del piano con respecto al solista en función de la música que interpreta. Este hecho quedó definido ya en el siglo XIX por la forma de las composiciones: cuando la parte musical se equipara en importancia a la del otro instrumento, esta composición solía estar incluida en la forma *Sonata*, o en el caso de no responder a esta forma pero la importancia musical lo requería veremos pocas aclaraciones como la de C.M. von Weber, que titula una de sus *obras Gran dúo concertante*. Título innovador que pone de manifiesto la distinción que deseaban dar al piano con respecto del clarinete, equiparándola. A lo largo del siglo XX las composiciones hechas para dos instrumentos ya se denominaron de mil maneras distintas, aunque permaneció en muchos casos la necesidad de recurrir a la forma *Sonata* o a la acepción de *Dúo concertante*, para marcar diferencias con las partituras reducciones de orquesta en las que el piano se relegaba a un mero trabajo de acompañamiento.

En los conciertos de la época romántica se anunciaba habitualmente la obra para un solista como *Fantasia sobre motivos de ópera* para clarinete o *Solo para clarinete*, denominaciones que obviaban al piano relegándolo a un segundo plano.

Al abordar el efecto que llama *portamentos*, nos damos cuenta de que una vez más aflora un sentido incongruente en el diseño de las dificultades y el momento justo donde debe hacerse. Extrae del capítulo dedicado a las ligaduras, expuesto con anterioridad, la ligadura entre dos sonidos distantes interválicamente más de una segunda, algo no muy lógico puesto que ya había incluido esta dificultad en los ejercicios trabajados hasta aquí. Por lo tanto, hace una aclaración a posteriori que no por ello deja de ser interesantísima, revelando la técnica utilizada por los instrumentistas de viento para ligar sonidos distantes, entre los cuales, se producía una inflexión de sonido que él contrarrestaba anticipando la nota a la que se dirigían en valor, con la intención, de que en el momento de coincidir con el pulso, el sonido se encontrara centrado en calidad y amplitud o volumen.

d) *Articulaciones derivadas.*

Vuelve a retomar el concepto ya planteado en el apartado de los primeros ejercicios prácticos, al tiempo, que incluye el conocimiento de la escala cromática. No es de extrañar que tarde tanto en exponer este elemento dado que para el clarinete de trece llaves supone uno de los más difíciles.

e) *Tiempos fuerte y sincopado.*

Así denomina las acentuaciones de sonido que se practican en los distintos puntos rítmicos del compás. Tiempo fuerte cuando se utiliza para afirmar el punto fuerte de pulso, y sincopado cuando se resaltan las partes débiles.

f) *Apoyaturas.*

Distingue apoyaturas con valor y sin él (teorías posteriores las llamarán *mordentes*). Hace una explicación del uso que se debe hacer de ellas según la época en la que haya sido escrita la partitura a interpretar.

No acertamos a entender por qué en la segunda ed., elimina sistemáticamente las amplias definiciones que otorga a cada uno de los elementos que va introduciendo, tal vez la teoría suscita polémicas o confusiones posteriores a la primera ed. o hubiera diversas opiniones que pudieran poner en entredicho la magnitud del método, algo poco creíble dado el crédito que Romero tenía como tratadista y que pone de manifiesto en sus trabajos de solfeo y gramáticas musicales seis años más tarde. Pudo cambiar su

propia idea de la conveniencia de eliminar todo texto superfluo que a priori creyó necesario.

Las apoyaturas pertenecerán a otra rama de los adornos según entendemos que Romero quiere significar al exponerlas en lugares separados, eso sí, uno inmediatamente antes de los grupetos.

4-Los adornos musicales

a) *De los grupetos.*

Grande será el espacio que dedica al fenómeno. Muy lógico por otra parte tratándose de un tratado que como último fin pretende preparar al clarinetista para tocar sin problemas la música romántica de su época. Sabemos de la importancia que para el estilo romántico tiene la ornamentación melódica y con especial interés en el desarrollo del virtuosismo a que se aspiraba como pretensión máxima.

Observamos que se puntualiza el lugar donde debe ir emplazados los distintos grupetos, según sea la cantidad de notas de que constan, el valor que se les asigna, y de donde cogerá el valor necesario para su existencia. Vemos que aparecen grupetos de *anticipación* -cuando el valor lo cogen de la nota anterior a la que lleva el grupeto- y *retardo* -el valor se coge de la nota principal-.

Establece que el grupeto que llama de tres notas, se abrevia con un signo parecido a una “s” horizontal para determinar un grupeto donde la primera nota empiece por arriba y una “s” vertical para designar el grupeto que empezaría por la nota inferior de la nota principal.

Se incluye una serie de ejercicios que se exponen teóricamente y que el alumno deberá desarrollar previos al trabajo de los grupetos, encaminado a desarrollar la calidad de sonido, agilidad de digitación y dominio de los nuevos elementos.

b) *Tabla general de grupetos con las posiciones de cada uno de ellos.*

Romero construye una tabla completa de grupetos, encaminada a dar todas las alternativas de posiciones posibles en cada uno de los grupetos. Pasa uno a uno cromáticamente por todos los sonidos del clarinete, deteniéndose en aquel que pudiera tener varias fórmulas posturale¹⁴⁹.

¹⁴⁹En el argot clarinetístico, se llama *posturas* a las diferentes combinaciones de dedos utilizados para conseguir los sonidos.

Concluye el espacio dedicado a los grupetos con dos lecciones resumen donde emplea todas las variaciones posibles con el nuevo recurso musical aprendido.

Para la segunda y tercera ed. se encontrará una forma de simplificar la tabla de grupetos por el sistema de emparejar el trabajo de las distintas digitaciones por duodécimas¹⁵⁰. El estudio de su propio instrumento y el análisis de otros tratados de enseñanza, pudieron ser la circunstancia que le llevarán a emplear este concepto, reduciendo el trabajo sistemático a la mitad de esfuerzo y tiempo de ejercicio.

c) *Del trino.*

El tema de los grupetos enlaza con el de los trinos, otro efecto que para Romero tendrá extrema importancia dada la concreción con que lo expone. Habla de trinos mayores y menores -según sea el intervalo de segunda que desarrolle-, distingue tres momentos en el trino denominados *preparación*, *batido* y *resolución*.

La *preparación* puede presentarse directamente a la nota real empezando a batir sin más; con una apoyatura que introducía el trino por la nota superior; o dando paso al batido con un grupeto previo de varias notas.

En el *batido* observa diferentes formas de hacerlo entre las que destaca; batidos rápidos y enérgicos desde el principio para las notas de corta duración; en las de larga duración contempla la posibilidad de iniciarlos piano y hacer un *crescendo* a la vez que desarrolla progresivamente más velocidad y energía en el batido.

En la *resolución* de los trinos utiliza las mismas fórmulas que para la preparación.

Acaba la exposición teórica de los trinos con una advertencia muy acertada por la que, alerta al alumno de que no debe dejar que la tensión musical del efecto pase a tensar los sistemas de ejecución a cargo de los dedos, imprimiéndoles una tensión que puede bloquear las posibilidades de velocidad en el batido. Dice así:

¹⁵⁰Romero descubrió para la publicación de la segunda edición del Método, la síntesis de las dificultades tratándolas por duodécima. Este sistema es el mismo que el de octavas para el resto de instrumentos de viento, y consiste en que las posiciones empleadas en el primer registro de sonidos son las mismas en el segundo con la única salvedad, de que se abre la llave de octavas -duodécima en el clarinete- consiguiendo de esta forma hacer ver al alumno que las dificultades superadas en el primer registro quedan trabajadas en el segundo sólo que a la octava.

El fenómeno de que el clarinete sea el único instrumento que por este sistema no hace la octava, le hizo ser tan importante para el mundo de la música. Su sistema físico-acústico particular hace que una posición utilizada en el primer registro, cuando se acciona la llave de octava resulte el sonido a la duodécima (de Mi3 grave salta a Si4), de ahí que la llave se llame de duodécima, y que complique en un principio el entendimiento de que la misma posición no dé el mismo sonido en la octava superior.

“Todos los trinos de la siguiente tabla se estudiarán batiéndolos muy despacio al principio y acelerando poco a poco, moviendo los dedos con naturalidad y soltura sin forzarlos ni contraer el brazo”.

d) *Tabla general de los trinos con las posiciones de cada uno de ellos.*

Al igual que en el espacio dedicado a los grupetos, construye una tabla de trinos donde expone todas las maneras posibles de efectuar un trino sobre cada sonido. También esta tabla se vería afectada por la reestructuración del sistema de duodécimas, introducido en las posteriores ediciones.

Una vez más el final del apartado teórico se remata con unas oportunas lecciones donde se condensa todo lo expuesto a través del recurso de saturar el texto musical con el efecto aprendido.

e) *Del mordente.*

No debemos confundir el mordente que detalla aquí, con el que definió en el apartado de las apoyaturas, de hecho, Romero no llamó nunca con el nombre de mordente a las notas pequeñas que anticipan a una nota principal y que no tienen valor real, serían los tratadistas posteriores los que concretarían estas diferencias. Romero llama mordente a lo que en la actualidad conocemos como *semi-trino*, que se define como un trino de un sólo batido sobre una nota y que se realiza en el inicio de su valor.

Las representaciones gráficas que Romero hace de este efecto sonoro, podrían inducir a error, ya que parecen grupetos de dos notas iguales a los explicados en el subapartado de los grupetos, pero todo error de concepto se desvanece cuando leemos las explicaciones que se dan sobre el efecto que se debe buscar.

“El mordente es un trino y muy rápido sin preparación ni terminación que se indica con los mismos signos abreviados que los trinos y se ejecuta apoyando con fuerza la primera nota de modo, que se oiga más que la anterior y la siguiente. En los movimientos lentos o cuando las notas son de alguna duración, se emplean dos o tres batidos acentuados ligeramente la primera nota. En los movimientos vivos y cuando las notas son de corta duración se emplea un sólo batido y se acentúa con más fuerza la primera nota [...]

El mordente bien ejecutado da mucha brillantez a algunos pasos, y se debe estudiar al principio despacio y aumentar por grados la viveza hasta hacerlo rápido y brillante”.

5-Técnica tonal y cromática

Una vez finalizado el proceso de estudio de todas las tonalidades hasta cuatro alteraciones en la armadura -por el procedimiento de ejercicios a dúo de clarinetes- y después de exponer los elementos de ornamentación melódica sobre tonalidades de hasta una sola alteración en la armadura, Romero abre un espacio dedicado a completar el conocimiento de las tonalidades hasta siete alteraciones.

a) *Escalas y arpeggios en los tonos que falta practicar.*

Encontraremos ejercicios de carácter técnico en los que se incluye una escala completa en valores de redonda, a las que se les adjunta el efecto de *filado* (comenzar el sonido desde el mínimo volumen elevándolo al máximo para volver al volumen del inicio), seguido de un segundo ejercicio que trabaja el staccato con diferentes combinaciones de articulación, también sobre la escala y su arpeggio en semicorcheas.

No incluye ejercicios a dúo como en las tonalidades anteriores y hace de esta forma un rápido discurso por las tonalidades de *Reb* mayor-*Sib* menor, *Si* mayor-*Sol#* menor, *Solb* mayor-*Mib* menor. Aclara, evidentemente, que omite el trabajo de las tonalidades de *Fa#* mayor porque es lo mismo que *Solb* mayor; *Do#* mayor lo mismo que *Reb* mayor y la de *Dob* mayor igual a *Si* mayor. Para esta explicación no utilizará la palabra *enarmonía* para definir este fenómeno tal y como se llamaría en los tratados teóricos futuros.

Aclara:

“[...]me ha parecido poderlos suprimir sin perjudicar a los discípulos”.

Hasta aquí llegará la materia incluida en la primera parte del Método, dentro de la primera edición. A partir de la segunda edición, el Método se vería incrementado sustancialmente en este apartado, donde abre espacios para abundar más en el control de aspectos técnicos, que en ocasiones habían sido trabajados -al parecer de forma insuficiente- otros introducidos como novedad y algunos que revelan una necesidad de acondicionar el estudio a la evolución experimentada por el instrumento buscando formar a los alumnos para la realidad musical del momento.

El Método está claramente construido para la formación del músico que demanda la sociedad, por esto, cualquier evolución musical en España, producía repercusiones en los contenidos de la enseñanza. Lo que decimos parece tan obvio,

como cierto es, que los programas de estudios del siglo XX de los centros oficiales de enseñanza en nuestro país, forman todo tipo de músicos menos los que demanda la sociedad, aptos para tocar en los diferentes grupos y entornos musicales que se dan.

Por ello veremos, que Romero en su segunda edición incluye un extenso espacio encaminado a fomentar la capacidad del transporte musical en el clarinetista; exigencia que se demandaba a los músicos de orquesta que acompañaban a voces y cuando el cantante -por razones de salud o de tesitura necesitaba subir o bajar el acompañamiento- obligaba a los músicos a realizar el conveniente trasporte.

En los años 60 empieza a generalizarse el uso, del anticuado clarinete, de 13 llaves con capacidad para tocar en todos los tonos, algo que con los clarinetes de 5 y 6 llaves -tan extendidos en las agrupaciones del ejército durante la primera mitad del siglo- no se podía lograr. Buscando explotar las posibilidades del instrumento y elevar el grado de exigencia a los instrumentistas, crea una gama de estudios de difícil ejecución técnica que plantean un nuevo reto a los clarinetistas.

b) *Ejercicios diarios.*

Estos nuevos subapartados de nueva creación para la segunda edición del Método, persiguen objetivos claramente definidos por Romero en su exposición inicial.

“Siendo la digitación en el clarinete sumamente difícil he dispuesto esta serie de ejercicios para que diariamente se practiquen los trinos, grupetos, mordentes y escalas con diferentes intervalos, pudiendo variar en estas las articulaciones y los matices, debiendo repetir las hasta que se ejecuten con gran viveza y claridad, a fin de dar a la lengua y a los dedos la mayor agilidad posible.

Considerando que si los alumnos se dedican exclusivamente a adquirir agilidad podrán perder en la buena calidad de sonido y en otras cosas no menos interesantes, les recomiendo que alternen el estudio de los ejercicios de mecanismo con el de trozos cantábiles, sencillos y de buen gusto”¹⁵¹.

Debemos resaltar que el trabajo de la velocidad se haga a través de trinos y grupetos, todos ellos abreviados, impone la necesidad de la memorización, factor imprescindible para que los dedos consigan funcionar veloces.

En momentos anteriores se trabajaron los trinos y grupetos, pero fueron claramente insuficientes para que el alumno lograra su control y dominio práctico

¹⁵¹p.110.

dentro de la partitura. Por la importancia que todos los elementos de ornamento tienen para la música decimonónica buscando multitud de efectos, se hacía imprescindible retomar el trabajo para abordar con mejores perspectivas la segunda parte del Método, encaminada a buscar la musicalidad en el intérprete.

Plantea 19 ejercicios sobre las tonalidades de Do mayor-La menor y Fa mayor-Re menor, sobre los cuales planteará ejercicios de *trasporte musical* a las siguientes distancias:

“Para que los alumnos se vayan acostumbrando a trasportar, estudiarán los ejercicios de la presente serie en diferentes tonos, procediendo para ello del modo siguiente:

1°. Por los ejercicios de Fa mayor y Re menor ejecutarán los de Sol mayor y Mi menor, fingiendo la clave de Do en tercera línea y suponiendo que en lugar de un bemol hay un sostenido en ella.

2°. Por los ejercicios de Do mayor y La menor, estudiarán los de Sib mayor y Sol menor, fingiendo la clave de Do en cuarta línea y suponiendo dos bemoles en ella.

3°. Por los mismos de Do mayor y La menor, estudiarán los de Re mayor y Si menor, fingiendo la clave de Do en tercera línea y suponiendo dos sostenidos en ella.

4°. Por los mismos se estudiarán los de *Mib* mayor y Do menor fingiendo la clave de Fa en cuarta línea y suponiendo tres bemoles en ella.

5°. Por los mismos se estudiarán los de La mayor y Fa# menor fingiendo la misma clave de Do en primera línea y suponiendo tres sostenidos en ella.

6°. Por los mismos se estudiarán los de *Lab* mayor y Fa menor fingiendo la misma clave de Do en primera línea y suponiendo cuatro bemoles en ella.

7°. Por los de Fa mayor y Re menor, estudiarán los de Mi mayor y Do# menor, fingiendo la clave de Do en cuarta línea y suponiendo que en lugar del bemol hay en ella cuatro sostenidos”.

“ADVERTENCIA. En todos estos transportes se suprimirán los grupetos y mordentes que sean impracticables”¹⁵².

c) *Acordes arpegiados.*

¹⁵²p.113.

Aquí dejará patente Romero la necesidad de hacer consciente al alumno de la armonía tonal más común y que debe reconocer a través de los arpeggios contenidos en su melodía en todas las tonalidades. De igual forma, propone ejercicios de intervalos los cuales titula *Progresiones de terceras menores ascendentes y descendentes*, a partir de la escala cromática.

d) *Gran ejercicio de velocidad.*

Concluye el apartado con un ejercicio de escalas en semicorcheas, las cuales enlaza una tras otra hasta pasar por todas las tonalidades, procurando empezar en Do mayor y retornar a la misma tonalidad en el final.

En este último apartado se aglutina las mayores dificultades posibles, para forzar la capacidad del instrumentistas en la predisposición técnica que le cualifique para abarcar todo tipo de composiciones en las que se requiera destreza de digitación y velocidad.

SEGUNDA PARTE

La segunda parte del Método para clarinete, no tiene desperdicio porque encontramos una extensa introducción teórica donde Romero aborda todos los condicionantes que un *clarinetista* -aspirante a artista- debe reunir y practicar en sus ejecuciones musicales.

El autor se vacía literalmente abriéndonos su pensamiento, a la vez, que deja constancia de la técnica de interpretación que impartirá a los alumnos de clarinete, que como en sus palabras preliminares especifica, son muestra de la idea de interpretación musical generalizada dentro del panorama musical español.

“Como esta 2ª. parte contiene todo lo más sublime del arte, encargo que se estudie con detención los diferentes artículos que contiene aplicándolos después a la práctica; el que sólo se contentase con el estudio de la 1ª. podría ser un buen *artesano* pero no un verdadero artista. La 1ª. parte es el cuerpo del método, y la 2ª. es el alma: aquella es mecánica, esta es espiritual; en esta consignaré todo lo que me ha enseñado la experiencia en mi vida, y lo que he aprendido de las obras de los grandes maestros que he consultado”.

Al igual que para el estudio de la primera parte, podemos establecer cuatro bloques temáticos, que comprenden materia dedicada a fines muy específicos:

- 1-Teoría general
- 2-Composiciones para el trabajo del estilo e interpretación
- 3-Recopilación de ejercicios sobre la tonalidad
- 4-Conocimientos adicionales

1-Teoría general

En este apartado delimitaremos la teoría que Romero -dentro de distintos epígrafes- desarrolla como elemento previo a la práctica de diferentes obras, que reunirá posteriormente y, sobre las cuales, pretende que se materialicen los distintos conceptos explicados.

Sorprende el esfuerzo empleado en definir y explicar conceptos, unas veces objetivos y otras subjetivos, con la pretensión de motivar o hacer razonar al alumno,

sobre cuestiones de índole expresivo-musical, que no era habitual verlas contenidas en muchos métodos de la época.

a) *Del modo de frasear y de los sitios donde puede aspirarse.*

Veremos, que utiliza con frecuencia la palabra *sentir* para intentar transmitir que la música hay que sentirla y hacerla sentir y como es natural no caerá en la pedantería de descifrar lo indescifrado, pero queda constancia de la intención de predisponer al alumno a rebuscar en el sonido y la forma de hacerlo, como medio de transmisión de sensaciones.

“Una pieza de música lo mismo que un discurso oratorio, se divide en partes o periodos, estos en frases y las frases en miembros, los cuales se distinguen por medio de reposos armónicos llamados cadencias. Estos reposos son la puntualización musical, y se deben hacer sentir por medio de la respiración y del acento, sin lo cual todas las ideas se confundirán y aparecerán descolorecidas.

Para frasear bien en los instrumentos de viento, es preciso tener conocimiento de la construcción musical para no cortar el sentido de las frases, aspirando a discreción y fuera de propósito. En general, no se debe aspirar más que en los puntos de reposo determinados por las cadencias, pero hay casos excepcionales en que debe tomarse respiración entera o media antes o después de un reposo armónico.

Sería inútil detenerse en dar largas explicaciones acerca de los diferentes casos que se pueden presentar en el fraseo, porque por minuciosas reglas que para ello diese, no sería suficientes para preveer todos. La inteligencia musical, el estudio de la estructura de las piezas, la meditación acerca del mejor efecto, el buen gusto, y tacto fino, son los verdaderos guías para el acierto en esta delicada materia. Para que se comprenda bien todo lo dicho, se examinará y estudiará detenidamente el siguiente periodo[...]¹⁵³.

El periodo a que se refiere, es una frase melódica en la que distingue hasta cinco frases dentro de un único motivo melódico. Hace coincidir las comas de respiración con los puntos cadenciales, de manera, que en las semicadencias de periodos intermedios, asigna lo que él llama media respiración -representada gráficamente con una coma-

¹⁵³p.121. 1ª-ed.

donde pretende reflejar una inspiración rápida para no romper la continuidad de la idea melódica y reservando dos comas para el reposo cadencial conclusivo al final de la frase, señalando así la inspiración lenta y amplia.

Las respiraciones son simétricas y no contemplan que duración de sonido se les resta a las figuras donde se respira. Su única pretensión va encaminada a respetar los periodos melódicos y frases, eliminando cualquier respiración que pudiera ser repetitiva e ilógica desde el punto de vista melódico. Concluye detallando las cualidades del músico para conseguir respirar bien al tocar.

“[...] De todo lo dicho y demostrado en el periodo anterior, resulta que para frasear bien, se debe en primer lugar economizar la respiración, en segundo, haberse ejercitado mucho en tomar las medias respiraciones con destreza, y en tercero, haber analizado mucha música para comprender a primera vista donde se puede aspirar sin desnaturalizar el canto”¹⁵⁴.

No contempla en ningún caso; la longitud de la frase, el aire o velocidad en que está escrita, las cualidades de cada interprete y el momento o circunstancia en que se ejecute el fragmento. Tampoco comenta la dinámica en que se desarrolla la melodía y muchos factores que da por obvios, pero que forman parte de la realidad de cada interpretación y que evidentemente están sujetas al discurrir musical y a las necesidades fisiológicas del instrumentista en particular.

Como en otras muchas ocasiones, Romero expone una teoría demasiado estándar y desconexa de la realidad, tal vez por este motivo, explicaciones como estas fueron cayendo en desuso a lo largo del tiempo y sólo perduraron las aplicables a nivel general y no las que pudieran guardar connotaciones particulares de cada individuo.

b) *Del cambio de posición en una misma nota.*

Se observa la posición privilegiada del violín y el canto frente a los demás instrumentos, tomados como referencia a imitar en la gran mayoría de los aspectos musicales.

“Cuando la primera nota de un grupo es repetición de la última del anterior y ambas están ligadas entre sí, pueden hacerse con distintas posiciones,

¹⁵⁴p.122 y ss. Ed.-Iª

efectuando el cambio con tal delicadeza, que sin cortar la vibración del sonido, produzca un cambio de timbre, cuidando de no alterar en lo más mínimo la entonación, y procurando imitar en su ejecución a los cantantes o violinistas que gocen de reputación artística.

Este género de adorno se puede emplear con buen éxito en algunos solos, donde el gusto determine que puede tener lugar, y la naturaleza del canto y del acompañamiento dejen percibir su efecto.

La siguiente tabla dará a conocer las notas que son susceptibles de este cambio, teniendo presente, que las diferencias de entonación que de él resulten deben remitirse con la embocadura”.

Apunta la posibilidad de que en un sonido largo, un cambio de posición puede beneficiar la expresividad, aunque debe buscarse sólo el cambio de naturaleza tímbrica y no de afinación en el sonido. Técnica muy difícil, que en el clarinete no se puede practicar en todos los casos, porque la naturaleza sonora de algunos sonidos alternativos deja mucho que desear en cuanto a calidad, por eso, incluye una pequeña tabla de posiciones, en la cual, se especifica que sonidos admiten el citado cambio y la posición alternativa, llamada *Tabla de las notas en que puede hacer el cambio de posiciones*.

Romero exige al instrumentista gran dominio de la embocadura como solución para paliar los problemas de afinación del instrumento. Como veremos más adelante, analizando las dolencias guturales de Romero a lo largo de su carrera instrumental, en el control de la afinación y del timbre del sonido, no sólo implica la embocadura, sino que ayuda con acciones guturales para conseguir cualquier efecto sonoro deseado, con objeto de rectificar las posibles carencias de los instrumentos de la época.

c) *Proporción de los matices.*

Acertadas indicaciones se hacen en función de los matices, encaminadas a desmitificar la teoría y efecto que se les concede gráficamente en la partitura. El músico deberá controlar las mutaciones que experimenta el sonido al entrar en contacto por factores externos. En otras palabras se diría, que del instrumentista se espera que analice y controle la respuesta de su sonido en diferentes locales y agrupaciones instrumentales. Controlando la acústica del entorno y las distintas fuentes sonoras junto a las que se toca, Romero pretende, que el carácter de la obra que el músico ya interiorizó y quiere exponer, no se vea obstaculizado por falsas referencias auditivas o teóricas, y se guíe

por su instinto musical en cada momento, atendiendo a varios aspectos que puntualiza. De igual manera distingue el nivel de sonido necesario a tener en cuenta, según la naturaleza de la partitura a interpretar.

“Para matizar bien una pieza de música, no basta observar las indicaciones que el autor ha puesto en ella; es necesario además, penetrar del sentido y carácter de la pieza, y del local en que se ejecuta. El *piano* y el *fuerte* que encuentra un clarinetista es un papel acompañado a una sola voz, no debe ejecutarlo con igual intensidad que cuando acompaña a un gran coro o a una banda militar. También debe graduar de distinto modo la fuerza en un pequeño salón que en un gran teatro. ¿Cuántos clarinetistas conocemos que contra estas observaciones justísimas, aturden nuestros oídos en pequeñas orquestas de cuatro violines, mientras otros por presumir de buen tono, no se oyen en grandes orquestas sino ejecutan un solo?¹⁵⁵.

He oído muchas veces criticar las obras de Hayden [sic], Mozart, y de otros célebres autores antiguos, porque no encuentran en ellas el claro y oscuro que en los autores modernos¹⁵⁶. Aquellos haciendo favor al talento de los ejecutantes, se abstendrían de prodigar la multitud de indicaciones que hoy usan los modernos, siendo muchas de ellas inútiles para un buen artista. El ejecutante debe saber que todo paso ascendente debe ejecutarse *crescendo*, el descendente *diminuendo*: una nota de gran valor no debe hacerse de igual fuerza en toda su duración: la apoyatura debe ser herida con más fuerza que la nota que le sigue: el sincopado debe atacarse más fuerte que las notas colaterales etc. Si estas reglas se observasen con el cuidado y esmero que debieran, los autores economizarían esa plaga de signos para matizar, los cuales, por mucho que quisieran aumentarlos (como es de temer) nunca serán suficientes para suplir la ignorancia que generalmente reina en esta parte. No se crea que por esto quisiera yo desterrar de la música los pianos y los fuertes: lo que desearía es que el talento de los ejecutantes ahorrara a los autores muchas de las indicaciones que hoy prodigan, para que de este modo supieran matizar también las obras clásicas de que he

¹⁵⁵Parece desprenderse de estos comentarios, que Romero justifica la pérdida de calidad de sonido, cuando sea necesario tocar fuerte y hacerse oír entre masas sonoras amplias. Nunca habló de los límites de calidad del sonido en base a la naturaleza del instrumento. ¿Se diría que los recursos de potencia sonora del clarinete son equiparables al de los de viento metal?. Aunque la pregunta roza el absurdo, reconocemos una actitud negligente por parte de Romero, al no matizar esta cuestión que puede confundir al alumno.

¹⁵⁶Habla de los cambios de dinámica empleando terminología de definición tímbrica, y tal vez fuera porque se asumía que el timbre cambia con los cambios volumen en el sonido.

hablado antes, cuya buena ejecución se va haciendo desconocida entre nosotros”¹⁵⁷.

Critica finalmente, a compositores por no saber bien la lógica aplastante que Romero defiende respecto de la interpretación musical y a los instrumentistas, por no mostrar más talento e infundir la misma confianza que los músicos de la época clásica trasmitían a sus compositores. Sobre este tema, veremos a lo largo de la historia, que las composiciones hechas para el clarinete, han sufrido mayores o menores mutaciones en las diferentes versiones, según hayan sido los conocimientos reales del instrumento que tenían los compositores, el tipo de escritura empleada para exigirle sus recursos y la mentalidad que cada momento imperó sobre como debería interpretarse los diferentes partituras o ideas plasmadas gráficamente.

Hace ver al alumno que las inscripciones en las partituras no son realidades exactas. En otros muchos momentos, donde habla del efectos sonoros, aclara cual es su representación en la partitura y cual la acción real que habrá que desarrollar para que resulte dicho efecto, que no se parece a la escritura inicial. Apreciación que sería pionera en los tratados de teoría aplicados a un instrumento de viento y que aclaran en extremo algunas dificultades incongruentes que plantean las partituras.

d) *Notas sensibles y accidentales.*

Son muchas las ocasiones en las que Romero plantea conceptos teóricos, como en este caso, de dudosa eficacia o posibilidad de traducirlos a la práctica. El que unas determinadas notas, atendiendo a su cometido armónico, cambien su afinación y por consiguiente su procedimiento de hacerlas en ocasiones sí y en otras no, es plantear una dificultad muy grande para el ejecutante, e incluso, provocarle una confusión que podría dar al traste con multitud de parámetros sonoros de mayor importancia para el conjunto de la interpretación musical, del que reporta el acentuar la atracción de la sensible a la tónica mediante el estrechamiento del semitono que las separa. Prueba de ello, es que el concepto no perduraría en el tiempo y se impondrá cada vez más la teoría de cultivar el sistema de afinación temperada, que excluye este tipo de iniciativas.

¹⁵⁷No escapa a nuestra atención, lo drástico de las aseveraciones de Romero, e incluso limita los elementos de la expresividad musical a un mínimo. Ciertamente, Romero lleva a cabo estos conceptos en la escritura de sus partituras, y en muchas ocasiones son incongruentes con la dirección del desarrollo musical. Pretender que una escala descendente, que se dirige a la cadencia final conclusiva, con carácter virtuosístico, se realice en *diminuendo* sólo por su condición de descendente, creemos que no lo querría el propio Romero para sus obras.

“La séptima nota de la escala tanto mayor como menor se llama nota sensible, y cuando ella hace su resolución sobre la tónica que se halla un semitono más arriba, debe acentuarse con una posición particular, u oprimiendo la embocadura para que salga más alta, a fin de que el semitono que media entre dichas notas sea lo más corto posible, por la tendencia que tienen a acercarse estos dos sonidos esenciales de toda escala.

El empleo de estas posiciones sólo puede tener lugar en los solos, o en pasos que se ejecuten por varios clarinetes que pertenecen a una misma escuela, pues de lo contrario se producirían disonancias insoportables.

Todas las posiciones particulares de las notas sensibles que contiene la siguiente tabla, deben aprenderse de memoria para poderlas emplear cuando se presente la ocasión; las que no tienen posición marcada se hacen con su posición ordinaria procurando subirlas con la embocadura, y las que sólo tienen un número encima indican que además de la posición ordinaria debe abrirse la llave que el número represente”.

La tabla referida se denomina *Tabla de notas sensibles precedidas y seguidas de sus tónicas* y supone unos ejercicios sobre las notas citadas de las distintas escalas, que tienen el cometido de sensibles y tónicas. Pretende sugestionar al músico de la diferenciación existente entre dichas notas y su forma de hacerlas cuando ostentan este cometido.

Hemos hablado de la gran influencia que en Romero tienen los tratados de enseñanza ya diseñados para los grandes instrumentos de la época -piano y violín-. En esta ocasión reforzamos esta tesis, dado que, el concepto que se plantea es propio de las exquisiteces técnicas planteadas para los instrumentos de cuerda.

La imposición que trasciende de este subapartado es que el clarinetista debía tener conocimientos armónicos, que le dotarán de la capacidad para detectar la armonía que se desarrollaba inherente a su melodía. Para Romero fue siempre vital que el instrumentista tuviera amplios conocimientos armónicos y así lo hace ver en su Método, concepto que la evolución de la enseñanza del clarinete en nuestro país olvido transmitir, y llegó a perder casi en su totalidad. Llegamos a instruir instrumentistas, que únicamente sabían leer partituras sin atender a los entresijos generales que la conforman.

e) *Calderón y fermata.*

“Se llama calderón a un semicírculo con un punto en medio, que se coloca encima de las notas o de los silencios para suspender momentáneamente el compás. Durante esta suspensión o reposo suele hacer la parte principal ciertos pasajes brillantes a lo que se da el nombre de fermata (que significa detención).

En la música moderna siempre se hallan escritas las fermatas, y el ejecutante no tiene más que interpretarlas del modo más adecuado a la melodía en que se hallen, para lo que basta estar dotado de buen gusto y haber oído artistas modelos.

En la música antigua en que no están escritas las fermatas ni otros adornos, porque los compositores los fiaban a la inteligencia y buen gusto de los ejecutantes, no basta haber oído, es preciso tener conocimientos suficientes de armonía para no perderse en modulaciones impropias del acorde en que este el calderón y de aquel en que haga su resolución”¹⁵⁸.

Las alusiones al buen gusto del artista son constantes. En otros escritos Romero dejó claro que el instrumentista debía nacer con cualidades innatas para la práctica del arte musical, en ningún sitio expresa la posibilidad de formar someramente las aptitudes del alumno hasta un nivel aceptable si no parte de los atributos a que hace alusión constantemente. Cualidades que nunca definió, y que como instrucciones para depurarlas el que las tuviera, únicamente recomienda escuchar a artistas de comprobado mérito para imitar. Sobre todo fijándose en los cantantes y violinistas.

Vuelve a incidir lo indispensable de tener conocimientos armónicos amplios para crear una fermata con aspiraciones de ser lógica, y la alusión una vez más, a la capacidad supuesta de los instrumentistas del pasado para improvisar elementos, que sin duda enriquecerían la partitura inicial de su autor.

f) *Del carácter del clarinete.*

La pasión de Romero por su instrumento, es patente en el escrito siguiente. Suponemos que sentía a su clarinete como rey de los de la familia del viento, pero un tanto relegado a ser imitador cuando lo compara con los del canto y cuerda.

¹⁵⁸p.125. Ed.-1ª

“El clarinete es el más rico de todos los instrumentos de viento: su carácter se presta con facilidad a todos los géneros, y expresa igualmente todos los afectos: sus notas graves se emplean en música lírica unas veces para expresar escenas misteriosas e imponentes, y otras para servir de acompañamiento a coros religiosos; con frecuencia se le encarga ejecutar aires pastoriles o guerrilleros, solos amorosos, patéticos, expresivos o de bravura, y a todo se presta con igual propiedad, lo que no se encuentra en ningún otro instrumento. Es el alma de las músicas militares, pues en ellas el *Requinto*¹⁵⁹ y los clarinetes primeros, sostienen con energía y brillantez los aires belicosos de los pasos redoblados, ejecutan con delicadeza y soltura los graciosos cantos de los valeses de Strauss, Lanner y otros, y reemplazan con bastante propiedad a las *primas donnas*, contraltos y primeros violines en las piezas sacadas de las operas, mientras los segundos, terceros y cuartos hacen la parte de los segundos violines y violas llenando con su acompañamiento la parte media del edificio musical.

El clarinete tiene además la propiedad de ser de mucho recurso para los compositores, por tener mucha extensión y porque se une perfectamente con todas las voces e instrumentos. Sin embargo todavía no se ha sacado de él todo el partido de que es susceptible, pero hoy que está recibiendo el último grado de perfección, y que se ha completado su familia con la invención del *clarinete alto* y del *clarinete bajo*, es de esperar que hombres de genio lo eleven a la altura que merece por sus bellas cualidades”¹⁶⁰.

No se puede culpar a Romero de apasionado, al exponer una realidad existente. El clarinete, vino a dotar, en España, a las músicas militares de la posibilidad de crear una sección instrumental análoga a la de violines en la orquesta, sección que se completaría posteriormente con la inclusión del recién inventado saxofón. A partir de estos momentos, las bandas militares fueron capaces de cualquier tipo de repertorio orquestal adaptado, lo que cualificaría al clarinete como instrumento principal de difusión de todo género musical para el pueblo, tanto dentro de los teatros como en las calles, jardines, desfiles, fiestas, etc. Es necesario recordar el gran aliciente cultural que significaron las bandas para el público desde el siglo XIX, tanto para el que podía acceder a los teatros por economía y posición social, como para los que no llegarían a tener ocasión de pisarlos en toda su vida. La banda sería, por tanto, la responsable de

¹⁵⁹Nombre con el que se reconoció al clarinete *piccolo* o sopranino en Mib. El nombre proviene de su facilidad para dar el Re de una octava más aguda que el instrumento contralto generalizado en uso.

¹⁶⁰p.125. Ed.-Iª

que ambos pudieran tararear las melodías, zarzuelas, arias y cualquier música que triunfara en los establecimientos de la Corte, incluidos los cafés.

g) *Del carácter musical y del acento.*

Mucho han cambiado los conceptos de los dos carácter y rítmica desde que Romero los definiera, tanto que hoy a cualquiera que se permitiera hacerlo de igual forma, se le podría decir que confunde carácter por tímbrica etc.

Mucho han cambiado los conceptos de carácter y rítmica desde que Romero los definiera, tanto que, hoy, a cualquiera que lo hiciera de igual forma, se le podría achacar, entre otras cosas, que confunde carácter con timbre.

“Carácter es el colorido elegido por el compositor para expresar y hacer comprender el sentimiento en general de una composición o de algunas de sus partes.

El carácter puede dividirse en cuatro principales que son sencillo, indeciso, dramático y religioso. De estos cuatro caracteres principales se forman otra multitud de ellos considerándolos, según nuestras afecciones, el grado en que las sentimos o el tono en que las expresamos.

El carácter de una pieza de música se determina, por el movimiento, por el tono, por el *rhythmo* [sic], por la naturaleza de la melodía, por la de la armonía, por las variedades del acompañamiento, por el timbre, por el grado de intensidad del sonido y en fin por el acento, que hace conocer al momento la impresión dominante de la composición.

Las seis primeras de dichas cualidades pertenecen exclusivamente al compositor, las dos siguientes también puede indicarla, pero el acento sólo depende del ejecutante y aunque pudiera indicarse por medio de signos, siempre lo sería imperfectamente y daría resultados poco satisfactorios si aquel no uniera a ellos las facultades de su alma.

El acento musical es una energía más pronunciada, unida a un paso, a una nota particular del compás, del ritmo o de frase; sea primero articulando esta nota más fuerte o con una fuerza graduada, segundo dándole mayor valor, tercero destacándola de las otras por una percusión distinta.

En la música vocal el acento es determinado por la palabra; así el cantante que en el primer lugar posee las facultades de mecanismo, y en segundo está dotado de una alma capaz de sentir toda clase de sensaciones, no tiene más

que identificarse con las palabras y dar a cada una el acento que la convenga según las reglas de prosodia del idioma en que estén escritas, y lo que ellas expresen. Pero el instrumentista está privado de este medio de acentuación, pues no tiene más que las notas y su imaginación. Digo las notas, porque no siempre la música instrumental expresa las pasiones, muchas veces está escrita con objeto de agradar al oído o de hacer brillar un instrumento.

La única instrumental puede dividirse en imitativa o propia. La imitativa es la que ejecutan con más frecuencia los clarinetistas en España, porque la propia o puramente instrumental no ha entrado todavía en el gusto de nuestros aficionados: en efecto la mayor parte de la música que se ejecuta en España, sea en los teatros, en conciertos o *soires*, en reuniones de aficionados o en bandas militares, es toda de operas, pero ¿cómo se ejecuta y cuáles son las causas? En primer lugar, la música de ópera está escrita para expresar diversas pasiones por medio de la palabra y con la ayuda de la escena, y como ni uno ni otro conoce el clarinetista que va a ejecutar un aria, un dúo etc. porque nada de ello expresa su papel, tiene que tocar a ciegas porque no puede ser de otro modo; de lo que resulta las más veces una ejecución pálida por la falta de acentos.

Este mal se remediaría en gran parte si los que arreglan la música de óperas para cuartetos, sextetos o banda militar, pusieran la letra o explicaran por lo menos las situaciones en la parte del instrumento que reemplaza a la voz: esto sería de poco trabajo y daría distintos resultados de los que hoy vemos.

En cuanto a la música instrumental, aunque los grandes maestros modernos marcan casi todos los acentos por medio de signos, no es esto suficiente para ejecutarla con precisión: es menester antes de todo estudiar muy detenidamente el carácter de cada pieza y de las partes que la componen para dar a cada una el acento que la convenga sin separarse del carácter principal”¹⁶¹.

Detectamos un tono pesimista en las declaraciones de Romero, motivado por la impotencia de ver un público que no percibe con pasión más que la música declamada. Tal vez por esto, vuelve a plantear otra de sus teorías, llenas de buena intención, pero infructuosas por pretender imposibles. El aspecto, definido e inteligible, de los textos utilizados en declamación, dota de ventaja a su música en capacidad de transmisión, inalcanzable para otras formas de hacer melodías. Es loable la intención, de Romero, de dotar al músico del texto, utilizado para componer la música, como elemento de sugestión al interprete, pero, mucho nos tememos, que la iniciativa no obtuvo los

¹⁶¹p.125. Ed.-Iª

resultados buscados por él; siempre que el oyente espere recibir un significante concreto a través de una melodía se verá defraudado. Por otra parte, otro elemento que relega a un instrumento a secundario, es el reproducir música que ya ha sido hecha y expuesta por vía de la declamación. A partir de ese momento, los sistemas de comparación humanos, lo codifican como imitación y niegan la posibilidad de entender una nueva versión diferente y tan original como la primera. Suponemos que faltaba mucho tiempo e historia para que el concepto del oyente aceptase, en su justa medida, la valía de una interpretación a partir de diferentes instrumentos, sin necesidad de establecer comparaciones y saboreando las características específicas de cada uno.

Siempre tendremos que agradecer el esfuerzo hecho por Romero por definir y establecer diferencia sobre los elementos pragmáticos que se dan en la interpretación musical. De una forma u otra, nos ayudan a situarnos mejor en el pensamiento y entorno de su época.

g) *Estilo.*

Es obsesivo el afán que guía a Romero a etiquetar elementos, circunstancias y todo lo que cree que tiene relación con la interpretación musical.

“Estilo es el carácter distintivo de la composición y de la ejecución. Este carácter varía según los países, el gusto de los pueblos, el genio de los compositores o de los ejecutantes. Esta es la causa porque se encuentran pocos artistas que ejecuten con perfección todas las obras. Para esto es menester en primer lugar dominar todos los medios mecánicos y en segundo tener una imaginación viva y una flexibilidad extraordinaria para comprender y plegarse a todos los estilos.

La primera cualidad puede obtenerse con el estudio, pero las otras dos requieren además ser ayudadas por la naturaleza, y en vano se esforzará en adquirirlas aquel que por desgracia no haya sido dotado de ellas.

La palabra estilo es equivalente a la de género, así se dice de la música italiana estilo o genero italiano; de la alemana estilo o género alemán, estilo español, francés etc.. También se dice estilo de este o aquel compositor, lo mismo que estilo de este o aquel ejecutante.

Antes de formarse cada uno su estilo particular, debe elegir entre las obras clásicas y los artistas de nota que pueda oír, aquel que tenga más analogía

con su mundo de sentir, y si tiene verdadero talento podrá crearse un estilo propio que algún día sirva de modelo a los que estudien después”¹⁶².

Observemos, que la claridad con que se distingue los dos únicos tipos de instrumentistas posibles es meridiana. La técnica del instrumento es asequible a través del estudio, pero la denominación de artista no se alcanza de no nacer con ella.

h) *Del gusto.*

“Aunque no es posible dar una definición precisa del gusto, puede decirse que no es otra cosa sino un instinto natural, que perfeccionado con el estudio constituye un tacto particular que sirve de guía a la misma razón, para elegir las articulaciones, los matices, los adornos, los acentos, el carácter y todo cuanto pueda conseguir que se desarrolle el gusto en él, es necesario que después de haber vencido las dificultades mecánicas del instrumento, y haberse penetrado bien de todos los artículos precedentes, examine y analice con cuidado diferentes piezas respecto a la ejecución y procure oír buenos cantantes e instrumentistas”¹⁶³.

i) *De la expresión.*

“Expresión es la manifestación del sentimiento; para manifestarlo es necesario antes sentirlo en el fondo del corazón, y para sentirlo preciso es estar dotado de una organización sensible y delicada, de una imaginación ardiente, y de una alma apasionada. Por esto la expresión es el don más precioso que un artista puede recibir de la naturaleza. Es un don porque además de no poderse enseñar, está reservado a pocos, y los que llegan a poseerlo transmiten a sus oyentes las sensaciones que experimentan, pues la verdadera expresión tiene el poder de conmover a un concurso numeroso, reproduciendo con energía y verdad las ideas y sentimientos de los compositores de genio de todas las épocas y de todos los países.

Aunque es cierto que la expresión no se puede enseñar, lo es también que siendo hija del sentimiento, este se puede excitar de muchos modos, y cuando por medio de auxiliares se desarrolle, necesariamente nacerá de él la expresión.

¹⁶²p.126. Ed.-Iª

¹⁶³p.127. Ed.-Iª

El cultivo del entendimiento, la lectura de pasajes sentimentales, las novelas y dramas del mismo género, el continuo trato de sujetos dotados de sensibilidad, y sobre todo las buenas poesías leídas con ardor, son los mejores auxiliares para exaltar la mente, ensanchar el espíritu, enardecer la imaginación, acalorar la fantasía y conmover el corazón”¹⁶⁴.

Se pueden apreciar, en los textos anteriores, numerosos rasgos románticos, que llegan a producir desilusión, porque en España conceptos como estos se perdieron a lo largo de mucho tiempo. Dijimos en anteriores capítulos, que el Método completo para clarinete de A. Romero ha permanecido vigente más de 150 años en la enseñanza oficial del instrumento y, no tendría nada de grave, si el espíritu y los conceptos que esta obra expone se hubieran mantenido o mejorado, sin embargo, la triste realidad es que paulatinamente se fueron perdiendo y omitiendo en la trasmisión de la enseñanza, tanto, que llegó un momento, en el cual, estos libros solo contemplaban notas sobre virtuosismo de ejecución basadas únicamente en la velocidad como atributo; perdiéndose las enseñanzas de los factores que participan en la trasmisión musical. Elementos difíciles de definir, pero que sin los cuáles, la lectura de las notas carecería de sentido. El interés que puso Romero en encontrarlos, contrasta enormemente con la dejadez y el caos a los que llegó la enseñanza en el tercer tercio del siglo XX. Necesitaremos renovar las leyes que ordenan la enseñanza y sobre todo, revitalizar el espíritu romántico y el anhelo por volver a la investigación artística real, para innovar y buscar complacer al intérprete y al público para alcanzar una satisfacción general. Como podemos observar, se contempla una conciencia de intérprete formada en la ejecución instrumental y en todas las demás ramas del arte, que pueden concienciar al músico sobre una estética determinada.

Romero pretende formar al músico ampliamente; su impulso, le lleva a concebir, un artista cultivado con un clarinete en las manos y ejercitado mentalmente en sensibilidades estéticas que pueda aplicar al mismo tiempo en la interpretación musical.

j) *Del aplomo.*

No falta el capítulo del autocontrol del ejecutante sobre la música, que Romero llama “aplomo” o también, “saber estar”. Aunque se basa mas en la materialización correcta y controlada del ritmo y medida de la música, que en el control sobre sí mismo

¹⁶⁴p.127.

del ejecutante; de cualquier forma, sin el autocontrol personal es imposible el control en el *tempo* de la música. En síntesis, el dominio del intérprete sobre la interpretación, se deberá reflejar en la música, manifestando personalidad definida y todo atributo que merezca ser expuesto.

“Una de las cosas que contribuyen a formar una perfecta ejecución es el aplomo, el cual consiste en la división exacta de los tiempos del compás y la rigurosa observación del valor de cada nota o silencio, en cualquier combinación que se presenten sin alterar el movimiento establecido. Esta precisión es más difícil de lo que parece a primera vista, y sólo se conocerá tocando una cosa ya sabida al lado de un Metrónomo que marque el movimiento que sea más adecuado a ella.

Para adquirir aplomo es bueno acostumbrarse a estudiar guiado por el metrónomo y tocar en reuniones donde hay precisión de seguir compás fijo.

La expresión permite algunas veces que se altere el compás ligeramente, pero no se debe abusar de esta licencia.

Antiguamente se apreciaba tanto la igualdad del compás ligeramente, que a los artistas les parecía demasiado duro y costoso el más pequeño sacrificio de la medida en favor de la expresión: hoy por el contrario se oyen frecuentemente cantantes e instrumentistas que abusan de tal modo de la libertad de ejecución, que parece tienen por sistema el no observar compás alguno. Triste cosa es que no sea dado a los hombres en general pararse en *justo medio*”¹⁶⁵.

Hallamos alimentado el paradigma de los músicos que no miden, especialmente la leyenda que pesa sobre los cantantes que, a la hora de dejarse acompañar, podían someter a la orquesta a un auténtico suplicio. La historia recalcó este mito, en ocasiones justificado e injusto en otras. Ocurre, que en este hecho, podría estar la explicación a la frenética obsesión por componer tratados y exponer métodos de teoría para afirmar los cánones comunes a respetar en las interpretaciones, sobre todo, en las de grupo. El siglo XIX, produjo la mayor cantidad de libros, editados en España, encaminados a descifrar y plasmar los conceptos teóricos y definiciones oficiales que deberían utilizarse para descifrar las partituras.

k) *Modo de tocar todo género de música.*

¹⁶⁵p.127. Ed.-Iª

“Lo que principalmente decide el carácter de una composición musical es el movimiento dado al todo de ella y cada una de sus partes, por lo que, es de sumo interés estudiarla detenidamente antes de empezar a ejecutarla, a fin de comprender bien la idea del autor y darla con exactitud el movimiento que le convenga. Pero como es muy fácil equivocarse en esta parte por la razón de que no todos sentimos la música del mismo modo, se llegó a conocer que no eran suficientes las palabras *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, etc., que se usan para designar el movimiento, y se inventó una máquina llamada Metrónomo de la cual se sirven muchos compositores modernos para indicar el movimiento que se debe dar a sus composiciones, además de las referidas palabras, por cuyo medio están seguros de que su intención sea fielmente interpretada.

Conocido el movimiento y el carácter de un trozo de música, debe procurarse espaciarse en la variedad de adornos para mantener el interés y evitar la monotonía, pero sin introducir nada que pueda alterar el carácter principal.

Para no incurrir en los errores a que puede conducir el deseo de la variedad, se tendrán presentes las observaciones siguientes:

1- El *Adagio*, el *Cantabile* y todos los movimientos lentos exigen por su carácter unas veces grave y otras apasionado, mucho arte y mucha perfección. En ellos debe dominar la dulzura, y la expresión debe ejercer todo su poder, las respiraciones largas y tomadas con desahogo, los sonidos bien sostenidos y filados, las apoyaturas acentuadas suavemente, los trinos bien preparados, los portamentos hechos con elegancia, y los golpes de lengua poco frecuentes y rara vez *staccatos*: tales son los adornos que pueden emplearse con buen éxito, siempre que sean esparcidos con gusto, a no ser que el compositor haya indicado algunos de otra especie.

2- El *Andante* y el *Moderato*, siendo generalmente de un carácter menos severo, admiten adornos animados o graciosos pero ejecutados con naturalidad y sin afectación.

3- El *Alegre* y el *Presto* requieren más energía, los trinos y las apoyaturas deben atacarse con más firmeza y los golpes de lengua con más frecuencia y decisión.

4- El *Agitato* es uno de los trozos de música más difíciles de ejecutar bien y sólo podrá ser bien interpretado por aquellos que reúnan todas las cualidades que han sido indicadas en el artículo que trata de la expresión.

Las anteriores observaciones unidas a una buena organización, creo serán suficientes para poder ejecutar con propiedad todo género de música, y aun que

podrían extenderse mucho más, todo sería inútil para aquellos que no sean ayudados por la naturaleza”¹⁶⁶.

Observamos que, en ningún caso, Romero alude al profesor como ayuda para conseguir las cualidades que se apuntan en los distintos espacios, incluso reafirma, una vez más, el concepto de las cualidades innatas de los clarinetistas para alcanzar el propósito de ser artistas. Como se ve, no contempla la posibilidad de que con trabajo, tesón y una buena directriz, se pueda llegar a lograr un fruto, sino excepcional, al menos interesante.

Romero se refiere a la acción de emitir o producir emisiones reiteradas, destacar las notas, *stacatto*, etc., como “golpes de lengua”. Este concepto quedaría implantado en la enseñanza del clarinetista, como la bestia negra a superar. Se llegó a considerar, que sólo los elegidos eran capaces de dominarlo, creencia que ya no se revisará. El nombre de *Picado*, se tomará para denominar esa acción, sellando, definitivamente, la confusión a través de un nombre erróneo para una determinada acción, que suponía hacer justamente lo contrario.

Para emitir el sonido en el clarinete, basta con retirar la lengua de la caña para que esta comience a batir, mientras que con un golpe o un picado de lengua, conseguimos una parada de la caña inicialmente y una emisión del sonido posterior al momento exacto en que la precisamos.

2-Composiciones para el trabajo del estilo e interpretación

Con este nombre, se encierra un apartado que reúne las composiciones necesarias, que Romero estima oportunas, para lograr instruir al futuro artista en los distintos géneros musicales a que se tendrá que enfrentar. Sería titulado como *Piezas características de varios autores para acostumbrarse a todos los géneros*.

Está constituido por:

F. Berr. Dúos nº1, 2, 3.

H. Klosé. Dúos nº 4, 5, 6.

A. Romero. Dúos nº 7, 8, 9.

Buteux. Dúos nº 10.

X. Lefevre. Dúo nº 11.

J. Haydn. nº 12.

Salieri. Solo nº 13.

I. Müller. Solo nº 14.

¹⁶⁶p.128. Ed.-Iª

El dúo de Buteux es bastante inusual en la literatura del clarinete, puesto que está escrito como si fuera para el piano. Se pretende que el clarinete busque el efecto similar a un acorde, pero en su caso, mediante un arpeggio apoyado sobre la nota base del acorde. A buen seguro, Romero lo incluye en su recopilación de música más representativa por lo inusual de su escritura y por la importancia del autor dentro del mundo de los clarinetistas en Francia, pero no confiaba demasiado en otro tipo de atributos, ya que sólo recoge una obra de este autor, mientras que de los demás reúne hasta tres.

No obstante, establece la pertinente aclaración.

“Los acordes de tres sonidos que contiene el número siguiente no es posible ejecutarlos simultáneamente como se hace en el piano y en el harpa [sic], pero se puede obtener un efecto bastante parecido apoyando la nota más grave y ejecutando las otras dos con la mayor rapidez cortando la nota última”¹⁶⁷.

La práctica de este ejercicio desapareció con el paso del tiempo, dado que el efecto pretendido, distaba mucho de ser un efecto similar al del piano o interesante musicalmente, por este motivo, no se continuó utilizando esta escritura para un instrumento melódico, aunque ejercitarse en esta práctica confiriere destrezas técnicas al clarinetista, que sí le serían de incalculable valor para fomentar el dominio del instrumento. Por otra parte, creemos que Romero se equivocó al analizar las pretensiones que Buteux perseguía con este sistema de escritura. Más bien, se intuye la pretensión de abreviar la forma de escribir grupetos y adornos en la música, que, a la vez, obliga a la creatividad o libertad en su ejecución, pero sin perder las nociones del pulso y las medidas estrictas a respetar. La misma partitura escrita con la ornamentación que propone su autor y desarrollada, supondría el construir una partitura de difícil lectura e incierta en su distribución de valoraciones. Evidentemente, es un modo de escritura que cayó en desuso, pero entendemos, cual pudo ser la idea inicial de su creador, que dista en gran medida de la intención de suplantar o imitar al piano, como interpreta A. Romero, aunque no lo culpamos, porque el hecho de que la partitura esté escrita a dúo para dos clarinetes, con el estilo del piano - la segunda voz en clave de Fa-, hacen que sea natural la reflexión de Romero.

¹⁶⁷p.168. Ed.-Iª

El dúo de Haydn se cuenta dentro de la música representativa del clasicismo, de la que Romero haría el oportuno arreglo o síntesis a dos voces.

Concluye el compendio práctico musical, con dos solos; uno de una Opera de Salieri, y el último del ilustre I. Müller, con los que Romero amplía el repertorio del clarinetista. De Salieri, aunque se pudiera conocer algo de su música en España, ninguna de la que incluye clarinete. En el caso de Müller, entra en la selección como figura representativa de las últimas innovaciones de recursos para el clarinete y como novedad, ya que de su música no había referencias de ninguna clase. Posiblemente, Romero descubrió para los instrumentistas españoles, la historia de la evolución del clarinete por lo que incluir una de sus propias obras, reafirmaría los superiores conocimientos que tenía con respecto de sus colegas, sumidos en una desinformación extrema.

Para finalizar el apartado *Composiciones para el trabajo del estilo e interpretación*, Romero incluirá un espacio titulado *Genio de ejecución*, con el que nos reafirma, una vez más, la idea de la gran sugestión que para él suponen las obras y pensamientos de los maestros de instrumentos primordiales -violín, piano y canto-.

Sabemos de la gran amistad que durante toda la vida unió a Romero y a Jesús de Monasterio y de la admiración que el primero dispensó al segundo, solo equiparable a la que profesaba a su maestro Hilarión Eslava. En un país donde el atraso musical era palpable, Romero debe buscar ejemplos a seguir y conceptos a desarrollar para los sistemas de enseñanza del clarinete. Los halla en la escuela de violín de nuestro país que sin ser brillante, contaba con una gran ventaja respecto del resto de instrumentos. El mismo Beriot elogiaría a los maestros de Monasterio en España; José Vega, Juan Ortega y Antonio Daroca, profesores de la Capilla Real, los cuáles tendrían la información más actualizada, que respecto de los avances en la interpretación y enseñanza se daban en Europa¹⁶⁸.

De esta forma su Método para clarinete está lleno de constantes alusiones a la escuela de violín y de ejemplificaciones de los maestros de París, importando y traduciendo sus artículos y tratados de enseñanza.

“GENIO DE EJECUCIÓN”

(Este precioso artículo es traducción del que con igual título escribió el célebre Baillot en su obra titulada *El arte del violín*).

¹⁶⁸Gómez Amat, Carlos. *Historia de la música española*. Madrid 1984-88. Ed. Alianza (p.62 y ss.)

Genio de ejecución es aquel que con sola una ojeada penetra los diferentes caracteres de la música; que por una inspiración repentina se identifica con el genio del compositor, le sigue en todas sus intenciones y las hace conocer con tanta facilidad como precisión; que llega hasta presentir los efectos para hacerlos resaltar con mayor brillantez; que sabe unir la gracia al sentimiento, la sencillez a la gracia, la fuerza a la dulzura, y marcar todos los cambios que forman los contrastes, pasar de repente a una expresión diferente, plegarse a todos los estilos y a todos los acentos, hacer sentir sin afectación los pasajes más sobresalientes y encubrir ingeniosamente los demasiados vulgares, penetrarse del genio de una pieza hasta crear en ella encantos que no están indicados y efectos que el autor abandona muchas veces al instinto; animarlo y traducirlo todo, transmitir al alma de los oyentes el sentimiento que dominaba en la del compositor; hacer renacer los grandes genios de los pasados siglos y representar en fin sus sublimes acentos con el entusiasmo que conviene a ese lenguaje noble y tierno, que con tanta razón se ha llamado, así como la poesía, el *lenguaje de los dioses*.

Una parte de los medios de expresión corresponde al arte el indicarlo, pero el genio de ejecución avanza mucho más; él es quién impulsado por el sentimiento se remonta al basto imperio de la expresión para hacer nuevos descubrimientos: allí, no más cálculo, no más reflexión, el artista dotado de un talento superior está tan habituado a sujetarse a las reglas del arte, que las sigue sin trabajo y lejos de distraer su imaginación le sirven para concebir nuevas ideas y embellecer con ellas todo lo que ejecuta. Su sensibilidad le prepara a todo lo que va a ejecutar y apenas entrevé los primeros acordes su alma se coloca al nivel del asunto.

La *Sonata*, especie de concierto despojado de sus acompañamientos, le da los medios de hacer brillar su fuerza, de desenvolver una parte de sus recursos, de hacerse oír sólo, sin aparato, sin reposo, sin otro sostén que un bajo de acompañamiento; enteramente entregado a sí mismo, saca los matices y los contrastes de su propia imaginación, y reemplaza con la variedad de sus intenciones los efectos de que puede carecer este género de música.

En el *Cuarteto*, así como en todo género de música instrumental dialogada, sacrifica todas las riquezas de su instrumento al efecto general, se penetra del espíritu de este género de composición, cuyo diálogo encantador parece ser una conversación de amigos que se comunican sus sensaciones, sus sentimientos y sus mutuas afecciones; sus opiniones algunas veces diferentes

hacen nacer una discusión animada, en la cual cada uno da sus razones, acomodándose bien pronto a seguir el impulso dado por el primero entre ellos, cuyo ascendiente los arrastra por la fuerza de los pensamientos que pone en evidencia y la dulzura persuasiva de su expresión.

No es lo mismo en el *Concierto*; en el cual debe desplegar el clarinete todo su poder; nacido para dominar (aunque en distinta línea que el violín). Aquí es donde reina como soberano: una orquesta numerosa obedece a su voz y le sirve de preludio anunciándole con nobleza. En todo aquello que hace se dirige a elevar el alma; emplea sucesivamente la majestad, la fuerza, lo patético y todos sus más poderosos medrosa para conmover la multitud.¹⁶⁹

Unas veces con un motivo elegante y sencillo que se reproduce bajo distintas formas conserva siempre el atractivo de la novedad, otras con una idea noble que el músico articula con franqueza desarrolla el carácter, sea en los pasos que hace con energía o en los cantos que representa con dulzura.

Profundamente conmovido en el *Adagio*, sostiene con lentitud y solemnidad los sonidos; unas veces deja errar su pensamiento bajo una armonía grave y religiosa, otras gime en un trozo lastimero y tierno variando sus acentos con el abandono del dolor, y otras en fin noble y majestuoso se eleva con altivez sobre todo sentimiento vulgar y se abandona a su inspiración. El clarinete entonces ya no es un instrumento, es un alma sonora cuyos sonidos recorren el espacio y van a herir el oído del menos atento de los oyentes y a buscar en el fondo de su corazón la cuerda sensible que hace vibrar.

Después viene el *Presto* a ofrecer al ejecutante un nuevo género de expresión, y pronto a cambiar de acentos y de caracteres, da vuelo a toda su vivacidad, comunica a sus oyentes el fuego que le anima y los hace participar de sus ímpetus, sorprende y admira por su atrevimiento, conmueve por su sensibilidad que jamás le abandona, y hace brillar como el relámpago los pasos más enérgicos, después con el acento de la pasión modera su ejecución, su fuerza parece agotada por los ímpetus ruidosos de la alegría o por la agitación del dolor, pero bien pronto se reanima por grados, aumenta la fuerza del sonido, redoble los efectos, lleva la emoción a su último grado hasta que el entusiasmo se apodera del auditor y del músico, los electriza al mismo tiempo y los hace sentir aquellos trasportes tan llenos de encantos que trae siempre consigo la verdad expresión.

¹⁶⁹Aquí Romero reemplaza en el texto al violín por el clarinete, y habla de conciertos para clarinete, cuando en ningún escrito ni programas de concierto, ni programas de conservatorio, figurará un sólo concierto para clarinete de los compuestos en la época clásica y romántica

¡Feliz aquel a quién la naturaleza ha dotado de una profunda sensibilidad!, el posee dentro de sí mismo un manantial inagotable de expresión: los años no hacen más que acrecentar su riqueza, variar sus situaciones y modificar sus sentimientos; cuanto más se maduran sus ideas tanto más se aclara su razón y adquiere más sencillez en sus medios y más energía en sus efectos; la expresión le franquea los límites del arte y viene a ser, por decirlo así, el relato de su vida. El canta sus recuerdos, sus pesares, los placeres que ha disfrutado y los males que ha sufrido; lo que no haría más que dañar a un talento mediano él lo convierte en provecho de su arte: la tristeza agudiza su sensibilidad y presta a sus acentos el delicioso encanto de la melancolía: las pruebas aun de la adversidad despiertan su energía, exaltan su imaginación y la dan aquellos medios sublimes, aquellas ideas fuertes que los grandes obstáculos hacen nacer y que parece salir del seno de las tempestades. Cualquiera que sea en fin la suerte que le arrastre, la melodía es su intérprete, su amigo fiel, ella le da el más puro de los goces revelándole el secreto de comunicar todas las sensaciones que experimenta, y de hacer interesar a sus semejantes en su suerte”¹⁷⁰.

Deducimos que uno de los grandes contactos y estímulos de Romero en Europa a partir de 1845 fue Jesús de Monasterio en sus tiempos de estudiante y más tarde de concertista. Con motivo de su vuelta a Madrid en 1857 comenzará una de las influencias reciprocas que más hicieron por la música en España. Estamos de acuerdo con las palabras de Carlos Gómez Amat en su *Historia de la música española*, cuando afirma de Monasterio, respecto de su actividad desarrollada en Madrid:

“[...] en sus varias actividades, se convierte en un elemento primordial para la transformación del ambiente musical español. Desde su clase en el Conservatorio, y con su ejemplo de trabajador incansable, crea desde su misma base una escuela, no sólo del violín, sino de los instrumentos de arco en general, que influye fundamentalmente en el mundo de la música de cámara y sobre todo en la posibilidad de creación de orquestas. Gracias a Monasterio hubo instrumentistas de calidad, y en cantidad suficiente para cambiar el panorama de la interpretación”¹⁷¹.

¹⁷⁰p.18 y ss. Ed. -Iª.

¹⁷¹p.62

Con todo lo expuesto en los diferentes apartados de esta segunda parte del Método para clarinete, no acertamos a saber cómo pudo pasar desapercibida para Romero, la gran literatura de conciertos y obras pedagógico-didácticas que se habían desarrollado hasta entonces. La ausencia de referencias a los Conciertos de Molter, Stamitz, Pokorny, Yost, Hoffmeister, Pleyel y el propio Mozart, entre otros, dentro de la época clásica; de los compuestos por Crusell, Weber, Rossini, Brahms, Spohr, etc. en el romanticismo; y las obras de carácter pedagógico de Cavallini, Rosén, Baermann, Gambaró, etc., hacen pensar en una negligencia suprema de un investigador incansable como lo fue Romero, ya que, en caso de saber de ellas, no se explica el hecho de que renunciase a su difusión. Suponemos que en un futuro no muy lejano podamos esclarecer estas inexplicables incongruencias.

3-Recopilación de ejercicios sobre la tonalidad

La importancia de la tonalidad en la música del siglo XIX, sobre todo en España, es crucial e indiscutible. Es el factor en torno al que giran todos los tratados de enseñanza, por ello Romero, consciente del hecho, y abundando en la cuestión, plantea un apartado de ejercicios cortos integrado por dos estudios para cada tonalidad; uno sobre la escala diatónica trabajada en recorridos de octavas ascendente y descendentemente sobre cada uno de los grados de la escala; posteriormente plantea arpeggios, escalas cromáticas y trinos, todos ellos a partir de la tónica de la escala en que esta centrado el trabajo. El segundo de los estudios es de carácter melódico y compuesto en la misma tonalidad. Ambos pretenden sintetizar las cuestiones técnicas que resultan de mayor dificultad en la ejecución clarinetística.

El apartado lo titula: *24 Estudios recorriendo todos los tonos*, y los presenta de esta manera:

“Cada uso de estos estudios deberá ser precedido de un ejercicio en el mismo tono, siguiendo la forma de los que están como modelos en los de Do mayor y La menor, por cuyo medio se practican diariamente y sin fastidio los sonidos filados, escalas diatónicas y cromáticas, arpeggios y trinos en todos los tonos, haciendo uso en cada uno de todo género de articulaciones”¹⁷².

¹⁷²p.183. Ed. Iª

Queda clara la pretensión del autor, de diseñar los ejercicios oportunos que contuvieran los elementos más habituales de la música de la época, de forma que, con el estudio diario de los mismos, el instrumentista se mantuviera en óptimas condiciones para interpretar música, es decir, crear algo parecido a una *Vade mecum*.

Nunca se habló de la necesidad de memorizar las partitura a tocar, pero no es la primera vez, que Romero propone un ejercicio y deja que el alumno desarrolle los mismos a partir del modelo en el resto de tonalidades.

Vuelve aparecer la gran capacidad de creación melódica de Romero, así como su pericia para sintetizar, en los 24 pequeños ejercicios, lo más complicado de la técnica para llegar a un completo dominio del clarinete.

Verdaderamente, creemos que un clarinetista que hiciera todos los días estos ejercicios, a la fuerza debería mantener un buen fondo físico y dominio técnico propio del buen artista, pero cabe pensar, si estos ejercicios de pura formación técnica, no deberían haberse planteado antes de empezar el apartado destinado al trabajo de los diferentes estilos de interpretación. Un instrumentista debería tener superada la amplia mayoría de los problemas técnicos de su instrumento antes de abordar la expresión, dado que de tener carencias, estas le impedirían ponerse al servicio exclusivo de sus pensamientos estéticos y de los sentimientos a transmitir.

4-Conocimientos adicionales

a) *De los diferentes clarinetes que se conocen.*

Muy valioso es el siguiente escrito, que pone de manifiesto los modelos de clarinete empleados a lo largo del siglo XIX en España. Expone cual era la utilización lógica de los distintos instrumentos, según las carencias del mecanismo en cada uno de ellos y de las pretensiones tímbricas que el compositor buscaba en cada uno de los miembros de la familia del clarinete para dar vida a sus creaciones. No queda muy claro, si la variedad de clarinetes que se exponen eran instrumentos difundidos y habituales en agrupaciones del país o, por el contrario, busca dar consejo para que algunos de los que se citan pasen a formar parte del panorama instrumental.

“Hace algunos años que el clarinete era un instrumento aislado tan pobre y mezquino, que sólo podía oírse sin desagrado en los tonos cuyas escalas contuviesen pocas alteraciones, y como esto privaba a los compositores en muchos casos de hacer uso de tan bellísimo instrumento, se imaginó el construir

clarinetes de distintas dimensiones para seguir las modulaciones de la orquesta sin salir de sus tonos favoritos. Los alemanes tienen clarinetes en casi todos los tonos, pero los que se usan más generalmente en todas las orquestas están en tonos de Do, Sib, y La.

El clarinete en Do está en el mismo tono que la orquesta y la emplean los compositores cuando ella toca en Do, Fa y Sol mayores y sus relativos menores; el de Sib está un tono más bajo y lo emplean cuando la orquesta toca con dos, tres o más bemoles: el clarinete en La está un tono y medio más bajo que la orquesta, y se usa siempre que ella toca con dos, tres o más sostenidos.

Habiéndose perfeccionado mucho la construcción del clarinete y desaparecido algunas de las dificultades que se oponían a tocar en todos los tonos, parece que se debía de haber desterrado el cambio de clarinetes para tocar en la orquesta, pues aunque es indudable que facilita la ejecución en muchos casos, también lo es que presenta dificultades irremediables para la afinación; más como estos tres clarinetes son de distintos timbres y tienen diferentes extensiones con respecto a la orquesta, muchos compositores han escrito con arreglo a estas dos cualidades, y dicha música no podría ejecutarse con un sólo clarinete sin destruir el efecto calculado por el compositor. Por lo que, por más costoso y engorroso que sea para los profesores de clarinete el tocar con tres instrumentos alternativamente, y por más dificultades que este frecuente cambio ocasione para la perfecta afinación, debería respetarse siempre la idea de los autores tocando cada pieza o trozo con el clarinete que esté indicado.

Además de los citados clarinetes hay otro en Mib llamado *Requinto*, que se usa en las músicas militares, y otro en Fa que se empleaba en las mismas cuando en ellas se tocaba con clarinetes en Do.

Entre las grandes mejoras que ha recibido el clarinete, una de ellas y acaso la más importante es el haber completado su familia con la invención del clarinete contralto (que hace el papel de viola del instrumental de cuerda) y del clarinete bajo.

El clarinete contralto es un gran clarinete en Fa bajo o en Mib. El primero es el contralto de los clarinetes en Do y el segundo lo es de los clarinetes en Sib de quienes están una quinta más bajos.

El clarinete contralto en Mib bajo deberá adoptarse en las músicas militares en número de 2, 3 o 4 en lugar de los cuartos clarinetes y produciría mejor efecto.

El clarinete bajo está una octava más bajo que el clarinete en Do y que el de Sib pues los hay en los dos tonos. Uno y otro son excelente efecto tanto en la

orquesta como en la banda militar, por lo que sería de desear que se generalice su uso.

Hay otro instrumento más antiguo que los anteriores llamado *Corno di bassetto*, que en se diferencia del clarinete contralto en Fa más que en la forma del pabellón y en que baja una tercera más.

Todos los mencionados clarinetes incluso el corno de *bassetto* [sic], se toca con las mismas posiciones, pero cada uno tiene un timbre y carácter particular de cuya reunión bien combinada se pueden obtener efectos desconocidos y sorprendentes.

Para comprender clara y fácilmente la relación que cada uno de dichos clarinetes tiene con el tono de la orquesta, véase la siguiente tabla en la que se presenta la extensión de cada uno, advirtiendo que la línea tirada de un sonido a otro designa la continuación de la escala cromática”¹⁷³.

Continúa con la tabla donde se demuestra gráficamente la extensión de todos y cada uno de los miembros de la familia de los clarinetes comparados con el tono de la orquesta¹⁷⁴.

El texto anterior tiene algo de carácter reivindicativo para las músicas militares, un tema siempre presente para Romero a lo largo de su vida y sobre el que planteará varios escritos incitando a las autoridades militares a proteger las secciones del ejército destinadas al fomento, difusión, enseñanza y cometidos musicales castrenses.

b) *De los diferentes destinos que puede obtener un buen clarinetista y del modo de desempeñarlos con acierto y brillantez.*

De igual forma a como hemos visto los modelos mas habituales de clarinetes que se emplearon en época de Romero, vamos a saber cuáles eran las salidas profesionales a las que un instrumentista podía optar.

“En medio del abandono en que se encuentra el arte encantador de la música en España, o de los pocos y tristes recursos con que puede contar un artista después de haber sacrificado al estudio la mayor parte de su juventud, el clarinetista de mérito cuenta con varios destinos donde ejercitar su habilidad, los

¹⁷³p.202. Ed. Iª

¹⁷⁴Romero llama tono de la orquesta al tono de Do, y dibuja una extensión general entre todos los clarinetes de la familia, que va del Re2 hasta el Do7 (hablando en tono de Do y en sistema de índices americano).

cuales si bien no son tan lucrativos como deberían, atendiendo a sus largos y penosos estudios y a las cualidades poco comunes que debe reunir, por lo menos pueden producirle para cubrir sus necesidades, aunque no con mucha holgura.

Un buen profesor de clarinete puede emplearse, en las orquestas de los teatros, en las capillas de música (que por desgracia del arte se hallan hoy casi extinguidas), en conciertos (cuando se desarrolle la afición a ellos en España), y en las bandas militares, en las cuales puede ser Requinto, Clarinete principal, etc. según sus circunstancias.

Para desempeñar con acierto estos destinos se requiere, no solamente que sea buen lector y ejecutor, sino que además debe hallarse en estado de desempeñar su parte con entero dominio y libertad sin sujetarse estrictamente a la parte material de la ejecución. Para esto es necesario conocer bien todos los géneros para contribuir a la perfecta ejecución de todos ellos; tener en grande amor al arte para no hacer cosa alguna con indiferencia, y tener siempre fija la atención en el efecto general. Debe tener presente, que un clarinetista así como cualquier otra parte vocal o instrumental interesante se halla siempre en una de las cuatro situaciones siguientes: 1ª. cuando toca un solo, 2ª. cuando en unión y concierto con otros ejecuta un trozo, 3ª. cuando ejecuta una pieza concertante haciendo una de las partes que dialogan, 4ª. cuando no ejecuta más que un simple acompañamiento.

En la 1ª. debe desplegar todo su talento y tomarse un grado de libertad racional, supuesto que a él obedecen todos en aquel momento, y ser el único en quién se fija la atención. En la 2ª. compartiendo el dominio con otro, deben convenir ambos en el modo de dar a la ejecución la mayor perfección y el mejor efecto. En la 3ª. debe ejecutar su parte con cierta severidad, atendiendo más al efecto general que al lucimiento propio. En la 4ª. debe resignarse absolutamente a su modesto papel desempeñándolo con interés y fidelidad, siguiendo con el mayor cuidado a la parte o partes principales, sin imitar de modo alguno a aquellos presuntuosos artistas que se empeñan en llamar la atención bordando un seco acompañamiento, ejecutándolo con indiferencia u omitiéndolo enteramente.

En todos los casos lo más esencial es tratar de penetrar la mente del autor adivinando los efectos que se propuso, ejecutándolo todo con buena fe y conciencia artística. También es muy esencial tener conocimientos de armonía para cooperar a dar interés a ciertos acordes y poder dar libertad a la imaginación cuando se toca a solo sin temor de incurrir en faltas graves¹⁷⁵.

¹⁷⁵p.204. Ed.Iª

Aunque tras este espacio dedicado a reivindicaciones y orientaciones sobre el futuro que aguarda a los clarinetistas bien formados, se da por finalizado el Método, Romero todavía abrirá un apéndice para incluir información pertinente sobre las novedades de perfeccionamiento del clarinete llevadas a cabo en Francia. En él distinguirá hasta tres nuevos modelos de clarinetes a los que confiere mayor valoración que al modelo de trece llaves difundido en España hasta ese momento.

APÉNDICE

“Deseando que todos puedan apreciar por sí mismos las ventajas de los nuevos mecanismos inventados para perfeccionar el clarinete, se han reunido en este apéndice todas aquellas noticias necesarias para que cualquiera pueda estudiarlos por sí solo sin necesidad de recurrir a métodos especiales”¹⁷⁶.

Paulatinamente, expone las principales ventajas de cada uno de ellos deteniéndose con especial interés en la descripción del instrumento llamado de *Anillos Movibles*, del cuál, hace un análisis comparativo con el clarinete de 13 llaves dentro de la sección titulada *Descripción del clarinete de anillos movibles, del uso de las llaves y breve reseña de sus ventajas comparado con el de 13 llaves*.

Se incluye una tabla de posiciones con el dibujo del instrumento, sobre el cuál hay números y letras identificativas de las distintas llaves y agujeros. Se trata del modelo de clarinete que ha llegado hasta nuestros días llamado de seis anillos y diecisiete llaves. Para ejercitarse en el dominio del mismo, Romero crea unas series de ejemplos de pasos difíciles para el instrumento antiguo que no guardan problema alguno para el nuevo modelo, incluyendo las diferentes posiciones novedosas.

Otro de los instrumentos que plantea mejoras sobre el de trece llaves es el llamado *Omnitónico*, que, como su nombre indica, posibilita el tocar en todos los tonos. Romero señala a Mr. Buffet Grampon como inventor de este instrumento que, además de ser como el de anillos movibles, tiene un mecanismo -calificado por Romero de ingenioso- que facilita el trino de Sol sostenido con Fas natural o sostenido (hablando en tono de Sib) por estar dotado de posibilidad de cerrar la llave del Sol sostenido sin necesidad de mover la llave nº6, únicamente con la acción de los anillos del cuerpo inferior del clarinete.

¹⁷⁶p.204. Ed. Iª

El tercer modelo tiene como responsable de su invención a Mr. Lefèvre -nombre por el que se llama al clarinete- cuya reputación era bien conocida para los clarinetistas españoles por sus métodos y el sistema de clarinete de seis llaves inventado por él antes de la aparición del de 13.

De los tres modelos expuestos, es el que menos aportaciones reporta y, por lo tanto, al que menor espacio se le dedica, cerrando definitivamente la edición de la primera y segunda edición, no sin antes recordar a los usuarios de su Método:

“Tanto los que ya toquen el clarinete de trece llaves como los que empiecen a aprender, pueden adoptar el clarinete de *anillos movibles*, el *omnitónico* o el de *Lefèvre* y hacer su estudio por este método sin más que enterarse bien de las explicaciones de aquel a que se dediquen, y hacer las notas con las posiciones que cada uno le pertenecen”¹⁷⁷.

El *Clarinete Sistema Romero* todavía no figura en el método ya que hasta el año 1862, no aparecerá el primer modelo con esperanzas de ser invento, por lo que no llegará a tiempo para ser incluido en la segunda edición del Método, teniendo que esperar a la definitiva tercera edición para formar parte de un apéndice final y engrosar el número de modelos descritos junto a otro llamado *Clarinete Mahillon*¹⁷⁸, nombre de su inventor belga, al cual, conocerá Romero en sus andanzas por las Exposiciones Universales europeas y en las gestiones llevadas a cabo para inventar su Clarinete Sistema Romero.

Del Método de clarinete se hará un formato de edición dividido por partes o cuadernos -como el propio Romero anuncia en una de sus publicidades de catálogo de la Casa Romero- con la intención de hacer más asequible la compra del Método. Incluso, hasta se llegó a enviar el Método por entregas, destinadas a fomentar su uso en provincias, en ultramar y en el extranjero, en ocasiones, adjuntado a modo de suplemento de revistas musicales, las cuáles, tenían la infraestructura de divulgación necesaria.

¹⁷⁷p.200. Ed. Iª

¹⁷⁸Charles Mahillon (Bruselas, 4 de enero de 1813 - 4 de septiembre de 1887). Clarinetista especializado en la construcción de instrumentos de viento. Consiguió celebridad para la firma Mahillon. Inventó un sistema de clarinete de 16 llaves.

Cabe preguntarse, si Romero edita el método con fines comerciales o, por el contrario, la idea motor es dar un empujón a la renovación de las ideas pedagógicas, destinadas a progresar en la construcción de una escuela de identidad propia en España. Esta reflexión se manifestará a lo largo de toda la lectura biográfica suya, será muy difícil separar al nacionalista del comerciante e incluso, detectar cual es el móvil que provoca que Antonio Romero emprenda, constantemente, un sinfín de importantes iniciativas para potenciar nuestra música. Debemos tener en cuenta que Romero todavía tardará ocho años en iniciar su actividad comercial y diez en iniciarse como editor, desde la publicación de su primera edición del método de clarinete.

Como se vio en los comentarios de reseña histórica que incluye Romero en su tercera edición de 1886 (año de su muerte), el conservadurismo de los instrumentistas y su poca iniciativa de investigación les lleva a dejar inerte la evolución del instrumento y su enseñanza. Ni los veintiséis años durante los cuales ocurrieron diversas mejoras en la evolución del instrumento, ni los esfuerzos de Romero por convencer a los clarinetistas de que cambiasen a otros sistemas de instrumentos fueron suficientes para persuadir a unos músicos, que sumergidos en problemas de tipo económico excusan asumir las novedades para su instrumento.

Romero se lamentará en uno de sus textos incluidos en su tercera edición del Método de clarinete de la poca recompensa que habían tenido sus esfuerzos por cambiar los derroteros de la educación musical a lo largo de su vida. Se refiere al Clarinete como instrumento renovado que evidentemente iba paralelo a la enseñanza del mismo.

“[...]Ni mis buenos deseos, ni el público ejemplo que di, ni la consideración que me dispensaban los maestros compositores y otras personas inteligentes, en vista de resultados prácticos que hice patentes, fueron suficientes para conseguir que se generalizase en España el Clarinete Sistema Boehm, el cual sólo fue adoptado por cuatro de entre los numerosos discípulos que tuve bajo mi dirección mientras fui profesor del Conservatorio, por lo que, bien a pesar mío, la segunda edición que de este Método hice en 1860, hube de destinarla también al antiguo Clarinete de 13 llaves, que seguía campeando no sólo en España, sino también en Italia, Bélgica y Alemania, prescindiendo de los adelantos verificados en Francia, prueba evidente de que la rutina impera por todas partes [...]”¹⁷⁹”

¹⁷⁹ *Método completo para clarinete*, de A. Romero. Madrid, 1886 (tercera ed.). Ed. A. Romero. Prólogo. Sig.: B.N./ M-492.

Aunque pueda notarse una tardanza de 30 años en llegar a difundirse un nuevo avance en la técnica del clarinete, este periodo es mínimo comparado con el que se tardaría en pasar del sistema de 13 llaves al de anillos móviles o sistema Boehm aparecido alrededor de una década después y que no logrará implantarse en nuestro país hasta pasados más de 70 años.

Romero sufre aún más estas reticencias, por el hecho de que si bien el clarinete de anillos móviles o sistema Boehm había sido inventado en Francia, posteriormente él mismo logró un sistema nuevo, *Clarinete Sistema Romero*, que aún siendo superior en las mejoras que ofrecía para la interpretación en la orquesta, tampoco logra implantar entre los clarinetistas españoles. Romero no fue tan afortunado como H. Klosé para conseguir que el instrumento se impusiera obligatoriamente en el Conservatorio o en el ejército, lo que hubiera garantizado a su instrumento¹⁸⁰ total difusión y éxito. Se contentaría con el hecho de que, el Conservatorio lo adoptase como instrumento oficial tras someterlo a una comisión de valoración (1864), pero que no supuso la imposición obligatoria. El Conservatorio carecía de fondos económicos suficientes para dotar a los alumnos de instrumentos de estudio, algo que impide su obligatoriedad, quedando la dotación del mismo a la disponibilidad económica y predisposición de cada alumno libremente.

La tercera edición del *Método completo para clarinete* fue editada por Romero 1886¹⁸¹ y posteriormente se reeditada dos veces más, coincidiendo con la compra de los fondos de la Casa Romero por parte de las editoriales Casa Dotesio ca.1900 y U.M.E.

¹⁸⁰ A buen seguro Romero intentaría que el ejército adoptara el sistema de clarinete que él había inventado y muy difícil tuvo que ser cuando no pudo lograrlo. La influencia y contactos de Romero en el mundo militar era amplia y antigua, tanto que su comercio se fundó inicialmente basado en abastecer de instrumentos y material a las Músicas Militares. Desde el principio de su andadura fue músico militar y pasó por todos sus escalafones en varias agrupaciones, sobre todo, en Madrid donde estaban las más prestigiosas. Accedió a la plaza de Músico Mayor (director de Música militar).

De haber conseguido imponer su instrumento en el ejército, se hubiera difundido por toda España, porque las unidades militares de la época tenían en todos sus batallones una música, y cada una de ellas un mínimo de cinco clarinetes, y hablamos de alrededor de 300 músicas militares sin contar las que incesantemente se formaban de ámbito civil, las cuales estaban influenciadas directamente por las militares.

¹⁸¹ Recordemos que el método ve la luz pública en 1845 (primera ed.), la numeración de plancha se reduce a dos letras únicamente (C.R.), que significan Casa Romero. La segunda edición se publica en 1860, y no tiene numeración de plancha ni marca alguna. La tercera edición tuvo tres reediciones con diferentes números de plancha, que correspondieron a las firmas que compraron sucesivamente la obra; la primera del propio Romero que tenía la marca de plancha de A.R. 128 en 1886, la primera reeditada por la Casa Dotesio con la referencia 128 únicamente, y la segunda hecha por la U.M.E. que respeta la misma numeración de plancha, aunque añade una página de contraportada donde se especifica la propiedad de la obra.

ca.1914 respectivamente, esta última todavía haría varias ediciones del método a lo largo del siglo XX, ya revisado por el célebre clarinetista español Julián Menéndez.

La obra magna de Romero traspasó las fronteras españolas, hecho que le llevó a introducir en la tercera edición una traducción de todos los textos al francés hecha por Virginia Supervielle de Chevalier. Nuevamente en la introducción del Método explica la finalidad de la nueva edición, sigue planteando reivindicaciones para el arte y continúa pidiendo disculpas al término de los comentarios hechos que pudieran herir susceptibilidades entre los instrumentistas y profesores contemporáneos.

“Estando a punto de agotar la segunda edición de este Método, al cual, después de haber sido aprobado y adoptado para la enseñanza oficial y privada en España, lo ha sido igualmente en varios Conservatorios, Liceos y Escuelas del Extranjero, y habiéndome dirigido diferentes consultas respecto a sus teorías por los que desconocen la lengua castellana, he resuelto hacer esta tercera edición bilingüe, poniendo al lado del texto castellano una esmerada traducción al francés, que es el idioma más generalizado; y para que sea útil a todos, sea cual fuere el sistema de clarinete que posean, está basada, como la primera y la segunda, en el clarinete de 13 llaves, que sigue siendo el que más se emplea, y por separado incluyo, por vía de apéndice, la tabla o escala del llamado sistema Boehm, adoptado generalmente en Francia, algunas explicaciones sobre el de Lefebre y el de Mahillon, terminando con la tabla del Sistema Romero, por cuyo examen podrán comprender las grandes ventajas que este tiene sobre todos los demás.

Para terminar esta reseña, declaro que con mis apreciaciones no he querido herir la susceptibilidad de ninguno de mis apreciables comprofesores de España ni del extranjero, y que los detalles que doy en ella relativos a mi persona, no tienen otro objeto que estimular a la juventud estudiosa a seguir trabajando con ardor para perfeccionar el clarinete”.

Resignado Romero parece haber redactado un legado testamentario y nunca mejor dicho, porque esta sería su última aportación al mundo del clarinete, ya que constata la revisión desde el principio de sus andanzas musicales hasta el final de sus días. Es una escueta historia del clarinete en España desde el punto de vista de Romero, un documento inestimable que merece la pena recuperar, como vivo ejemplo de trabajo entregado y dedicado a la música de su nación.

En la publicación del catálogo de la *Instrucción completa. Escuela española, texto en castellano*, editado por el Almacén Romero con posterioridad a 1878, al hablar del Método de clarinete se reseña que fue adoptado por el profesor Cavallini¹⁸² para el Conservatorio de San Petersburgo y en otros de Italia¹⁸³.

¹⁸² Cavallini, Ernesto. Célebre italiano virtuoso del clarinete que fue requerido por el Zar de Rusia para ser instrumentista de su cámara y profesor en el Conservatorio de San Petersburgo.

Ver: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 1980. Ed. Stanley Sadie.

¹⁸³ Ministerio de Cultura. Biblioteca Nacional. Signatura: M-1583.

CAPITULO IV. Romero, profesor del Conservatorio de Madrid. El almacén de instrumentos militares

4.1. La docencia en el Conservatorio. La Real Capilla

Desde la publicación de la primera edición del Método en 1845, el pensamiento de mejorar la educación en nuestro país va calando cada vez más hondo en Romero. Suponemos que es por ello que se implica en la redacción de un proyecto que reclama al Ministerio de la Guerra su interés por crear un *Colegio Militar de Música*.

Ser músico de primera, haber publicado el *Método completo para clarinete de trece llaves* y poseer plaza de músico supernumerario en la Real Capilla y la del Teatro Real, dan a Romero la suficiente autoridad como para acompañar a dos de los más prestigiosos músicos de primera de la Corte en la solicitud al Ministerio.

“D. Joaquín Espín y Guillén, D. Antonio Romero y D. José Villó, desde esta Corte en 20 de mayo de 1847. Proponen la creación de un Colegio Militar de Música bajo la inmediata dependencia de este Ministerio de la Guerra, y a imitación de los que se hallan establecidos en Alemania, Francia, Inglaterra y Bélgica; cuyo fin solicitan la aprobación de las bases siguientes.

1ª. Que se destinen al expresado objeto 320 plazas de soldados de menor edad, o se permita que haya 10 de estas agregadas a cada uno de los regimientos del Arma de Infantería para el cobro del haber, pan y uniforme.

2ª. Que el Gobierno facilite un local donde acuartelar de un modo saludable el referido número de plazas, y en el que deberá haber algunas salas para el estudio y un gran salón de academia.

3ª. Que se determine que los alumnos menores de edad, queden obligados por sí y bajo el consentimiento de los padres o tutores a permanecer en el colegio todo el tiempo necesario para su instrucción, como así mismo a renovar su filiación por el tiempo de seis años al salir del colegio para ingresar en el Regimiento que se les destine, excluyéndoles de ser comprendidos en la disposición vigente relativa a la menor edad.

4ª. Que quede abolida la clase de músicos de contrata, creándose en su lugar una plaza de Músico mayor con categoría de subteniente, y las demás partes principales con la de sargentos; debiendo todos filiarse por el tiempo de 4 u 8 años; y concediéndoles opción a premios y retiros con arreglo a sus años de servicio”¹⁸⁴.

¹⁸⁴Archivo General Militar de Segovia. Sección 2ª, División 10ª, Legajo 291.

La iniciativa no encontró el apoyo que debiera esperarse, pero la historia dio la razón a los reclamantes porque jamás el ejército pudo disponer de agrupaciones constituidas al completo y con una formación específica de buen nivel para la mayoría de sus integrantes, algo que reivindicaba la puntual propuesta.

Romero firma esta propuesta con la esperanza de participar en el proyecto de configuración, dirección o poder pertenecer como profesor al futuro Colegio Militar, dado que aunque sus puestos de trabajo son múltiples, en suma no alcanzaban la remuneración necesaria para una vida holgada o cómoda.

Romero compagina las plazas de instrumentista en la Real Capilla, Teatro del Circo y Música de Alabarderos hasta 1848, fecha en que solicita la baja voluntaria en este último, para presentarse a la plaza de *Músico mayor* del Regimiento de Infantería. A lo largo de un mes, revisa sus conocimientos para concursar y poder ganar la citada plaza, en la que es nombrado el 1 de noviembre de 1848¹⁸⁵.

En el nuevo puesto que ostenta durante 6 meses, tuvo la oportunidad de dirigir la mayor música militar de la época, gracias a una de las múltiples reestructuraciones practicadas en el ejército a lo largo de la primera mitad de siglo¹⁸⁶.

¹⁸⁵ D. Francisco Javier de Castaños, Aragonri, Urioste y Olivares, Duque de Bailén, Grande de España de primera clase: Caballero de la insigne Orden del Toisón de Oro, Gran Cruz de las Reales ordenes de Carlos III, Isabel la Católica, San Fernando, San Hermenegildo, y la Legión de Honor de Francia; Consejero de Estado; Senador del Reino; Capitán General de los Ejércitos Nacionales; Comandante General del Real Cuerpo de Guardias de Alabarderos, etc. etc. etc.

CERTIFICO: Que Antonio Romero, contenido en la antecedente licencia absoluta, es hijo de D. Juan y de Dña. María Andía, naturales de Madrid, vecindado en ídem., de estado casado, de edad de 31 años, su religión C.A.R. de estatura cinco pies y una pulgada, sus señales; pelo y cejas castaño claro, ojos azules, nariz regular, color trigueño, barba poblada. Fue admitido en clase de Músico Supernumerario el 1 de junio de 1844, fue baja por haber solicitado su licencia por fin de contrato. El 1 de diciembre de 1845, fue admitido en clase de Músico de plaza de Orden del Excmo. Sr. Mariscal de Campo D. José Ozores. V. Comandante del expresado. Se le leyeron las leyes penales y demás resoluciones posteriores, y de quedar enterado lo firmó, siendo testigos los Guardias. D. Joaquín Faura y D. Juan Plaza= Antonio Romero=Joaquín Faura=Juan Plaza=Ante mí=el Comandante 1er. ayudante=Juan Linares de Butrón=1846=47=Haciendo el uso de su clase=1848=id. y por fin en septiembre fue baja por haber solicitado y obtenido licencia absoluta, va ajustado y satisfecho de todos los haberes que le han correspondido durante su permanencia con este Real Cuerpo. Y para que conste lo firmo en Madrid a 30 de septiembre de 1848.”

Academia Militar de Segovia. Sección 1ª, División 1ª, Leg. 2804.

Antonio Romero promueve una instancia al Excmo. Sr. Presidente del Tribunal de Clases Pasivas, pidiendo se reconozca el tiempo servido en el ejército, donde se aclara:

“30 de septiembre de 1848. Que fue baja por haber solicitado y obtenido la licencia absoluta.”

Ministerio de Educación y Cultura. Archivo general de la Administración. Caja H. 195449-1447.

¹⁸⁶ Antonio Romero promueve una instancia al Excmo. Sr. Presidente del Tribunal de Clases Pasivas, pidiendo se reconozca el tiempo servido en el ejército, donde se aclara:

“[...] Reformada a poco la Guardia Real, de modo que de cada tres cuerpos se formó uno, Romero, para aspirar a una de las dos plazas que quedaban de músicos mayores, tuvo que luchar en competencia con sus compañeros que tenían gran reputación y después de brillantes oposiciones, obtuvo el puesto que solicitaba y organizó en pocos días la banda de música más numerosa y notable que se ha conocido en Madrid, compuesta de más de 100 individuos de los más aptos de los regimientos refundidos [...]”¹⁸⁷”

Romero abandona el nuevo puesto de Músico Mayor que había desempeñado durante 6 meses (de 1-X-1848 a 1-V-1849), para acceder a la plaza de profesor de clarinete en el Conservatorio. La inquietud pedagógica mostrada por Romero desde años atrás, el reconocimiento social del puesto en el Conservatorio y la estabilidad laboral que suponía ser funcionario, debieron ser argumentos más que suficientes, para que Romero no dudara en prescindir de un puesto de trabajo de privilegio en el ejército.

Romero causa baja como músico mayor al finalizar su contrato (1-V-1849), con la certeza de haber ganado la oposición a la plaza de profesor de clarinete en el Conservatorio de Música y Declamación de M^a Cristina de Madrid. En la prueba *a primera vista* de la oposición -desarrollada el 15 de abril- Romero tuvo que interpretar la *Fantasia para clarinete obligado, con acompañamiento de piano* compuesta para tal ocasión por el maestro compositor Ramón Carnicer¹⁸⁸.

“1 de noviembre de 1848. Que ingresó nuevamente en clase de Músico mayor en el Regimiento de Infantería de Granaderos, donde sirvió hasta el 1 de mayo de 1849, que volvió a ser baja definitiva, por haber terminado su contrato.”

Ministerio de Educación y Cultura. Archivo general de la Administración. Caja H. 195449-1447.

¹⁸⁷*Diccionario Biográfico de Comerciantes, Agricultores e Industriales*. Madrid, 1891.

¹⁸⁸En la portada del manuscrito original y de puño y letra del propio Carnicer se lee:

“*Fantasia para clarinete obligado, con acompañamiento de piano. Escrita expresamente para ejecutarse a primera vista en la oposición a la plaza de Maestro de clarinete del Conservatorio de Música y Declamación, que debe verificarse el día 15 de abril de 1849. Por el Maestro de composición del mismo, D. Ramón Carnicer.*”

Ayuntamiento de Madrid. Biblioteca histórico municipal. Sig: Mus/ 742-2.

“Ramón Carnicer compone una fantasía para ser ejecutada a primera vista en la prueba de selección de los aspirantes a la plaza de profesor del Conservatorio en la que participó Romero y ganó.” *Gaceta de Musical de Madrid*. Año I. Madrid, 1885. Dir, H. Eslava, p.75.



Romero es nombrado Profesor de Clarinete por Real Orden de 24 de mayo de 1849 y desarrollará su trabajo en el edificio habilitado para Conservatorio en la calle del Turco¹⁸⁹:

“[...] En 1849 quedó vacante y fue sacada a oposición la plaza de profesor de clarinete del Conservatorio de Música y Declamación de M^a Cristina. Muchos quisieron presentarse a la lucha, pero al solo nombre de Romero, que la disputaba, se retiraron sin atreverse a competir con quién tan justa nombradía había alcanzado ya en el mundo artístico.

¹⁸⁹ El certificado del director del Conservatorio Ventura de la Vega redactado por el secretario Rafael Hernando Caballero, dice:

“D. Rafael Hernando Caballero de la Real y distinguida Orden de Carlos III, Profesor de Armonía y Secretario del Real Conservatorio de Música y Declamación.

CERTIFICO: Que D. Antonio Romero fue nombrado Profesor de Clarinete de este establecimiento, por real Orden de 24 de mayo de 1849, con el haber de 5.000 rvn anuales; por la de 9 de marzo de 1857, con el de 7.000 rvn; y por la de 14 de diciembre del citado año 1857, al aprobarse los nueva plantilla del personal de este Conservatorio, fue confirmado en el mismo destino, con el haber de 6.000 rvn; cuyo cargo viene desempeñando hoy día de la fecha; como así mismo disfrutando el haber de 6.000 rvn, desde su último nombramiento de 14 de diciembre del mencionado de 1857. Y para que lo haga constar donde convenga, expido la presente certificación a que acompaña el visto bueno del Director. = Madrid, 3 de mayo de 1862.”

Ministerio de Educación y Cultura. Archivo general de la Administración, Caja H. 195449-1447. Romanos Mesonero, R. *El Madrid antiguo*. Madrid, 1848.

No por esto se modificaron en lo más mínimo los ejercicios que el jurado tenía dispuestos para los opositores: al contrario, se llevaron con la mayor escrupulosidad, y Romero los ejecutó con tanta perfección y satisfacción tal del jurado, que este le declaró por unanimidad apto para desempeñar la Cátedra objeto de la oposición y le propuso al Gobierno para que fuese nombrado, lo cual se verificó por Real Orden de 24 de mayo de 1849.

Al ilustre maestro Carnicer, uno de los jurados, fue tal el entusiasmo que le produjo la ejecución de una *fantasía*, escrita por el referido maestro para el acto de la oposición, que en presencia de los demás compañeros, le hizo donación de ella, escribiendo sobre la cubierta de la copia lo siguiente: *Para el Sr. D. Antonio Romero, su afectísimo amigo, el autor*; añadiendo luego de palabra, que nadie era digno de ser dueño de ella, sino el que la había interpretado tan admirablemente [...] ¹⁹⁰»

El nuevo puesto tenía asignada una paga de 5.000 rvn anuales, que comparado con la nómina del ejército (alrededor de 3.300 rvn), suponía un incremento considerable.

Romero puede poner en práctica y transmitir los estudios pedagógicos realizados sobre su *Método de clarinete* e incluso intentar cambiar el modelo de clarinete empleado en la enseñanza del clarinete desde su clase en el Conservatorio. Su nuevo puesto le ofrece también la posibilidad de desarrollar las ideas que habían surgido de su colaboración con Eslava en Sevilla:

En los textos incluidos en la tercera edición del *Método de clarinete*, Romero relata los proyectos que tiene al acceder a la nueva plaza, sobre todo referidas a la evolución de su instrumento.

“[...] Cuando en 1849 obtuve por oposición la cátedra de clarinete del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid creí mi deber dedicarme a estudiar asiduamente el clarinete de anillos movibles a fin de introducir en mi querida patria los adelantos de la vecina Francia [...]” ¹⁹¹.

Debido a los trabajos de investigación pedagógicos culminados en la publicación del *Método de clarinete*, Romero llevaba ya un trabajo adelantado en cuanto a la

¹⁹⁰*Diccionario Biográfico de Comerciantes, Agricultores e Industriales*. Madrid, 1891.

¹⁹¹ *Método completo para clarinete*, de A. Romero. Madrid, 1860 (segunda ed.). Ed. A. Romero. Prólogo. Sig.: B.N./ M-1709.

metodología, programación y bibliografía a emplear en su enseñanza. Desde el mismo año de la publicación de su Método había desarrollado una investigación sobre el nuevo clarinete sistema de anillos móviles o Boehm, trabajos que incrementará a partir de su entrada en el Conservatorio y que no sólo le proporcionaron la posibilidad de dominar el nuevo instrumento, sino que además llegaría a deducir las carencias que tenía y analizar nuevas posibilidades de mejorarlo.

“[...] Cuatro años de estudios comparativos me demostraron que aunque cada uno de los citados sistemas ofrecía algunas ventajas sobre el de 13 llaves, el más completo era el llamado Sistema Boehm¹⁹², y cuando en el año 1849 obtuve por oposición la plaza de profesor de clarinete del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina en Madrid, adopté definitivamente dicho sistema como lo había adoptado antes para el oboe, tanto porque deseaba desempeñar cada vez mejor mis cargos artísticos, cuanto porque consideré de mi deber, como profesor del primer Establecimiento oficial de la Nación, impulsar y difundir los progresos realizados en otros países [...]”¹⁹³”

Viendo la antelación y seriedad con que Romero inicia los trabajos de pedagogía e investigación organológica de su instrumento, hace pensar que conocía claramente sus posibilidades de conseguir la plaza del Conservatorio. Esta hipótesis se desvanece al saber, que Romero accede a la plaza tras quedar vacante por defunción de su antecesor Ramón Broca (1815-1849)¹⁹⁴.

¹⁹²Luis Augusto Buffet fue uno de los más reputados constructores de instrumentos de París del siglo XIX. Tras el descubrimiento Boehm aplicado a la flauta, Buffet en colaboración con los mejores instrumentistas de la época lo aplicó al oboe en un trabajo conjunto con Pedro Soler(1839), y al clarinete en colaboración con Hyacinthe Eleonor Klosé (1842).

Ver: New Grove.

¹⁹³Romero, A. *Método completo para clarinete*. Madrid, 1886 (tercera ed.). Ed. A. Romero, pp.1-5. Sig: B.N./ M-492.

¹⁹⁴ Broca, Ramón. (Barcelona en 1815 -mismo año que Romero-, Madrid, 1849). Fue alumno de su hermano en el Conservatorio de Madrid como oboe y corno y más tarde profesor de clarinete, sustituyéndole en 1836 cuando Pedro marchó a la Habana al mismo tiempo que en los puestos de clarinete en la Real Capilla y en la Plaza de oboe del Teatro Real de la ópera italiana. Consigue la primera medalla en corno inglés del R.C.M.y D. de M^a Cristina en los concursos públicos de 1833. Es nombrado profesor de clarinete en el Real Conservatorio de Música M^a Cristina un año después de que su hermano Pedro se hubiera hecho cargo de la asignatura (4-I-1839). En 1866, figura como profesor de la Real Capilla, Maestro del Conservatorio y 2º oboe de la orquesta de la ópera, con un sueldo de 21.000, reales vellón. Se formó en el Conservatorio. Como profesor al margen del Conservatorio, tuvo el honor de instruir en el clarinete a F.A. Barbieri, el cual alcanzó el suficiente nivel para buscar el sustento en sus primeros años.

Fuentes: *Memoria acerca de la Escuela de Música y Declamación aumentada con nuevos datos para la Exposición Universal de París de 1878*. Madrid, 1878. Ed. Instrucción Pública. -Subirá, José. *El Teatro del Real Palacio (1849-1851)*. Madrid, 1950. Editado por Instituto Español de Musicología.

La plaza a la que accederá Romero fue creada en 1830, al crearse el primer Conservatorio en España (Real Conservatorio de Música y Declamación Reina M^a Cristina). El primer profesor que la ocupó fue Magín Jardín (1782-1869)¹⁹⁵, por R.O. de 15 de octubre de 1830 con la responsabilidad de impartir clase en las disciplinas de flauta (su instrumento principal) y clarinete. El 1 de octubre de 1838 es reemplazado en la plaza de clarinete por Pedro Broca¹⁹⁶, que era hasta entonces profesor de oboe y corno inglés (nombramiento de 8 de septiembre de 1830).

Romero también ascendió en 1849 en la Real Capilla a primer clarinete supernumerario, puesto que desempeñaba desde 1844 sin remuneración económica hasta 1850¹⁹⁷. La Reina por R.O. le asigna a él y a Pedro Sarmiento¹⁹⁸, la paga anual de 7.000 rvn¹⁹⁹.

¹⁹⁵ Jardín, Magín. Flauta, Clarinete. Nace en Cervera (posiblemente Cervera de Buitrago), en 1782 y falleció en Madrid en 1869. Profesor de flauta y clarinete durante los primeros ocho años del Conservatorio (fecha de nombramiento 15 de octubre de 1830). Temporada de 1846-47, es titular de flauta segundo y flautín en el Teatro de la Cruz. Desde 1850, el 16 de enero integra en la orquesta del Palacio Real dirigida por Francisco Frontera de Valldemosa, en el Salón de las Columnas, en donde figura dentro de la plantilla como octavín (flautín), solista.

Fuentes: Memoria de la Escuela de Música y Declamación hecha para la Exposición Universal de París de 1878. Editada por Instrucción Pública de España. Madrid, 1878. -Subirá, José. *El Teatro del Real Palacio (1849-1851)*. Madrid, 1950. Editado por Instituto Español de Musicología. -*La Iberia Musical*. Gaceta de teatros. Año V. Madrid 1846. B.U. G. H. O.

¹⁹⁶ Broca, Pedro. Clarinete, oboe y corno inglés. Nace en Barcelona el 26 de junio de 1794, siendo su padre Músico Mayor de Artillería. A los ocho años de edad estudia con el maestro de capilla de la ciudad de Cuenca, Pedro Aranaz y Vides. En 1805 estudió en Madrid clarinete con el profesor de Madrid Andrés Martínez. En 1808 era clarinete principal en un Batallón, de donde pasó a varios Regimientos con igual cargo, sucesivamente. En 1816 ganó las oposiciones a la plaza de Clarinete de la Real Capilla, y obtuvo la de primer clarinete en el Real Cuerpo de Guardias del Rey. En 1818, por oposición, fue primer oboe del Teatro del Príncipe de Madrid. El 2 de abril de 1823 se presentó en San Juan de Luz (Francia) al general en jefe del Ejército real don Vicente Genaro de Quesada, y quedó al momento nombrado subteniente del segundo batallón de Guipúzcoa. Poco después asciende a teniente del batallón de Guías de Quesada. El 8 de septiembre de 1824 alcanzó el retiro con uso de uniforme y fuero militar. En 1824, pide la solicitud para entrar en la Capilla Real en la plaza de músico de Clarinete, plaza que había dejado vacante Francisco Schindelert al morir, petición que fue concedida el 20 de febrero del mismo año. En el mismo año estaba domiciliado en C/ Jacometrezo, 10, y el casero pide se le retenga parte de su sueldo por la deuda impagada que había contraído con él. En 1825, pide permiso para casarse con Rita M^a Antonia Gil hija de Madrid, y en 1828 pide de nuevo permiso para casarse con otra mujer, Lucía M^a de la Esperanza Bustamante, natural de Illescas, el cual se le concede. El 12 de marzo de 1826 se le concede el grado de capitán. En 1836 marchó a la Habana de músico Mayor de brigada de artillería y primer clarinete de la ópera italiana, siendo nombrado al poco tiempo Socio perpetuo facultativo de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia. Profesor de oboe y corno inglés por nombramiento de 8 de septiembre de 1830. El 1 de Octubre de 1838 es nombrado profesor de clarinete, puesto que dejó al año siguiente en beneficio de su hermano Ramón así como el de la Real Capilla por su marcha a la Habana. En 1826 y posiblemente antes, era oboe solista del Teatro del Real Palacio.

Fuentes: *Memoria acerca de la Escuela de Música y Declamación aumentada con nuevos datos para la Exposición Universal de París de 1878*. Madrid, 1878. Ed. Instrucción Pública. -Subirá, José. *El Teatro del Real Palacio (1849-1851)*. Madrid, 1950. Editado por Instituto Español de Musicología.

¹⁹⁷ Antonio Romero, promueve una instancia al Excmo. Sr. Presidente del Tribunal de Clases Pasivas, pidiendo se reconozca el tiempo servido en la Casa Real, que dice:

Antonio Peña y Goñi en su obra *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, apunta que en 1848 Romero y Pedro Sarmiento crearon una pequeña orquesta, información que no hemos podido contrastar con sus fuentes y que

“En 12 de marzo de 1849, D. Antonio Romero ascendió a primer clarinete supernumerario de la Real Capilla. Nota: Con la misma fecha se dio contrato a contadoría de Vd. la minuta de nombramiento y que obra en el expediente de D. Enrique Ficher.

En 24 de diciembre de 1849, el secretario de la Real Capilla comunica que D. Antonio Romero tomó su destino en 15 de aquel mes.

Nota: En 31 se dio cuenta a contadoría.

En primero de julio de 1850, el Real Patriarca de las Indias, comunica que s. M. se ha servido señalar a D. Antonio Romero y a D. Pedro Sarmiento, músicos supernumerarios de la Real capilla, el sueldo anual de 7.000 rvn a cada uno interino para que obtengan plaza de número en la misma. Palacio, a 17 de julio de 1850, dado conocimiento a contadoría [...]”

Expediente existente en Ministerio de Educación y Cultura. Archivo general de la Administración. Caja H. 195449-1447.

El dato de la obtención de la plaza de catedrático de conservatorio se equivoca (1844 por 1949) en:

Mitjana, Rafael. *La música en España*. París, 1920. Librairie Delagrave, Madrid, 1993. Ministerio de Cultura. I.N.A.E.M. y Centro de Documentación Musical, p. 444.

¹⁹⁸Sarmiento, Pedro. Flautista nacido en Madrid el 23 de octubre de 1818, fallece en la misma ciudad en 1881. Premio en el Conservatorio de Madrid en 1831 y 1832. Profesor de flauta de la Escuela de Música y Declamación con nombramiento el 9 de marzo de 1857. Primer flauta de la Real Capilla en virtud de oposición. Idem del Teatro Real y Caballero de la Real Orden española de Carlos III.

Ver: Saldoni, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de los músicos españoles*. Madrid, Baltasar Saldoni 1881, edición facsímil por el Centro de documentación musical (MEC), 1986.

¹⁹⁹Antonio Romero, promueve una instancia al Excmo. Sr. Presidente del Tribunal de Clases Pasivas, pidiendo se reconozca el tiempo de servido en la Casa Real:

“Ilmo. Sr. D. Antonio Romero y Andía, músico de la Real Capilla, que fue nombrado clarinete de la misma por Real Decreto de 13 de agosto de mil ochocientos cuarenta y cuatro, cuya plaza ha desempeñado desde dicha fecha hasta que por otro Real Decreto de 24 de septiembre de mil ochocientos sesenta y seis fue declarado cesante por reforma, solicita que se le forme el oportuno expediente de clarificación de los derechos pasivos que puedan corresponderle por los servicios que en la Real casa y en el Estado tiene prestados, cuyos documentos presentará tan luego como le sean expedidos.

Gracia que espera merecer a V. I. cuya vida guarde Dios muchos años. Madrid, 20 de enero de 1871.”

Dicha instancia se contestará desde la sección de Intendencia General de la Real Casa y Patrimonio:

“[...] En primero de julio de 1850, el Real Patriarca de las Indias, comunica que s. M. se ha servido señalar a D. Antonio Romero y a D. Pedro Sarmiento, músicos supernumerarios de la Real capilla, el sueldo anual de 7.000 rvn a cada uno interino para que obtengan plaza de número en la misma. Palacio, a 17 de julio de 1850, dado conocimiento a contadoría [...]”

Expediente existente en Ministerio de Educación y Cultura. Archivo general de la Administración. Caja H. 195449-1447.

En el expediente personal de Antonio Romero en la Real Capilla, hallado en el Archivo del Palacio Real (Madrid), se lee:

“Excmo. Sr. D. Antonio Romero y D. Pedro Sarmiento, músicos supernumerarios de la Real Capilla, aquel como primer clarinete y este como primer flauta, me han presentado, de Orden de s. M. u memorial que elevaron a sus Reales manos, en el cual exponiendo que el fausto acontecimiento que espera la Nación les animaba a implorar un rasgo de su Real magnificencia, y no contaban con otros medios para atender a las necesidades de sus respectivas familias, que el escaso e inseguro sueldo que disfrutaban en los Teatros públicos de esta corte, y este aún accidentalmente, hallándose por lo mismo en una situación precaria después de los dispendios que han sufrido para perfeccionarse en el arte de la música, suplicaban a S.M. se dignare concederles el sueldo que fuese de su Real agrado, bien en concepto de supernumerarios de la Real Capilla o bien en el de primeros instrumentistas del Real Teatro; y que en el margen de dicho memorial se halla escrito el Real Decreto autógrafo siguiente: “*Concedido con el sueldo anual de siete mil reales a cada uno interin [sic] obtengan plaza de número en mi Real Capilla*”. Esta rubricado de la Real mano. De Real Orden lo digo a V.E. para su conocimiento y efectos consiguientes. Dios que a V.E. guarde muchos años. Madrid 1 de julio de 1850.”

pudo estar basada en el hecho de que se les encomendara la tarea de reunir los músicos necesarios para formar la orquesta del Teatro del Real Palacio. De esta trabajo saldría la fuerza moral necesaria para elevar la petición de sueldo a la Reina para ambos²⁰⁰.

Los mismos músicos fueron la base de la plantilla de la orquesta que debería tocar en las representaciones que se daban en el nuevo teatro que Isabel II mandó construir dentro de Palacio. Como los escritos de la época revelan, casi todos los implicados en las representaciones tuvieron asignación de sueldo menos los músicos, que tocaban de forma gratuita, lo que les obligó a pedir algún tipo de remuneración un año después de que el 27 de abril de 1849 tuviera lugar la función inaugural²⁰¹.

Como músico del recién creado Teatro del Real Palacio participa en todas las representaciones y se halla referido en algunas de ellas en *El Teatro del Real Palacio (1849-1851)*, de José Subirá donde aparece²⁰²: el 16 de enero de 1850 como clarinete segundo junto a Enrique Fischer²⁰³ en un concierto dirigido en el Salón de las Columnas por Francisco Frontera de Valldemosa²⁰⁴, con un sueldo por dos ensayos y función de 120rvn; el 10 de octubre de 1849 se había estrenado la representación de la ópera *Ildegonda* de E. Arrieta y en esta ocasión Romero toca en el papel de oboe principal,

²⁰⁰ Peña y Goñi, Antonio. *La ópera española y la música dramática en el siglo XIX*. p.532.

²⁰¹Subirá, José. *El teatro del Real Palacio*. Madrid, Instituto español de las ciencias, 1950.

²⁰² Subirá, José. *El Teatro del Real Palacio (1849-1851)*. Madrid, Instituto Español de Musicología, 1950, pp. 205-209.

²⁰³Fischer, Enrique. (también Ficher).Clarinete. En 1850 el 16 de enero figura en la orquesta del Palacio Real dirigida por Francisco Frontera de Valldemosa, en el Salón de las Columnas, en donde figura dentro de la plantilla como clarinete solista al lado de Romero que toca de segundo. El 23, 27 de febrero y 2 de marzo de 1850, toca en las representaciones de la ópera de Arrieta *Ildegonda* en el papel de clarinete solista acompañado de Magín Jardín como segundo, mientras Romero consta como oboe solista. Solista, Socio y miembro de la orquesta de la Sociedad de Conciertos de Madrid (1868). 1856 Es contratado como 1er. clarinete de la orquesta del Teatro Real. Es clarinete solista en la orquesta del Teatro Real en la temporada de 1865. Es clarinete 1º en el Teatro del Circo en 1866, en los Conciertos del Sr. Barbieri.

Fuentes:

Sobrino Sánchez, Ramón. *Tesis Doctoral*. Vol. VI: Documentario(II), Ed. Universidad de Oviedo. Departamento de Historia y Arte. -Subirá, José. *El Teatro del Real Palacio (1849-1851)*. Madrid, 1950. Instituto Español de Musicología. -*Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de profesores. Año II, nº 38. Madrid, 21-IX-1856. p. 280. -*Gaceta musical de Madrid*. Año I. Madrid, 1865. dir. y ed. por José Ortega, p. 11. -*Gaceta musical de Madrid*. Año II. Madrid, 1866. Dir. y ed. por José Ortega, suplemento p.8.

²⁰⁴Valldemosa, Francisco F. Profesor de canto, director de Real Capilla. Nace en Palma de Mallorca el 22 de agosto de 1807. Fue director de los Reales Conciertos y profesor de canto del Real Conservatorio. Profesor del R. C. M. de M^a Cristina de Madrid, con fecha de nombramiento de 19 de agosto de 1841. Profesor jubilado de la Escuela de Música y Declamación en 1878. Escribe junto con Edwart un manual de *Armonía del bajo numerado, de reducción de la partitura y de transposición*, que Romero editará dentro de la colección; Ins. Mus. Completa.

Fuentes:

Memoria acerca de la Escuela de Música y Declamación aumentada con nuevos datos para la Exposición Universal de París de 1878. Madrid, 1878. Ed. Instrucción Pública. -*Catálogo Romero*. B.N.: M-1583. -*Almanaque musical del Salón-Romero para el año 1885*. Madrid, 1884. Editado por Romero.

junto a José Álvarez²⁰⁵ y con Enrique Fischer y Magín Jardín como clarinetes. Posteriormente se volvió a realizar tres veces más esta ópera y por un documento donde figuran los honorarios a percibir por los profesores de música que intervinieron, sabemos la plantilla de la orquesta completa. La orquesta fue dirigida por Frontera de Valldemosa en los días 23 y 27 de febrero y 2 de marzo y en la sección de viento además de los ya citados contaba con: Pedro Sarmiento y Juan Ficher²⁰⁶ de flautas; Camilo Meyers²⁰⁷ (Melliez) y Domingo Aguirre fagotes. El sueldo de los primeros atriles fue de 450rvn. -por tres ensayos a 30rvn. y tres representaciones a 120rvn. Los segundos atriles cobraron 240rvn. por tres ensayos a 20rvn. y tres representaciones a 60rvn.

La orquesta que participó en el tercer año del estreno del Teatro del Real Palacio -poco antes de que desapareciera- varió su formación, que según otro documento de cuentas del concierto celebrado el 16 de enero de 1851, la plantilla en aquella ocasión -concretamente la sección de viento madera- eran: Pedro Sarmiento y Juan Ficher, flautas; Magín Jardín, octavín; Emilio Daelli²⁰⁸ y José Álvarez, oboes; Enrique Fischer y Antonio Romero, clarinetes; Domingo Aguirre²⁰⁹ y N. Acuña²¹⁰, fagotes.

²⁰⁵Álvarez, José. Fue oboe solista en la Real Capilla hasta su muerte en 1855.

Gaceta Musical de Madrid. Redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de Hilarión Eslava. Año I, nº 43. Madrid, 25-XI-1855. p. 342.

²⁰⁶Fischer, Juan (también Ficher). Flauta. El 16 de enero de 1850, figura en la orquesta del Palacio Real dirigida por Francisco Frontera de Valldemosa, en el Salón de las Columnas, en donde figura dentro de la plantilla como flauta segundo. El 23, 27 de febrero y 2 de marzo de 1850, toca en las representaciones de la ópera de Arrieta *Ildegonda* en el papel de flauta segundo junto a Sarmiento de solista.

El Teatro del Real Palacio (1849-1851). por José Subirá. Madrid, 1950. Ed. Instituto Español de Musicología.

²⁰⁷Melliez, Camilo. (también Mellers). Fagot. Interpreta el 11 de diciembre de 1832 un quinteto de Boccherini, en los exámenes del Conservatorio en calidad de alumno de la primera promoción. Solista de fagot desde el comienzo (16-4-1866), en la Orq. de la S. de C. de Madrid. Consigue la primera medalla en fagot del R.C.M.y D. de M^a Cristina en los concursos públicos de 1833. Profesor del Real Conservatorio de Música y Declamación de M^a Cristina de Madrid con nombramiento el 1 de mayo de 1846. El 23, 27 de febrero y 2 de marzo de 1850, toca en las representaciones de la ópera de Arrieta *Ildegonda* en el papel de fagot solista junto a Domingo Aguirre. Fue miembro de la Real Capilla. Muere en 1874. Fue fagot solista de la orquesta del Teatro Real en 1865. Fue fagot 1º en el Teatro del Circo en 1866, en los Conciertos del Sr. Barbieri.

Fuentes: *Memoria de la Escuela de Música y Declamación hecha para la Exposición Universal de París de 1878*. Editada por Instrucción Pública de España. Madrid. 1878. -Tesis -Doctoral. Vol. VI: Documentario(II), de Ramón Sobrino Sánchez. Ed. Universidad de Oviedo. Departamento de Historia y Arte. -*Crónica de los conciertos ejecutados por la Sociedad de Conciertos desde su fundación*, por José M^a Provanza y Fernández de Rojas. Madrid. -*El Teatro del Real Palacio (1849-1851)*. por José Subirá. Madrid, 1950. Editado por Instituto Español de Musicología. *Gaceta musical de Madrid*. Año I. Madrid, 1865. Dir. y ed. por José Ortega, p. 11. *Gaceta musical de Madrid*. Año II. Madrid, 1866. Dir. y ed. por José Ortega. Suplemento p. 8.

²⁰⁸Daelli, Emilio. Oboe. El 16 de enero de 1850 figura en la orquesta del Palacio Real dirigida por Francisco Frontera de Valldemosa, en el Salón de las Columnas, en donde figura dentro de la plantilla

Como se deduce de la comparación, parece ser que los instrumentistas de viento Magín Jardín y Antonio Romero eran una especie de comodín dada su destreza en el manejo de varios instrumentos.

Romero recordará del año 1850 en su *Almanaque Salón-Romero*²¹¹, el estreno de la zarzuela *Gloriosa y Peluca* de Barbieri en Madrid el 9 de marzo; la muerte de su maestro y amigo Pedro Soler ocurrida el 30 de junio; la inauguración del Teatro Real de Madrid con la ópera *La Favorita* de Donizetti el 19 de noviembre; y el estreno de la zarzuela *El tío caniyitas* de Soriano Fuertes el 16 de Diciembre en el Teatro del Circo de Madrid. Parece querer recordar la etapa teatral de Palacio.

La economía de Romero empieza a estar cada vez más desahogada, porque cuenta con una nómina fija anual de 12.000rvn. percibidos del Conservatorio y la Real Capilla, además de los trabajos en las orquestas del Teatro Real (con clarinete) y del Circo (con oboe). Era momento de empezar a pensar en otro tipo de gestiones lucrativas y poner a rentabilizar los ahorros que había recogido en los últimos años.

como oboe solista. En la temporada de 1846-47, es titular de oboe primero en el Teatro de la Cruz. Fallece en 1856, siendo 1er. oboe de la orquesta del Teatro Real y de la del Palacio.

Fuentes: *El Teatro del Real Palacio (1849-1851)*. por José Subirá. Madrid, 1950. Editado por Instituto Español de Musicología. -*Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de profesores. Año II, nº 38. Madrid, 21-IX-1856. p. 280. *La Iberia Musical*. Gaceta de teatros. Año V. Madrid, 1846.

²⁰⁹Aguirre, Domingo. Fagot. Nace en Madrid el 3 de octubre de 1817. Profesor de fagot en la Real Capilla de S. M. El 16 de enero de 1850 figura en la orquesta del Palacio Real dirigida por Francisco Frontera de Valldemosa, en el Salón de las Columnas, como fagot solista. El 23, 27 de febrero y 2 de marzo de 1850, toca en las representaciones de la ópera de Arrieta *Ildegonda* en el papel de segundo fagot al lado del solista Melliez. En 1866, figura como fagot contratado en la Guardia de Corps, con un sueldo de 4.400 reales vellón. Es fagot en el teatro Real en 1865. En la temporada de 1846-47, es titular de fagot en el Teatro de la Cruz.

Fuentes: *Memoria acerca de la Escuela de Música y Declamación aumentada con nuevos datos para la Exposición Universal de París de 1878*. Madrid, 1878. Ed. Instrucción Pública. -*El Teatro del Real Palacio (1849-1851)*. de José Subirá. Madrid, 1950, Ed. Instituto Español de Musicología. -*Almanaque musical del Salón-Romero, para el año 1885*. Madrid, 1884. Ed. por Romero. -*Gaceta musical de Madrid*. Año I. Madrid, 1865. Dir. y ed. por José Ortega. p. 11. -*La Iberia Musical*. Gaceta de teatros. Año V. Madrid, 1846.

²¹⁰Acuña, Benigno M^a. Fagot. Interpreta *Variaciones para Fagot* a toda orquesta compuesta por Indalecio Soriano Fuertes en el Salón de Conciertos del Conservatorio de Madrid. Alumno de fagot (Prof.: Manuel Silvestre), premiado en este mismo año con medalla de cobre por su aplicación y adelanto. Participa en el Concierto de exámenes públicos del Conservatorio (12-XII-1832). Consigue la segunda medalla en fagot del R.C.M.y D. de M^a Cristina en los concursos públicos de 1833. Figura en la orquesta del Palacio Real dirigida por Francisco Frontera de Valldemosa, en el Salón de las Columnas, en donde figura dentro de la plantilla como flauta solista (16-I-1850). En 1866 figura como fagot contratado en el Sexto Batallón de la M. N. con un sueldo de 2.000 reales vellón.

Fuentes: *Memoria acerca de la Escuela de Música y Declamación hecha para la Exposición Universal de París de 1878*. Madrid. 1878. Editada por Instrucción Pública de España. -*El Teatro del Real Palacio (1849-1851)*. por José Subirá. Madrid 1950, Editado por Instituto Español de Musicología.

²¹¹Romero, A. *Almanaque musical del Salón-Romero para el año 1885*. Madrid, 1884. A. Romero, pp. 6-29.

Gaceta Musical de Madrid. Redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de Hilarión Eslava. Año I, nº 2. Madrid, 11-IX-1855, pp. 9-11.

Revisando los documentos financieros de Romero, encontramos una obligación notarial impuesta a José González, por la que se compromete a devolver rigurosamente en 12 plazos mensuales la cantidad de 3.600 rvn. que le había prestado. José González era tenor lírico y trabajaba -al igual que Romero por aquel entonces- contratado por la Compañía de Zarzuela que actuaba en el Teatro de Variedades y del Circo de Madrid. Por amistad o por compromiso Romero prestó la cantidad de dinero a su compañero, aunque se preocupó de asegurar la devolución de la misma mediante la redacción de un documento ante notario.

“Obligación a pagar 3600 rvn. otorgada por D. José González a favor de D. Antonio Romero ambos vecinos y residentes en esta Corte. Diciembre, a 12 de 1850.

[...] comparece D. José González vecino de esta Corte, mayor que expresó ser de edad y Dijo: Que por la presente en le forma que más haya lugar en derecho, Otorga: Que se obliga a pagar a D. Antonio Romero de esta propia vecindad, la cantidad de tres mil seiscientos reales vellón que de él acaba de recibir en la calidad de préstamo, y en este mismo acto en moneda de oro y plata, a mí presencia y la de los testigos de este instrumento de que doy fe. Y como entregado de los tres mil seiscientos reales a su satisfacción y voluntad, formularía al D. Antonio Romero el más firma y eficaz resguardo que a su seguridad convenga.

[...]Y a la responsabilidad de esta deuda sin que la obligación general derogue ni perjudique a la especial, ni por el contrario esta a aquella, sino que antes bien pueda usar el acreedor de ambas a la vez, hipoteca el D. José González el sueldo que los mil novecientos noventa reales vellón, disfruta mensualmente de la Compañía de Zarzuelas que actúa en el Teatro de Variedades y del Circo, de esta Corte, a la que pertenece como primer tenor de ella. Y hallándose presente a este acto D. Antonio Romero, aceptó esta escritura en todas sus partes, obligándose a estar y pasar por cuanto en la misma se menciona [...]”²¹².

El Sr. González se compromete a devolver cada 10 días la parte proporcional estipulada, de otra forma el documento permite a Romero emprender todo tipo de acciones legales para recobrar su dinero, incluido el embargo. Inicialmente el documento puede parecer uno de los utilizados en negocios para obtener rentas

²¹²Archivo histórico de protocolos de Madrid. Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid. Sig. Protocolo 26116.

cobrando intereses, pero en esta ocasión las intenciones de Romero no van más allá de la simple ayuda a un compañero, ya que no cobra intereses de ningún tipo aunque quiere garantizarse la devolución. El documento supone su primera práctica como prestamista, actividad que en el futuro realiza con bastante asiduidad en su etapa financiera.

Un año más tarde (21-IV-1851), cuando Romero cuenta 36 años de edad, decide dedicarse a la actividad comercial. Por segunda vez visita la notaría de Celedonio Azofra -escribano de su majestad y notario del reino- con intenciones testamentarias, haciendo previamente una *Declaración de Pobre*. Con ello pretende redactar un documento, que proteja los negocios que va a iniciar y a la vez, constituye un salvo conducto para pagar menos impuestos al erario público.

El documento incluye una renuncia previa de Joaquina Arnal -madre de la esposa de Romero, Fernanda Conde y Arnal- que libra a Romero de pagar la posible herencia que pudiera corresponderle de su hija en caso de fallecimiento. El documento se hace necesario para poder redactar posteriormente el testamento por el que los dos miembros del matrimonio se otorgan recíprocamente la parte de bienes gananciales que les corresponde en caso de defunción.

“Escritura de reunión de la herencia que en su día pueda corresponder a Dña. Joaquina Arnal, de su hija Dña. Fernanda Conde, otorgada por la primera a favor de la segunda. Madrid a 21 de abril de 1851.

[...] Dña. Joaquina Arnal, natural de Alfamen, vecina de esta Corte, la que expresó gobernar y estar en la libre disposición de sus bienes, mayor de edad, y dijo: que se halla en compañía de sus hijos Dña. Fernanda Conde, y D. Antonio Romero esposo de aquella, los que la sostienen de cuanto necesita, mediante a que la compareciente no puede hacerlo por sí, por carecer absolutamente de bienes para ello; que constándola de una manera positiva que dichos dos hijos desean hacer disposición testamentaria; y a pesar de que estos no tienen descendientes, a fin de no perjudicarles en lo más mínimo en sus intereses, ha determinado renunciar los bienes que en el caso de que su citada hija falleciese antes que la compareciente y su precitado esposo; y por el presente instrumento y en la vía que más haya lugar en derecho, Otorga: Que da y confiere su licencia maternal y expresa facultad en forma a la indicada su hija Dña. Fernanda Conde y Arnal, para que por testamento o en otra cualesquiera disposición pueda disponer libremente de todos sus bienes muebles, semovientes, raíces, derechos y acciones tanto en las cosas pertenecientes a su alma como en otra cualesquiera, sean de la

naturaleza que fuesen usando en ello a su voluntad, e instituyendo por heredero, caso de no tener descendientes, sólo a su esposo D. Antonio Romero, en prueba de los muchos favores que la ha dispensado y dispensa y del excesivo cariño que la profesas [...]”²¹³.

Este testamento delata las intenciones del matrimonio Romero de iniciar actividades para incrementar su patrimonio económico, asegurándose de que la herencia no pudiera derivarse bajo ningún supuesto a otros herederos en un futuro.

Tan sólo es necesaria la renuncia de Joaquina Arnal, dado que es la única pariente en primer grado de consanguinidad con derechos hereditarios que queda viva en la familia Conde Arnal. Los padres de Romero y el padre de Fernanda, habían fallecido antes de 1851 y Joaquina vivía con el matrimonio -según dice en el documento notarial de renuncia a la herencia de su hija- quienes la sostienen en todo lo necesario para vivir, porque por sí misma no tiene posibilidades de hacerlo agradeciéndoles el mucho cariño que le demuestran, por ello cede la libertad de pleno para que su hija sea única dueña de sus bienes actuales y venideros. En el documento Fernanda se compromete a asistir a su madre de igual manera que hasta entonces.

El documento tiene su razón de ser porque Joaquina tenía dos hijos más varones, y en caso de fallecimiento de su hija, la herencia que le correspondía a su madre por derecho podría ser reclamada por sus otros dos hijos, algo a lo que Romero no está dispuesto.

El siguiente paso es redactar en el mismo documento la disposición testamentaria por la cual los cónyuges se ceden mutuamente sus bienes en caso de defunción, toda vez que no hubiera descendencia del matrimonio.

“[...] hallándose por la divina misericordia buenos y sanos, en su entero y cabal juicio, memoria y entendimiento natural, y hecha la protestación de nuestra Santa Fe Católica...; por la presente, otorgan que hacen y ordenan esta su declaración, en la forma siguiente:

Declaran ser pobres y no tener bienes de que poder testar, por lo cual piden y suplican al Sr. cura y sus Tenientes de Iglesia Parroquial de donde fueren feligreses al tiempo de su fallecimiento, los manden enterrar de limosna, y

²¹³Archivo histórico de protocolos de Madrid. Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid. Sig. Protocolo 26117.

celebrar por sus almas, las misas y sufragios acostumbrados con los demás peregrinos pobres [...]

[...] Si en lo sucesivo les tocasen algunos bienes muebles, raíces, derechos y acciones presentes y futuros, instituyen y nombran por sus únicos y universales herederos a los hijos que Dios se haya servido darles en lo sucesivo; y en el caso de no tenerlos, el D. Antonio Romero nombra por su heredera a su esposa Dña. Fernanda Conde, y esta a su citado esposo el D. Antonio Romero [...]²¹⁴

El documento no guarda fidelidad con la realidad financiera de Romero, porque un año antes ya existen documentos notariales que demuestran obligaciones de pago a favor de Romero y en ese mismo año, extiende un poder general a nombre de Francisco Conque (abogado), para que le represente jurídicamente en pleitos y negocios. Todo ello y la idea de que un pobre que pide entierro de limosna no se puede permitir el lujo de hacer testamento, demuestra que con el documento se busca fines de intereses comercial y de legalización de empresas futuras, además de constituir una fórmula de evasión de impuestos muy utilizada en la época.

“Poder general para pleitos otorgado por D. Antonio Romero, a favor de D. Francisco Conque de esta vecindad. Madrid, 28 de Junio de 1851.

[...] D. Antonio Romero vecino de esta Corte, mayor de edad y dijo: Que por el presente Otorga: Que da y confiere todo su poder cumplido amplio, especial general y tan bastante como legalmente se requiere, a favor de D. Francisco Conque de esta misma vecindad, para que en su nombre y representando su propia persona, acciones y derechos, celebre los juicios de conciliación y verbales de menor cuantía que le ocurran, siendo actor o demandado, haciendo las proposiciones convenientes, admitiendo las de los contrarios, desechándolas sino fuesen arregladas y obteniendo las oportunas certificaciones para el uso de su derecho. Y para que le defienda en todos los pleitos causas y negocios tanto civiles como eximinales que el presente tenga pendientes o en lo sucesivo le puedan ocurrir, con toda clase de personas y corporaciones, y ante cualquier Juzgado o Tribunal[...]²¹⁵.

²¹⁴Archivo Histórico de Protocolos de la Comunidad de Madrid. Sig. Tomo 26117.

²¹⁵Archivo histórico de protocolos de Madrid. Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid. Sig. Protocolo 26117.

En dos años (1849-51), Romero cuenta con las primeras conclusiones de sus investigaciones sobre el clarinete sistema Boehm, y tiene las primeras inquietudes por incluir rectificaciones en este instrumento.

La responsabilidad de formar parte de la plantilla de profesores del primer centro musical del país, crea en él la necesidad de investigar todo lo posible en lo tocante a su materia, para ofrecer al alumnado las últimas novedades en enseñanza y métodos de aprendizaje.

“[...] tanto porque deseaba desempeñar cada vez mejor mi cargo artístico, cuanto porque consideré de mi deber, como profesor del primer Establecimiento oficial de la Nación, impulsar y difundir los progresos realizados en otros países”²¹⁶.

1852 parece un año calmado para Romero -dentro de las diversas actividades que simultanea- en el que se dedica a seguir experimentando en su clarinete, al tiempo que ve mejorar su centro de trabajo, trasladado al edificio del Teatro Real²¹⁷, donde tiene la oportunidad de asistir al estreno de la zarzuela *El Valle de Andorra* con música de Gaztambide el 5 de noviembre²¹⁸.

Desde que Romero entra de profesor en el Conservatorio, comienza una serie de investigaciones y proyectos destinados a elevar el grado de cualificación de los músicos que se instruyen en dicho centro, y por extensión al resto del país:

“Vamos a cumplir una palabra empeñada hace tiempo, y a dar a nuestros lectores una idea de las innovaciones introducidas en el clarinete por el Sr. D. Antonio Romero, quien, no contento con poseer a la perfección este instrumento, llevado de su amor al arte, ha trabajado con ardor hasta lograr hacer más accesibles ciertas dificultades y menos ingratos algunos sonidos que en dicho instrumento se notaban.

Nada mejor podemos hacer para llenar nuestro objeto, que publicar la exposición que el Sr. Romero elevó al Conservatorio; el informe de esta

²¹⁶Romero, A. *Método completo para clarinete* (tercera edición).

²¹⁷Sopeña Ibáñez, Federico. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid, Ed. M.E.C. y Dirección General de Bellas Artes, 1967.

²¹⁸Romero, A. *Almanaque musical del Salón-Romero para el año 1885*. Madrid, 1884. A. Romero, pp. 6-29.

corporación artística, y un extracto de los demás documentos que constituyen el expediente instruido al efecto.

Nosotros, que hemos tenido el gusto de apreciar la belleza y nitidez de los sonidos del clarinete inventado, más bien que innovado o perfeccionado por el Sr. Romero, estamos en el caso de decir que es exacto cuanto se consigna en ese informe.

He aquí la memoria presentada al Conservatorio:

Excmo. señor: Los defectos de afinación y sonoridad de que adolece el clarinete llamado de trece llaves, y las dificultades de ejecución casi insuperables del mismo, impiden a los compositores emplear tan bello instrumento en ciertas tonalidades, lo cual coarta con frecuencia su inspiración, encerrándolos en un círculo sumamente estrecho; pues aunque hay algunos profesores de dicho instrumento que a fuerza de constancia en el estudio llegan a ejecutar con bastante soltura en todos los tonos, el efecto que producen cuando estos contienen más de dos sostenidos o tres bemoles, deja mucho que desear a los oídos delicados, porque el instrumento carece de afinación e igualdad en muchos sonidos, y muy especialmente en varios de los pertenecientes al primer registro.

En todo el curso de mi vida artística he deplorado que un instrumento que, por su grande extensión, simpático timbre, dulzura y brillantez, ocupa un lugar muy preferente en la instrumentación, carezca de la facultad de ejecutar con perfección en todos los tonos, y he deseado hallar los medios de remediar tan grave falta.

Este deseo tomó en mi mente mayores proporciones cuando en el año de 1849 tuvo la honra de ser nombrado por S.M. en virtud de pública oposición, profesor de clarinete de este Real Conservatorio; y sabedor de que hacía unos diez años que en Francia se había empezado a usar un nuevo sistema de clarinete llamado Sistema Boehm, adquirí uno al momento, y como su estudio me demostrase que tenía algunas ventajas sobre el de trece llaves, lo adopté para mi uso y para aquellos de mis discípulos que quisieran aprovecharlas.

Dichas ventajas me hicieron desear otras, y cuando en el año 1851 fui a París me hice construir clarinetes con dos llaves nuevas que facilitaban la ejecución de algunos pasos.

En el año de 1853 concebí un nuevo proyecto de mejora que comuniqué al fabricante M. Auguste Buffet, de París; el cual lo acogió con entusiasmo,

ofreciéndome ponerlo por obra; pero después de algunos ensayos lo abandonó [...]²¹⁹»

Metido en el trabajo de investigación de la construcción del clarinete y satisfecho por los resultados obtenidos, su ambición se proyecta a desarrollar su propio sistema, que empieza a vislumbrarse en 1853²²⁰.

Por los periódicos de Madrid sabemos que el 4 y 6 de febrero de 1855 se llevó a cabo la representación de la ópera del *Saffo* de Paccini en el Teatro Real, función en la que participa Romero, logrando que reconozca su calidad como músico e instrumentista.

"Se estrenó la ópera en el Teatro Real *Saffo* de Paccini, en la cual lo único digno de destacar fue el solo de A. Romero en el tercer acto donde puso de manifiesto no sólo su dominio del instrumento sino la expresividad y modo de frasear dignos de un sentido musical muy exquisito"²²¹.

No sería esta la única vez que Romero es citado en la crítica musical gracias a sus espectaculares intervenciones en *intermezzos* e introducciones de arias o cavatinas de ópera.

El 11 de octubre de 1855, en el apartado "*Crónica de Madrid*" dentro de la revista la *Gaceta Musical de Madrid*, se publica una reseña de la puesta en escena en el Teatro Real esa misma semana, de *El Trovador* de Verdi (7 domingo), *Linda de Chamounix* (8 lunes), *Poliutto* de Donizetti (10 miércoles). Esta última ópera se representa ante SS.MM. para conmemorar el cumpleaños de la reina, y las críticas dicen que el director Sckozdopole, y la empresa del teatro debe tener un poco más de decoro al montar las obras, dado que no se pudo disfrutar de la magnífica obra dada la poca calidad de orquesta y cantantes. Se volvió a representar al día siguiente (jueves), y en esa ocasión el resultado fue "algo mejor", según el comentarista.

²¹⁹*Gaceta musical de Madrid*. Año II. Madrid, dir. y ed. por José Ortega, 1866, pp.111-113.

²²⁰Gosálvez Lara, Carlos José. *La Edición Musical Española hasta 1936*. Madrid, 1995. Ed. Asociación Española de Documentación Musical.

Kenyon de Pascual, Beryl. *The new Langwill*. In BB 70 (1990) 83. Mimart in Lavignac, Pierre 1890, Pierre 1893, Rauline 1982.

²²¹*Gaceta de Musical de Madrid*. Año I, Madrid 1855. p. 14.

"[...] La banda que tanto contribuyó a deslucir la primera representación, aunque algo desafinada aún, ha estado sin embargo mucho mejor en esta segunda prueba. El solo de clarinete que precede a la cavatina de tiple, ejecutado por le Sr. Romero, ha sido muy aplaudido en ambas representaciones [...]²²²".

No sólo había oportunidad de escuchar a Romero en las representaciones de ópera sino que los feligreses de diferentes iglesias de la Corte podían disfrutar de sus interpretaciones, ya que era usual, que la Reina cediese la orquesta de la Real Capilla y Coro, para solemnizar determinadas festividades en parroquias de la corte²²³.

En la semana del 22 de marzo de 1858, Romero participa en un concierto organizado por Teodoro Ponte en su casa para obsequiar a su esposa con motivo de su cumpleaños. En él participaron Jesús de Monasterio, Vázquez, Inzenga y Ovejero entre otros. Romero interpretó una *Fantasia de clarinete sobre motivos de la ópera Linda Chamounix* de Donizetti. La crítica destaca la gran altura profesional del clarinetista y los suaves y maravillosos acentos que produce con su sonido²²⁴. Parece que a partir de este año, sus actuaciones como concertista aparecen recogidas. Otras referencias de prensa incluyen los resultados de los exámenes obtenidos por los alumnos de clarinete de Romero en el Conservatorio. Los alumnos de Romero se repartieron los premios de esta manera: Manuel González, primer premio; Faustino Buesa, segundo premio y Félix Julia, primer accesit. Manuel González será seleccionado para participar en el concierto clausura del curso en el acto de entrega de premios. Dicho concierto tuvo lugar el 8 de abril de 1858, ante S.A.R. el Príncipe de Asturias y S.M. la Reina Doña Isabel II. El alumno Manuel González (primer premio en los concursos), acompañado al piano por Antoni Sos, interpretó *el Aire variado para clarinete* de Berr²²⁵.

Panticosa fue nuevamente el destino de Romero para reconvalecerse de unas dolencias de garganta ya crónicas. En los tres meses de licencia concedidos por la Casa Real para restablecer la salud (julio, agosto y septiembre), Romero aprovecha para hacer

²²²*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 2. Madrid, 11-IX-1855. p. 16.

²²³*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 15. Madrid, 13-V-1855. p. 120.

²²⁴*La España artística* (gaceta musical de teatros, literatura y nobles artes), nº 21, p. 167. Año II. Madrid, 22 de marzo de 1858. Dir. Juan Anchorena. Fuente: B.U.G.H.O. sig: P.P./ 805.

²²⁵*La España artística* (gaceta musical de teatros, literatura y nobles artes) nº 24, p. 185. Año II. Madrid 12 de abril de 1858. Dir. Juan Anchorena. Fuente: B.U.G.H.O. sig: P.P./ 805.

varios conciertos que recoge *La España artística*²²⁶. En julio de este año, Romero y Camilo Melliez se encuentran en Valencia para ofrecer un recital, primero de una gira.

“El distinguido artista Camilo Melliez, primer fagot de la Real Capilla y profesor del Conservatorio, ha llegado a Valencia, donde es posible que dé algunos conciertos”²²⁷. Una semana más tarde llega a Valencia el conocido y acreditado artista español Antonio Romero, primer clarinete de la Capilla y del Teatro Real y profesor del Conservatorio de Música y Declamación. Parece ser que su estancia será de pocos días para dirigirse después al extranjero”²²⁸.

“Los distinguidos artistas Melliez y Romero que están en Barcelona, han sido muy obsequiados por los músicos y profesores de aquella capital”²²⁹.

Los artículos no sólo reflejan que Romero está realizando algunos conciertos, sino que volverá a pasar al extranjero. No sabemos con qué motivo, porque en los relatos de Romero sobre los pasos seguidos en la invención de su nuevo clarinete, nunca menciona que en este año se desplazase a París.

4.2. El Almacén de instrumentos militares de Antonio Romero (1854)

La Revolución de 1854 y el Bienio Liberal (1854-56) no fueron la solución a los constantes conflictos en que se hallaba sumido el país. El ejército está en constante confrontación producto de los pronunciamientos (O'Donnell 28 de junio de 1854), de las sublevaciones (Madrid 17-19 de julio de 1854) y de un cúmulo de situaciones sociales negativas que no cesan de empobrecer las arcas del estado a las que se suma la amenaza epidemia de cólera que acabaría con un elevado número de población.

La propia Isabel II se negará a aprobar un nuevo proyecto de ley de desamortización eclesiástica. Por ello, eran de esperar los recortes en las dotaciones económicas del ejército.

²²⁶En el expediente personal de Antonio Romero en la Real Capilla, hallado en el Archivo del Palacio Real (Madrid), se lee:

Excmo. Sr. D. Antonio Romero, clarinete supernumerario de la Real Capilla, a quién S.M. la Reina Ntra. Sra. por Real Orden de 29 de junio último se dignó concederle tres meses de licencia para tomar los baños de Panticosa con el objeto de restablecer su salud, ha empezado a hacer uso de la expresada licencia con fecha 8 del corriente (julio). Lo que comunico a V.E. para su conocimiento y efectos consiguientes. Dios que a V.E. guarde muchos años. Madrid a 12 de julio de 1858.

²²⁷*La España artística*. nº 38. Año II. Madrid, 12 de Julio de 1858.

²²⁸*La España artística*. nº 39. Año II. Madrid, 19 de julio de 1858.

²²⁹*La España artística*. nº 41. Año II. Madrid, 1858. Dir. Juan Anchorena. Fuente: B.U.G.H.O. sig: P.P./805.

Desde 1852 a 1856 el ejército reestructura sus dotaciones y plantilla, especialmente en sus bandas de cornetas y tambores, que llevarán implícitas renovaciones de material y equipamiento.

Con fecha de 25 de noviembre de 1852 una Real Orden se encargará de reorganizar las músicas y charangas del ejército dejando establecidas las plazas de las músicas en 42 plazas y las de las charangas en 28 distribuidas en los siguientes instrumentos²³⁰:

Músicas de Regimiento de Infantería		Charangas de Cazadores	
Requinto	1	Requinto	1
Flautín	1	Corneto principal	1
Clarinetes	8	Cornetín primeros	4
Cornetín principal o tenor	1	Id. segundos	4
Cornetines primeros	3	Trompas primeras	4
Id. segundos	3	Bombardones	8
Trompas primeras	2	Bombardinos	2
Id. segundas	1	Trombones	4
Fliscornos o tenores	2	Trompas	2
Trombón principal	1	Barítonos	2
Trombones primeros	2	Bastubas	1
Trombones segundos	2	Total	28
Trompas	2		
Bombardino principal	1		
Id. primero	1		
Id. segundo	1		
Bombardones o bajos	2		
Bastubas o bajos profundos	2		
Bombo	1		
Platillos pares	3		
Redoblante	1		
Caja	1		
Total	42		

²³⁰ Archivo General Militar de Segovia. Sección 2ª, División 10ª, Legajo 291.

La distribución de músicos de contrata, que en esta misma reorganización se contempla por clases, es de 1 Músico mayor, 3 músicos de primera, 7 de segunda, 13 de tercera y 13 educandos.

Un estado de cuentas de la Intervención General Militar, revela que en 1858 el número de músicas militares es de 61 en el arma de Infantería, 5 en el de Artillería y una en Ingenieros. Por otro documento de iguales características de 1859, sabemos que en Cuba existe una música de Artillería y 3 de Infantería aparte de las de la Península que constaban de 25 plazas de músicos de contrata y 15 de aprendices, 40 en total.

Las cifras oficiales que se pueden extraer de las diferentes plantillas nos dan una idea aproximada de las agrupaciones militares existentes y del número oficial de componentes, no respetado en esencia por los jefes de las unidades y que propició que se dictara una R.O. que reorganizara y concretara estrictamente todo lo concerniente a las agrupaciones, lo que vemos en el expediente de tramitación de una propuesta de nueva plantilla de tambores y cornetas, que el arma de Infantería deberá tener en sus regimientos y batallones promovida en Madrid el 16 de octubre de 1852.

“Al Dirección General de Infantería al Excmo. Sr. Ministro de la Guerra.

Excmo. Sr.:

Determinada ya por S.M. la plantilla de las Músicas militares y Charangas, con el objeto de completar, obrando siempre dentro de las disposiciones vigentes, sin introducir en ellas variación alguna, el pensamiento de uniformidad que repetidas veces he tenido el honor de exponer a V.E. me he fijado en las Bandas de tambores y Cornetas que en su constitución no ofrecen menos variedad que aquellas, como V.E. habrá podido observarlo; pues de ello se encuentran evidentes pruebas hasta en los mismos Regimientos que componen la guarnición de esta Corte.

En el Reglamento Orgánico de 24 de agosto de 1847 (documento nº1) se determinó que las compañías del centro y fusileros tuviesen un tambor y corneta y las de preferencia dos cornetas.

Y posteriormente en 22 de febrero de 1849 (nº2) dispuso el Gobierno de S.M. que los Batallones de Cazadores tuvieran tres cornetas por Compañía: Más habiéndose autorizado a estos últimos en circular de 16 de julio de 1847 (nº3) para la admisión de siete educandos con el objeto de formar las charangas, esta autorización que era peculiar de los Batallones de Cazadores, y solo para las

Charangas, llegó a interpretarse indebidamente y apropiándose la los Sres. coroneles de los regimientos de línea, introdujeron en sus bandas de tambores, una variación que no podía justificarse con ninguna disposición vigente y que redundaba en perjuicio del erario, porque los siete educandos como plazas efectivas de soldados, ocasionan en el presupuesto un aumento de 15.118 reales 32 milésimas mensuales como se ve por el estado (nº4).

En vista de esto, oído el parecer de los Sres. coroneles jefes de cuerpos de la guarnición, que consta en el documento nº5, y tomando en cuenta la regla establecida en los Batallones de Cazadores, así como la obligación en que se hallan hoy día los cuerpos de proveer de tambores y cornetas a los de Ultramar, Carabineros y Guardia Civil, tengo el honor de proponer a V.E. que se asignen para las bandas de tambores y cornetas tres plazas por compañía y cuatro educandos, de estos dos serán dos tambores y dos cornetas por Regimiento, siendo una de ellas de corneta y dos de tambores en las de centro; y en las de preferencia una de tambor y dos de cornetas; y que los batallones de cazadores continúen con tres cornetas por compañía, reduciéndose a tres el número de educandos por Batallón. De este modo habrá en el presupuesto una disminución anual de 181.286 reales 10 milésimas, como consta por el estado nº4, y tendrán las mencionadas bandas el personal que requieren el lustre de los cuerpos y las necesidades del servicio.

Si este pensamiento merece la aprobación de V.E., ruego se sirva indicar el Real ánimo de S.M. a que se digne aprobarlo a fin de que en este particular haya como en lo demás una regla fija y constante que dictada por S.M. no permita que en ningún caso, a no ordenarse de R.O. se introduzca la menor variación y ponga coto a tanta innovación como se observa hoy día, restableciéndose en virtud de sus prescripciones una perfecta igualdad en todos los cuerpos. Dios que a V.E. guarde muchos años. Madrid, 16 de octubre de 1852”²³¹.

Paradójicamente, Romero se decide a abrir su almacén en un ambiente de recesión económica, lo que resultaría inexplicable si no conociéramos las peticiones de renovación de los instrumentos de música que se vienen gestionando en el Ministerio de la Guerra.

²³¹ Archivo General Militar de Segovia. Sección 2ª, División 10ª, Legajo 297.

Propuesta para la adopción de una nueva Caja de guerra pequeña llamadas Planas, por las ventajas que ofrece. Madrid a 29 de septiembre de 1854.

“Excmo. Sr.:

Habiendo presentado a mi antecesor un modelo de Cajas de Guerra de un volumen infinitamente menor que el de las actuales a fin de adoptarlas en el arma por más ventajas, después de diferentes ensayos practicados en presencia de los Jefes de esta guarnición, se confió la prueba por un tiempo marcado al Coronel del Regimiento Príncipe con objeto de que adquiridas las necesarias a su banda se observasen las comparaciones entre unas y otras informando con conocimiento de los resultados. Su volumen reducido a una mitad proporciona más desembarazo a los tambores, así en guarnición como en marchas y operaciones, circunstancia muy digna de tomarse en consideración, puesto que ingresando en las bandas reclutas de menor edad, sus escasas fuerzas físicas reclaman que se les facilite un instrumento que no les agobie e imposibilite en las marchas.

Los ecos de dichas Cajas llamadas planas, son aunque de alguna menor intensidad [sic], más claros y sonoros. En el corte no hay diferencia de unas a otras; pero los gastos de entretenimiento. Son menores en las de nuevo modelo, reportando por consiguiente economías que son siempre atendibles.

Conociendo por los resultados, que dichas Cajas reportan ventajas en todos conceptos, muy principalmente por la mayor posibilidad de llevarlos sin embarazo de las plazas de menor edad, cuyas fuerzas se debilitan con el volumen de las actuales, tengo el honor de rogar a V.E. se digne exponer a S.M. la conveniencia de que se adopten en la Infantería, mucho más siendo dable ajustar al modelo las actuales con un gasto insignificante.

Dios que guarde a V. E. muchos años en Madrid a 29 de Septiembre de 1854”²³².

La solicitud se informaría favorablemente por la Junta Consultiva de Guerra encargada de trasladar el asunto a la reina, y se contesta a la petición, que en un futuro no muy lejano se podría tramitar la compra de los instrumentos nuevos que hiciese falta en las diferentes unidades.

“Excmo. Sr.:

²³²Archivo General Militar de Segovia. Sección 2ª, División 10ª, Legajo 297.

Consecuente a lo que V.E. se sirvió prevenir al presidente de la Junta con Real Orden de 8 del actual, la misma se ha hecho cargo de la adjunta comunicación en la que el Director General de Infantería propone la adopción de las Cajas de Guerra pequeñas llamadas planas; y en su vista considerando atendibles las razones: en que dicho superior Jefe se funda, la Junta es de parecer que S.M. puede acceder a sus deseos.

Lo que por acuerdo de la misma tengo el honor de hacer presente a V.E. para la superior resolución de S.M. Dios Guarde a V.E. muchos años. Madrid a 30 de Noviembre de 1854”²³³.

El 6 de enero de 1855 se aprueba un nuevo modelo de Cajas de guerra para el arma de Infantería con la autorización implícita de que se gestionase el cambio de instrumental en las bandas de la misma.

“Al director general de Infantería:

Tomando en consideración la Reina (q.D.g.) las razones aducidas por V.E. en oficio en 29 de septiembre último, acerca de los buenos resultados que después de diferentes ensayos han producido las cajas de guerra pequeñas, llamadas planas, se ha servido resolver, de conformidad con lo expuesto por la junta consultiva de guerra en 30 de noviembre próximo pasado que según V.E. propone en su citado escrito, se adopten desde luego dichas cajas en los cuerpos del arma de su cargo con arreglo al nuevo modelo, atendidas las ventajas que en todos conceptos ha de proporcionar el uso de ellas, mayormente siendo doble ajustar a él las actuales con un gasto insignificante.

De Real Orden lo digo a V.E. para su conocimiento y efectos correspondientes.

Traslado a la junta consultiva consecuente a su citado escrito”²³⁴.

El *Almacén de instrumentos militares* de Romero, se funda para gestionar la renovación de las cajas de guerra del ejército y proclamarse como un proveedor -casi en exclusiva- de instrumental musical.

Romero comienza una nueva empresa en el terreno personal amparada indirectamente en las instituciones militares que le aseguran el éxito comercial inmediato. Romero funda en junio de 1854 el *Almacén de instrumentos militares de*

²³³Archivo General Militar de Segovia. Sección 2ª, División 10ª, Legajo 297.

²³⁴Archivo General Militar de Segovia. Sección 2ª, División 10ª, Legajo 49.

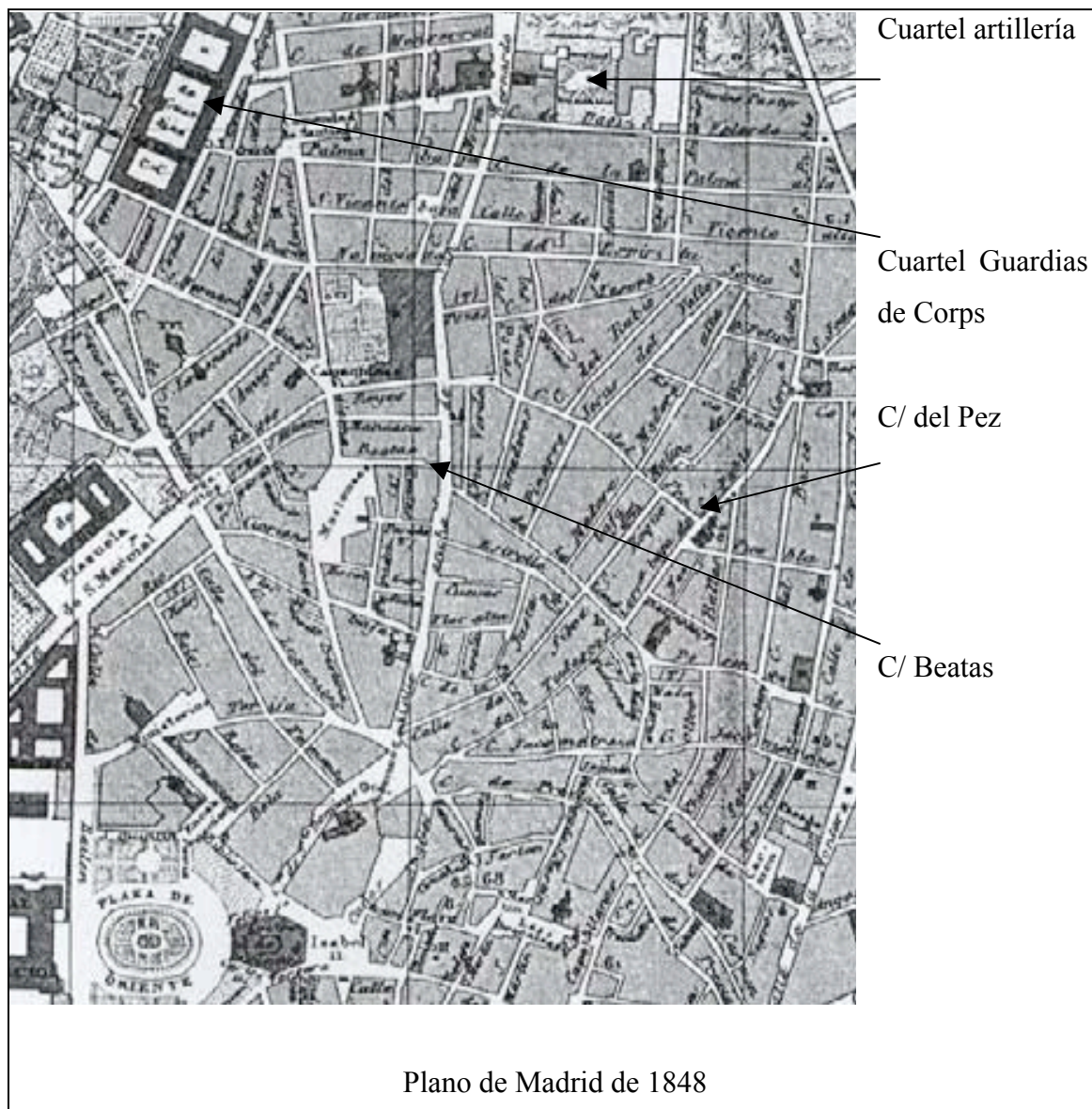
Antonio Romero y Andía situado en la C/ del Pez²³⁵. Un establecimiento único muy determinado y específico que deja pocas dudas del propósito para el que se crea.



Imagen actual (1999) del final de la calle del Pez

Romero abre su establecimiento en un entresuelos situado al final de la calle del Pez en lugar próximo al domicilio familiar dentro de su barrio natal (C/ Beatas, 12), donde abundan los edificios -aún hoy día- con entresuelos comerciales. La calle del Pez está próxima a la Parroquia de San Roque aunque pertenece a la de San Martín, lo que la sitúa alejada de lo que era el centro neurálgico de Madrid, relativamente cerca del núcleo de los acuartelamientos militares más importantes (Palacio Real y Cuartel Conde Duque, en la actualidad Centro Cultural de la Villa).

²³⁵La denominación del almacén en un principio fue *Almacén de instrumentos militares Antonio Romero*. A partir de la primera mudanza (1861) se cambia por *Almacén de Música de Antonio Romero* y más concretamente cuando se domicilia el establecimiento en la C/ Preciados, 1. en las partituras es habitual encontrar la denominación de; *Almacén de música, pianos, órganos e instrumentos para orquesta de cuerda y banda militar de Antonio Romero*.



Al abrir su establecimiento exclusivamente dedicado a la venta de instrumentos militares desde sus inicios, Romero busca el entorno militar en el que se desenvuelve con facilidad, donde consigue un prestigio y suficiente relación entre los mandos, como para vincular su actividad comercial al servicio casi exclusivo de abastecer a las bandas militares, y por extensión a las bandas civiles. Romero se especializa en la venta de los instrumentos de viento y percusión que había conocido y estudiado durante su largo tiempo de servicio militar.

La actividad comercial con las instituciones militares sería constante en la historia del establecimiento, prueba de ello son las cartas consultadas en los archivos militares del ejército, en las que se manifiestan relaciones con muchos músicos mayores del país en las diferentes unidades del ejército.

El número de bandas -a razón de una por batallón y escuadrón- y músicas -una por Regimiento aproximadamente- suman alrededor de 250 bandas de cornetas y tambores y más de 100 músicas militares, lo que proporcionan un mercado extenso que suponemos cubrió el Almacén de Romero en gran medida. El negocio floreció rápidamente y con expectativas de ampliación en un futuro no lejano, porque también se desarrolla paulatinamente un gran mercado de instrumentos musicales para las numerosas bandas civiles que surgen en el siglo XIX, a imagen y semejanza de las del ejército. Las milicias nacionales, cofradías y organizaciones culturales del momento, crean nuevas agrupaciones que poco a poco se irán arraigando en la cultura popular. a lo largo de toda su vida, Romero se verá vinculado afectiva y comercialmente con el entorno militar, ya por su condición de comerciante o por las iniciativas que adopta para impulsar y potenciar las músicas militares tales como: publicar diferentes artículos en prensa reivindicando mejoras (como veremos en el capítulo VI); y comprar para revitalizar la decrepita revista de *Eco de Marte*, dedicada a dotar a las bandas militares de composiciones y arreglos para su repertorio.

No podemos precisar si desde el principio de la fundación del establecimiento o posteriormente, Romero abre la fábrica de instrumentos de metal, sección que dirigirá Enrique Marzo y Feo, en la que se fabrican cornetas y clarines, y se realizan todo tipo de reparaciones a toda clase de instrumentos. En las tarjetas de visita del propio Enrique Marzo, se lee:

“Gran almacén y fábrica de instrumentos músicos, casa fundada en 1854 por Antonio Romero y Andía”.

“Compostura de toda clase de instrumentos y construcción de cornetas y clarines”²³⁶.

Según los diccionarios de Parada y Barreto y Lacal, Romero volvió a prestar sus servicios al ejército en 1855 en el Real Cuerpo de Guardias Alabarderos, referencia que no hemos podido confirmar por su expediente administrativo, pero que tampoco podemos rebatir, pues en multitud de ocasiones las músicas militares contrataban personal de forma no oficial²³⁷.

²³⁶ Biblioteca Nacional de Madrid. Legado Barbieri. Sig: Mss. 14010-1 (nº 6 al 21).

²³⁷ Parada y Barreto, José. *Diccionario técnico histórico y biográfico de la música*. Madrid, 1868, p. 336.

4.3. El almacén de música de Romero

En 1855 Romero traslada su establecimiento a un segundo lugar en la calle de Milicias Nacionales, 6 (en la actualidad Felipe III)²³⁸.



Fachada original del local donde estuvo ubicado el segundo local de la Casa Romero.

El edificio actual es de 1851. Foto de 1999.

Con este cambio de residencia Romero mejora su ubicación, ahora cercana a la zona de tránsito para el público que accede a su negocio sin perder la proximidad de los acuartelamientos importantes de la ciudad. Aumenta la superficie destinada al local comercial.

Este cambio también revela que el negocio responde a las expectativas que se habían puesto en él un año antes, floreciendo con relativa facilidad y beneficios.

Según el Libro de matrículas de 1857 de la parroquia de San Ginés, el local tenía planta baja donde estaba instalado el despacho comercial público y un entresuelo

Lacál. Luisa. *Diccionario de la música*. Madrid, Establecimiento tipográfico de San Francisco, 1900 (segunda edición).

²³⁸*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, n° 37 Madrid, 14-X-1855. p. 294.

utilizado de vivienda para el matrimonio Romero, sus sobrinos José Conde y Eduardo Guichot, y una criada llamada Bernarda Julián.

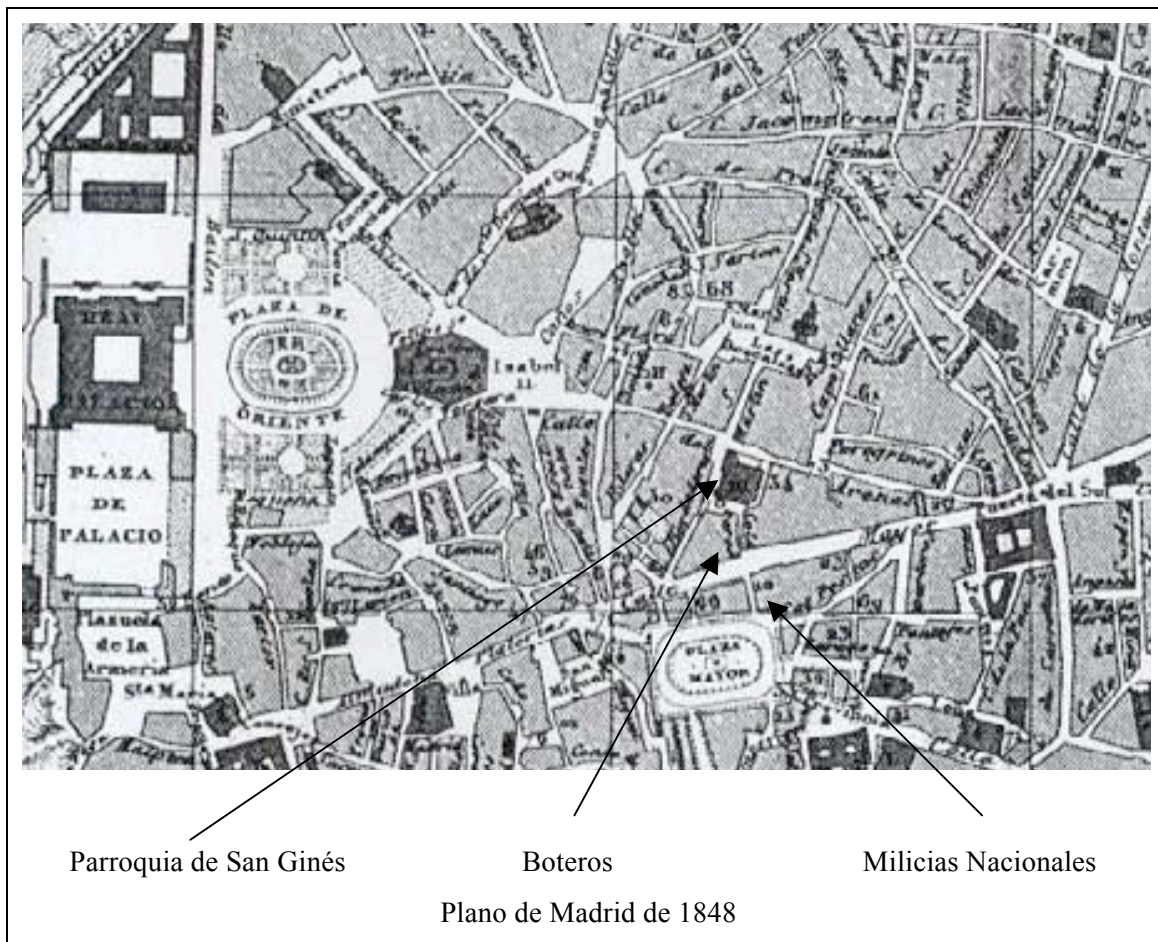
Según se nos dice en las explicaciones aparecidas en los periódicos resultado de la inauguración del *Salón-Romero*, los locales que Romero va ocupando con motivo de su expansión mercantil no son abandonados por la apertura de los nuevos. Quedan con funciones de almacén e incluso en ocasiones como sucursales de despacho de ventas.

Por una carta que publica Romero fechada el 15 de noviembre de 1883, sabemos que en el año de apertura de su almacén(1854), funda su casa editorial²³⁹. Todavía no tiene taller de imprenta ni personal dedicado a la actividad editorial, por lo que encarga sus trabajos a imprentas contratadas. Sus experiencias editoriales se habían iniciado con la publicación de su *Método de clarinete* en 1845, cuando llevó a cabo la edición del método de forma particular, como había hecho su maestro Eslava tiempo antes. De aquella primera etapa data la publicación del *Método para piano* de Aranguren - profesor del Conservatorio- que formaría parte de la obra magna publicada por Romero *La Instrucción Musical Completa*, donde se recogerían los métodos más interesantes del momento tanto de composiciones españolas como traducciones de los mejores del extranjero para la enseñanza de todas las disciplinas musicales en España.

No podemos precisar cuándo Romero decide establecer su propio taller de edición de partituras, si al cambiar su negocio de lugar en 1855 o bien un año después, porque a partir de 1856 el taller se encontraba en el callejón de Boteros²⁴⁰, situado a espaldas de la Iglesia de San Ginés, como si fuera la prolongación de la calle Felipe III, una vez atravesada la calle Mayor. En la actualidad es la C/ Coloreros limitada por la C/ Mayor y Pasadizo de San Ginés.

²³⁹ Biblioteca Nacional de España. Sig.: B.N.: M-92-7.

²⁴⁰ Gosálvez, Juan Carlos. *La Edición Musical Española hasta 1936*. Madrid, 1995. Ed. Asociación Española de Documentación Musical.



La denominación del almacén en un principio fue *Almacén de instrumentos militares Antonio Romero*. En esta primera mudanza se cambia por *Almacén de Música de Antonio Romero*, dato que evidencia la ampliación de los productos de venta en el almacén. Los primeros pianos que se venden en el Almacén Romero eran de las marcas Erard, Boisselot (franco-hispanos) y Uzmán. En 1856, cuando el establecimiento se encuentra en la calle Milicias Nacionales, 6, se publica en prensa la noticia de que se había vendido la primera remesa de pianos de estas marcas, y se estaba a la espera de recibir la segunda, dejando de esta manera la venta exclusiva de instrumentos militares, lo que da lugar al cambio de nombre²⁴¹.

Su almacén de música y editorial siempre marchó en línea ascendente, tanto en beneficios económicos como en expansión comercial. Prueba de ello es el hecho de que en 1859 cambie otra vez su establecimiento hacia una zona de mejor situación comercial en la C/ Arenal, 20 duplicado.

²⁴¹*Gaceta Musical de Madrid*. Año II, nº 30. Madrid, 27-VI-1856. p. 232.

En su tercer traslado de local, logra ubicarse en la principal vía de tránsito que une el centro de la Villa con los principales teatros además del Conservatorio. En los libros de matrículas de 1860 de la Iglesia de San Ginés -situada casi enfrente del local-, figura que Romero vive en el local del comercio. Dicho inmueble consta de planta baja dedicada al despacho comercial y un entresuelo donde instalan la vivienda que compartiría Romero con su esposa Fernanda Conde y Arnal, su sobrino José Conde (hijo bastardo de José Conde y Arnal), y José Suárez como criado.



Establecimiento actual ubicado en el mismo local del Almacén de música de Antonio Romero en C/ Arenal, 20 duplicada, 1859.

Foto de 1999.

El establecimiento guarda mayores dimensiones que el de Milicias Nacionales,⁶ por lo que da posibilidades de ampliación del despacho y exposición al público, además de posibilitar un buen espacio para almacén, espacio que no debe preocupar a Romero porque alguno de los escritos que hablan del Almacén de Romero dicen que los locales que tuvo alquilados anteriormente, son mantenidos como almacenes y talleres de diferentes actividades. El nuevo local sigue estando muy próximo a la calle de Boteros (60 m. aprox.) donde se encontraban los talleres de estampación de Romero.

Continuando con la constante línea de ascenso económico del comercio de Romero, en 1863 vuelve cambiar la situación del Almacén, colocándolo esta vez en uno

de los mejores sitios para el tránsito del público. Las pretensiones de mejora son claras y aunque el local no es más grande, si mejora en emplazamiento comercial. El nuevo local estará en la calle de Preciados, 1, haciendo esquina con la plaza del Sol. Según el Libro de Matrículas de 1864 de la Parroquia de San Ginés, en aquel local vivían los cuñados de Romero: Federico Conde; Manuel Giménez y Joaquina Conde (matrimonio); su sobrino José Conde y los criados José González y Francisca Reyes.

Al igual que los anteriores establecimientos, constaba de planta baja para el despacho y atención al público y un entresuelo donde se situaba la vivienda. Romero y su esposa ya vivían por entonces en un edificio aparte, que pudo ser en la calle Carretas o en la calle Montera, ambos domicilios utilizados por el matrimonio en torno a estos años y muy próximos al establecimiento.



Local original de C/ Preciados, 1. En la actualidad alberga la sección de música discográfica de unos grandes almacenes comerciales. El edificio es el mismo que habitó el Almacén Romero con las remodelaciones oportunas hechas con el tiempo. Foto de 1999.

Dentro de la primera sección del comercio existía el taller de fabricación de instrumentos musicales -sección referida por primera vez en la publicidad del establecimiento- a cargo de Enrique Marzo y Feo, titular de la fábrica de instrumentos

de viento metal y responsable de ventas de la sección de instrumentos militares. Pocos almacenes de la época podían contar con fabricación propia en Madrid si descontamos el comercio de Hipólito Lahera (1882, C/ Mayor, 114)²⁴².

4.3.1. Instrumento: pianos, órganos, instrumentos de cuerda y viento, y toda clase de accesorios

En el almacén de música se podían encontrar una gran gama de marcas de piano y órganos de diferentes precios. Los más prestigiosos publicados en anuncios de prensa son: Blüthner, con modelos desde 1.650 a 5.000 ptas. Erard desde 1.600 a 5.000, Hardt de 1.500 a 2.000, Pleyel desde 1.500 a 5.000, Steinweg [sic] modelos de 1.900 a 5.000 pesetas, Mangeot y Herz (sin especificar precios)²⁴³. También se ofrecen pianos de otros autores como Rachals, de Hamburgo; Rösener, de Berlín; y Bord, de París, en clases superiores y a precios económicos desde 1.100 pesetas, con todas las cualidades necesarias, de esmerada construcción y resultados garantizados, además de resaltar los pianos de construcción americana en los modelos de cola y colín con cuerdas cruzadas y armadura de hierro que tienen gran sonoridad, perfecto mecanismo y precios económicos.

Los primeros pianos que se venden en el Almacén Romero, fueron de las marcas Erard, Boisselot (franco-hispanos) y Uzman. En 1856, cuando el establecimiento se encuentra en la calle Milicias Nacionales, 6, se publica la noticia, de que se había vendido la primera remesa de pianos de estas marcas, y se estaba a la espera de recibir la segunda²⁴⁴.

En la sección de órganos y harmoniums podemos encontrar harmoniums de capilla, órganos mediodón y órganos armonifrás o acompañador mecánico desde 200 a 5.000 ptas. de la marca Dumont, Lelièvre & Cie; Harmoniums de salón desde 625 hasta 4.000 ptas. y de doble-expresión con cinco juegos, 19 registros y dos rodilleras por 1.600 Alexandr;. Harmoniums de salón de Tratser, desde 625 a 1.500 ptas; Mustel de 4.000 a 7.000 ptas; Debain y algunos más (de los que no se da detalle). También se ofrecen catálogos ilustrados de pianos y harmoniums, que contienen todos los detalles

²⁴²*La ópera española*. Periódico de literatura y teatros, con agencia. Año II. Madrid, 1876.

Eco de Marte N° 2030. Madrid, 1877. Editor y propietario: A. Romero. Partitura: *Fantasia sobre motivos de la ópera La Africana de Meyerbeer*. Compuesta por Alvaro Milpager.

²⁴³*Gaceta Musical de Madrid*. Año II, n° 30. Madrid, 27-VI-1856. p. 232.

²⁴⁴*Gaceta Musical de Madrid*. Año II, n° 30. Madrid, 27-VI-1856. p. 232.

que puedan destacarse sobre dichos instrumentos, que se enviaban gratis a quien los pidiera.

La casa comercial de Romero tenía concedida la representación exclusiva para España y Portugal, de las firmas de instrumentos Dumont, Lelievre & Cía, disponiendo de todo tipo de modelos, perfeccionamientos y accesorios para ellos, fuelles y depósitos ribeteados de cobre, para evitar descoladuras por la humedad, gran variedad de modelos desde uno a ocho juegos y medio y órganos-mediófonos con sonidos de lengüeta y tubo, propios para iglesias, desde seis hasta quince juegos y medio. Surtido de modelos de gran sonoridad y riqueza de efectos, con teclado de pies, palanca para el aire y cajas elegantes en estilo gótico, renacimiento y Luis XIII, desde 2000 a 5.000 pesetas. También existen Armonifrás o acompañador mecánico para las iglesias que carecen de organista a 450 y 500 ptas.

El almacén vendía pianos, órganos, harmoniums y arpas de segunda mano en buen uso con acreditación de su legítima procedencia firmada por el antiguo propietario del instrumento. De este modo se previene el posible tráfico de instrumentos de dudosa procedencia.

El establecimiento presumió de contar en su plantilla de profesionales con un artista hábil y de larga experiencia, a cargo del taller de reparación emplazado en el mismo local de ventas, que atiende toda clase de reparaciones instrumentales (no se citan nombres). De la misma forma existe una persona encargada de la afinación de pianos y órganos, que al mismo tiempo hace de mecánico a domicilio. Para Romero estos puestos son de vital necesidad y a la vez uno de los ingresos más fijos y rentables, dado que, aunque las cantidades a facturar no fueran voluminosas, eran lo suficientemente numerosas y periódicas en función de la cantidad de pianos que se vendieran.

Del resto de los instrumentos que se comercializan desde el principio en los almacenes Romero, da cuenta un anuncio insertado en la *Gaceta Musical* de esta manera:

“En el Almacén de Música y Pianos de A. Romero. C/ de la Milicia Nacional, 6.

Se acaban de recibir en dicho almacén varios instrumentales de cilindros a rotación de las acreditadas fábricas de Olitsch de Viena y de Roth de Strasburgo, que constan de cornetas o cornetines, trombinos, trombas, fliscornos,

trompas, trombones, bombardinos, bombardones y el nuevo bajo profundo llamado Helicone, el cual reemplaza con ventaja al bas-tuba por producir sonidos mucho más llenos y por ser muy suave de tocar y cómodo de llevar, pues siendo de dimensiones colosales está dispuesto de modo que el tubo principal pasa alrededor del cuerpo del ejecutante y el gran pabellón descansa sobre el hombro izquierdo, por lo que no estorba para marchar ni para ver el papel, y deja la mano derecha completamente libre para manejar los cilindros. Su precio 2.000 reales vellón.

También se venden instrumentos de cilindros y de pistones de la gran fábrica de Gautrot de París y toda clase de los de madera de Lefebre [sic], Buffet, Triebert, Nonon, Martín, etc. etc”²⁴⁵.

Romero reunió en su almacén instrumentos de las mejores marcas del mercado mundial, y las mejores del nacional, como es el caso de los Martín, Bernareggi, La Sin Par, Ferrer, Larrú, Lladó y Cía y otros.

En 1863, cuando edita el *Método infalible muy fácil para afinar el piano y el órgano*, incluye en una nota final de la publicación, que el establecimiento Romero de la C/ Preciados,¹ hay instrumentos de metal de los acreditados fabricantes Sax, Courtois, Gautrot, Stowasser, Besson, etc., e instrumentos de madera de Lefèvre, Buffet, Tulou, Triebert, Martín y otros.

Se detallan en diversas ocasiones los acordeones y concertinas, instrumentos indispensables en bailes y festividades de todo tipo de círculos sociales, que no podían acceder a la contratación de agrupaciones más numerosas por falta de recursos económicos. Era fácil ver una boda, un baile de aldea, o una romería amenizada con la completa armonía que ofrecían estos instrumentos, que junto con los ya existentes autóctonos ancestrales de cada lugar, ofrecían al público las más distintas melodías y sonoridades producto de las insospechadas agrupaciones que la providencia podía reunir.

Las cajas de música eran uno de los productos que alcanzó gran venta. La novedad y gran efecto que producían las convirtió en un elemento indispensable de toda casa medianamente pudiente. En base a este fenómeno, se diseñaron de todo tipo, para salón o de bolsillo, con las melodías famosas de la historia musical. Los almacenes de

²⁴⁵*Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de profesores. Año II, nº 39. Madrid, 28-IX-1856. Ed. y dir. por A. Romero. p. 288

música se hicieron con el monopolio de la venta de este producto, aunque sea un artículo de regalo, el género reportaba el ingreso de cualquier producto de venta masiva.

Otros complementos del variado surtido que se ofrece, lo forman atriles (tanto de lujo como económicos), cuerdas inglesas para piano, banquetas para piano y harmonium de diferentes modelos, aisladores (de los que no se especifica la funcionalidad), diapasones de todos los sistemas, lengüetas para harmonium, llaves para afinar, cuñas para afinar, musiqueros, candelabros y asas para piano, metrónomos y toda clase de accesorios varios.

Igualmente, el almacén de Romero vendía utensilios para la afinación, así como publicaciones didácticas de la casa editorial, la traducción del italiano del *Método infalible y fácil para afinar el piano y el órgano*. La obra escogida de la comparación de varios sistemas de afinación, intenta ser un manual fiable para la mayor parte de las personas, y establece un proceso detallado de la forma de hacerlo. Evidentemente será imposible llevarlo a la práctica por una persona que no esté dotada de un oído cultivado, y aún en tal caso si tan sólo es para uso de afinar su propio instrumento, siempre necesitará del respaldo de una experiencia sólida. El *Método fácil para afinar* contiene una frase que resume el fin para el que va destinado.

“[...] Habiendo muchas localidades en que se carece de afinador y deseando prestar un servicio a las personas que por gusto o necesidad deseen afinar por sí mismas sus pianos y sus órganos, hemos extractado los preceptos necesarios para que a poca costa y sin estudios especiales pueda conseguirse dicho objeto con éxito seguro [...]”.

Una reclamación hecha por Romero al Director General de Infantería, nos sigue demostrando que las relaciones comerciales con el ejército siguen activas aunque con algún problema en el cobro de sus facturas. Romero promueve una instancia reclamando los importes de los instrumentos servidos a la banda y música del Regimiento de infantería de Cuenca nº 27. Al año siguiente tiene que volver a reclamar completando algunos requisitos documentales que le demanda la unidad militar en cuestión antes de pagarle.

Romero promueve la siguiente instancia:

“Excmo. Sr. Director general de Infantería.

D. Antonio Romero y Andía del comercio de música e instrumentos establecido en esta capital, calle de Preciados, 1.

A.V.E. respetuosamente Expone: que deseando contribuir al mayor brillo de las músicas del ejército español, suministra a los Reg. cuantos instrumentos le piden, conformándose a cobrarlos cuando el estado de los fondos de aquellas lo permiten.

Entre otros cuerpos se halla en este caso el Reg. de Inf. de Cuenca nº 27, el cual adeuda al que suscribe, por todos los instrumentos que tiene recibidos desde agosto de 1865 hasta la fecha, la cantidad de 788 escudos, 600 milésimas y habiéndose dirigido al actual Sr. Coronel rogándole remita la que pueda a cuenta de la referida cantidad, dicho jefe ha contestado que reconoce la deuda, pero que solo puede satisfacer la parte perteneciente al periodo desde octubre de 1866 en adelante, que da un saldo a favor del exponente, de 369 escudos, 800 milésimas, pero que le es imposible pagar los 418 escudos, 800 milésimas restantes pertenecientes a las compras que se hicieron desde agosto de 1865 a septiembre de 1866, por no aparecer en el cuerpo la autorización de V.E.

El recurrente no puede meterse a investigar si los Sres. Jefes de los cuerpos que le dirigen demandas de instrumentos, se hallan o no competentemente autorizados, pues les da su elevada jerarquía, se lo cual nunca ha tenido motivo de arrepentirse por haber todos cumplido dignamente.

Por todo lo cual A.V.E. Suplica: se sirva autorizar al actual Sr. Coronel del Reg. de Inf. de Cuenca nº 27, para que pague al exponente los 418 escudos, 800 milésimas que dicho cuerpo le adeuda por resto de los instrumentos músicos que remitió al mismo desde agosto de 1865 a septiembre de 1866. Gracia que espera merecer de la rectitud de V.E. cuya vida g.D.m.a. Madrid a 14 de diciembre de 1870”.

A la instancia se acompaña relación detallada de todo lo que adeuda el ejército a su casa comercial:

“Relación que el que suscriba presenta al Excmo. Sr. Director general de infantería de cuenta y detalle de los instrumentos músicos suministrados al Reg. de Inf. de Cuenca nº 27, desde agosto de 1865 a septiembre de 1866.

En carta fechada en Cartagena a 6 de agosto de 1865, firmada por el Sr. Músico Mayor D. José M^a Robllan me pide de orden del Sr. Coronel, un catálogo de los instrumentos con sus clases y precios, que fue remitido a correo seguido.

En carta fechada en Cartagena a 20 de agosto de 1865 firmada por dicho Sr. D. José M^a Robllan me pide por acuerdo de Junta de jefes y oficiales; un helicón, un saxofón, una lira y un onnovene en Mib, bajo. Todo ello bajo la condición siguiente que dice así: “Se le remitirán a Vd. 600 a 700 reales vellón mensualmente, y si posible fuera, hasta 1.000, pero el mínimo 600”. Aceptada esta condición remití con factura en 25 del mismo mes lo que sigue: una lira de Melcior (2.000 rvn.), un saxofón en Mib (1.700 rvn.), un onnovene de Gautrot (380 rvn.). Que ascendieron a 4.080 rvn. en total.

Dejé de mandar el helicón por no tener del tono que pedían.

En carta fechada en Cartagena a 11 de octubre del mismo, me piden una boquilla de cornetín y otra de corneto diciéndome además, que el helicón lo mande tan pronto como los reciba de Viena.

En dos de noviembre insiste en la petición de las boquillas y helicón, lo que remito con fecha 17 de dicho mes con la factura siguiente: Un helicón en Sib (1.800 rvn.), una boquilla de cornetín (8 rvn.), una boquilla de corneto (8 rvn.), lo que hace un total de 1.816.

En carta fechada en Cartagena a 17 de diciembre de 1865 y firmada por el mismo me piden una boquilla y tono de trompa que remito en 21 del mismo, cargando en la cuenta 38 rvn.

En carta fechada en Cartagena a 4 de marzo de 1866 y firmada por el mismo, me hace presente que, en atención al exacto cumplimiento en la remisión de los plazos por parte del Regimiento, y si me convenía la misma condición, remitiera los instrumentos siguientes: dos clarinetes Lefevre a (1.200 rvn.), un fliscorno de Stowasser (600 rvn.), un trombón de id. (660 rvn.), dos trombones de Sax (1.080 rvn.), una trompa de Sax (900 rvn.), un bombardino barítono (600 rvn.), un helicón de Sbowasser (1.800), dos pares platillos chinos (1.080) y un redoblante con escuda (400 rvn.). En total 8.320 rvn.

Fueron remitidos con fecha 10 del mismo mes y factura de los mismos agregados por coste de los portes 1.950 rvn. en total 8.339 rvn.

En carta fechada el 2 de septiembre de 1866 y firmada por el mismo me piden tres cornetas de metal blanco con cordones y otro cordón más que remití con fecha 6 del mismo mes y con la siguiente factura: tres cornetas metal blanco y cordones (360), un juego de cordones (22 rvn.), cajón de embalaje y portes (12,50 rvn.). En total 394,50 rvn.

Las cantidades recibidas a cuenta de los envíos anteriores citados son:

En 1865 recibe el 11 de septiembre 600 rvn. y la misma cantidad el 12 de octubre, 14 de noviembre y 19 de diciembre.

En 1866 recibe 600 rvn. en 16 de enero, 13 de febrero, 8 de marzo, 4 de abril, 21 de mayo, 14 de junio, 20 de julio, 4 de septiembre, 8 de octubre y 16 de noviembre.

En 1867 recibe 600 rvn. en enero y 1.480 rvn. en febrero. Todo lo recibido hasta la fecha hace un total de 10.480 rvn.

Si la deuda ascendía a 14.668 rvn. y le restamos los 10.480 rvn. resulta un resto a mi favor de 4.188 rvn. Cuyo resto a mi favor de cuatro mil ciento ochenta y ocho reales ha sido reconocido por el actual Sr. Coronel del expresado Regimiento, pero no puede satisfacerlo por no tener autorización del Excmo. Sr. Director General de Infantería cuya concesión ha sido suplicada por el que suscribe en solicitud fechada en 14 de diciembre último. Madrid 20 de enero de 1871²⁴⁶.

4.3.2. La edición y venta de revistas musicales

En este epígrafe comentaremos el cometido de las revistas musicales en general y dejaremos para el capítulo VI el tema específico de la revista la *Gaceta Musical de Madrid*, por tratarse de la publicación en que Romero volcó una etapa de su vida muy importante.

Era frecuente que algunos almacenes de música editasen o colaborasen económicamente en la edición de revistas de música.

Existían multitud de revistas de todo signo en la época, pero no hay constancia de que en los almacenes de Romero se vendieran de otro tipo que no fuese las que tenían estricta relación con el arte y la ciencia. No es el caso de su homólogo Casimiro Martín, que proclama abiertamente la venta y suscripción en su almacén de la revista de corte político *La España y el Estado*²⁴⁷. Romero siempre cuidaría no mezclar el negocio con la política, por lo menos a las claras, aunque esto no quiere decir que no se sirva de ella con fines lucrativos -siempre dentro de la más estricta discreción- dado que sus dotes de diplomático quedarían patentes a lo largo de toda su vida.

En el Almacén se distribuye la revista semanal *Notas Musicales y Literarias*²⁴⁸ publicación catalana que le facilitaba a Romero la posibilidad de anunciarse gratuitamente en Barcelona con sólo estar suscrito.

²⁴⁶Todas las reclamaciones eran puntuales y exactas, por lo que se le abonaron íntegramente las deudas Fuente: Archivo general militar de Segovia. Sec.1ª, Div. 1ª. Legajo R-2804.

²⁴⁷*La España artística* (gaceta musical de teatros, literatura y nobles artes) nº 22, Año II. Madrid 29 de marzo de 1858. Dir. Juan Anchorena. p. 174.

²⁴⁸*Notas Musicales y Literarias*. Año I. Barcelona, 1882. Dir. Felipe Pedrell.

Tal y como se pone de manifiesto en *La escena*²⁴⁹, los puntos de venta y suscripción venían referidos en ocasiones relacionando específicamente los almacenes donde se podía encontrar, y en otras se emplea la frase comodín de; venta en los almacenes más importantes y librerías de Madrid.

En el Almacén Romero se podía comprar o suscribirse a cualquier revista musical. Este producto se hace indispensable en todo establecimiento tanto por la demanda del público como por la cantidad que circulan. El beneficio de la venta se estipularía por corretaje. En las publicaciones *La ópera*,²⁵⁰ y *El artista*,²⁵¹ se concretan los puntos de suscripción en los almacenes de: Romero, Martín Salazar, Bernareggi, Carrafa, Casimiro Martín y Eslava, que salvo alguna excepción supondrían los más afamados puntos de difusión y venta de Madrid.

La revista *La Zarzuela*, editada en 1856 y dirigida por Eduardo Vélaz de Medrano (con influencia de Barbieri), que absorbería a la *Gaceta Musical de Madrid*, se dejaría de publicar entorno a 1857 y tendría su tránsito continuado en *La España artística*, la cual heredaría los suscriptores²⁵².

Otro tipo de publicaciones que se vendían por suscripciones en el Almacén Romero desde los primeros tiempos (1856), son las obras musicales o teóricas de gran volumen que se entregan por fascículos. Se busca ofrecer al público la oportunidad de comprar obras amplias, con una forma de pago cómoda. La obra se adquiere a plazos y se entrega también por apartados, es el caso de la obra de Mariano Soriano Fuertes, *Historia de la Música Española*²⁵³. Esta edición no es de Romero, pero sí participa en su venta como punto de adquisición por suscripción. Trata de la historia musical desde los tiempos de los fenicios hasta el año 1850, y se ofrece por entregas de 16 pág. cada una a un precio que oscila entre 20 y 24 rs. cada una dependiendo del volumen específico de ellas.

El propio Romero emplea este procedimiento de venta en la primera obra que edita como autor *Método completo para clarinete* (1845), y posteriormente con el *Nuevo Método de Piano*, compuesto y dedicado a S.A.S. la princesa de Asturias por D. José Aranguren.

²⁴⁹*La escena*. Año II. Madrid, 1866. Dir. Narciso Martínez.

²⁵⁰*La ópera*. Crónica del Teatro Real. Año I. Madrid, 1878.

²⁵¹*El artista*. Música, teatros y salones. Año I. Madrid, 1866-67. Dir. Elías P. Ferrer.

²⁵²*La España artística* (gaceta musical de teatros, literatura y nobles artes) nº 22, Año - II. Madrid 29 de marzo de 1858. Dir. Juan Anchorena. p. 176

²⁵³*Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de profesores. Año II, nº 45. Madrid, 9-XI-1856. Ed. y dir. por A. Romero. p. 328.

“Se vende en el gran almacén de música pianos e instrumentos para orquesta y banda militar de D. Antonio Romero, a 64 rs. en Madrid y a 89 en provincias, franco porte, También se vende por entregas de 16 láminas, cada una a 8 rs. en Madrid y 10 en provincias, franco.”

Otro ejemplo es el método que Romero compone junto a José Valero, *Nuevo Método Completo de Solfeo*, que se publica a principios de 1857 y que se da en cuatro entregas de 16 láminas con su cubierta de color al precio de 6 rs. franco portes cada una en Madrid y 7 en provincias. Al tiempo se incluyen ventajas para los suscriptores de provincias que paguen las cuatro entregas de que consta la obra por anticipado. La ventaja consiste en cobrar sólo 24 rs. por la obra completa, que supone un descuento de cuatro reales menos de su precio. La medida tiene por fin adecuar una estrategia de venta que haga el producto asequible al comprador²⁵⁴.

La iniciativa de las revistas musicales, como tantas otras, es tomada de Europa del ejemplo que ofrecen países como Francia. La *Gaceta Musical de Madrid* incluye multitud de artículos copiados de revistas extranjeras como es el caso de la *Gazette Musicale de París*, en la que escribe el musicólogo más internacional de la época, Sr. Fétis (padre), con el que sin lugar a duda Eslava guardaba estrechos lazos de unión que heredaría Romero²⁵⁵.

Mariano Martín Salazar edita la *Gaceta Musical de Madrid* (1855-56), que dirigía Hilarión Eslava, donde aprovecha e introduce los anuncios de su almacén. Esta publicación, como todas en las que Eslava colaboraba, daban participación a toda persona vinculada al mundo musical, tanto en la posibilidad de anunciarse como de colaboración. La publicación corría a cargo de Mariano Martín Salazar y Antonio Romero, que a su vez eran críticos musicales y miembro de la sociedad de artistas que redactaba la revista. También contaban con los escritos de Mariano Soriano Fuerte, -que siempre guardó gran amistad con Romero- y los grabados diseñados por Bonifacio Eslava -sobrino de Hilarión- entre un gran número de personalidades de renombre en el mundo musical que colaboran en la redacción.

²⁵⁴*Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de profesores. Ed. y dir. por A. Romero. Año II, nº 51. Madrid, 21-XII-1856. p. 370.

²⁵⁵*Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de Hilarión Eslava. Año I, nº 10. Madrid, 1855. p. 75.

En julio de 1856 la *Gaceta Musical* pasa a la propiedad de A. Romero, allí veremos los primeros anuncios en prensa de la firma Romero. Se incluyen dentro de un nuevo espacio de anuncios, creado para que figure todo tipo de publicidad referida al gremio de los músicos.

“Habiendo pasado este periódico a ser propiedad de D. Antonio Romero, se ha trasladado la administración a su almacén de música, pianos e instrumentos de cuerda y banda militar, en la calle de la Milicia Nacional, 6.

Los Sres. cuya suscripción haya terminado en junio y deseen renovarla, y los que deseen suscribirse de nuevo, deberán dirigirse a dicho establecimiento.

Además se siguen recibiendo suscripciones en los almacenes de Martín y Salazar, C/ Esparteros; Casimiro Martín, C/ del Correo; Carrafa, C/ del Príncipe; en las librerías de Bailli-Bailliere, Cuesta, Publicidad, Villa y Librería española.

Los ayuntamientos, cabildos, jefes de regimiento y empresarios que necesiten artistas y cantantes, organistas, músicos mayores, profesores de orquesta o militares y coristas que deseen colaboración, podrán dirigir sus anuncios a este periódico en el que se insertarán gratis si son suscritores, y por una retribución convencional si no lo son”²⁵⁶.

A través de estas publicaciones, se difunden todo tipo de noticias referidas al mundo musical, anuncios, y servicios extra como el que se detalla en el anuncio anterior para promocionar y fomentar la contratación de profesionales de diversos ámbitos musicales. Esta iniciativa tiene su punto de partida en una reivindicación hecha tiempo atrás en la misma revista por Ramón Serra -Músico mayor del Regimiento de Luchana- donde se hace ver la necesidad de establecer un sistema de contratación musical centralizado para profesionales. Serra propuso una sociedad de carácter benéfico para el gremio de los músicos del ejército, en la que se gestionasen todas las contrataciones necesarias para las músicas del ejército²⁵⁷.

Romero pone en marcha otra fórmula de difusión comercial en busca de mayor clientela por medio de la misma revista. Ofrece rebaja en los precios de compra de partituras para los suscritos a la publicación (*Gaceta*). Las nuevas ventajas se exponen a través de una advertencia a los suscritores:

²⁵⁶ *Gaceta Musical de Madrid*. Año II, nº 39. Madrid, 28-IX-1856. Ed. y dirigida por A. Romero. p. 283.

²⁵⁷ *Gaceta Musical de Madrid*. Año II, nº 27. Madrid, 6-VII-1856. Ed. A. Romero .p. 214.

“A LOS SUSCRITORES

Al entrar en este nuevo periodo de nuestra publicación, nos proponemos realizar mejoras importantes, siendo la principal la de haber conseguido la colaboración de profesores y literatos respetables, cuyos nombres verán nuestros lectores al pie de sus escritos [...]

[...]Deseando dar una nueva prueba de deferencia a nuestros favorecedores, publicaremos sucesivamente en este periódico los catálogos de todas las obras de música existentes en el almacén del propietario D. Antonio Romero, de cuyos precios marcados obtendrán la considerable rebaja de 33 por 100, o sea la tercera parte, los que acrediten ser suscritores a la *Gaceta Musical de Madrid*, exceptuando sólo las piezas que se marquen a precio fijo”²⁵⁸.

El anuncio habla por sí sólo del cometido que le asigna Romero a esta publicación, buscando el beneficio personal para su establecimiento. Esta labor complementa los posibles ingresos que pudieran dar las suscripciones de la revista, que tenía los siguientes precios:

<u>Precios de suscripción.</u>	<u>Rs.vn. (Reales vellón).</u>
Madrid: Al periódico por un mes	6.
Por tres meses	16.
Por cada sección de música	2.
(se refiere a la música que se daba acompañando a cada número de revista por entregas).	
En Provincias: Al periódico por tres meses	20
Por cada sección de música	2
Cada número suelto	2
En ultramar: Al periódico, por seis meses	40
Por cada sección de música	3
En el extranjero: Al periódico por seis meses	40
Por cada sección de música	4”.

²⁵⁸*Gaceta Musical de Madrid*. Año II, nº 39. Madrid, 28-IX-1856. Ed. A. Romero. p. 283.

Vemos incluido en este anuncio otra práctica muy usual en las revistas musicales de la época, la entrega de un fascículo de música con cada uno de los números, un nuevo aliciente para comprar la revista que además potencia la venta de partituras.

Dentro de la misma revista encontramos el anuncio de que en el Almacén Romero se puede hacer suscripciones a revistas extranjeras tales como la *Revue de Musique Ancienne et Moderne*²⁵⁹ (revista de música antigua y moderna). Sin lugar a duda la conexión de Romero con el extranjero es algo más que el mero hecho de adquirir los artículos musicales para vender en su establecimiento, tal vez con este contacto aprovecha para estar al día de todo lo que se mueve en Europa. La casa Romero tiene convenio con propietarios de diversas publicaciones ofreciéndoles la posibilidad de suscribirse en su establecimiento además de ejercer como punto de venta. En ocasiones como ocurre con *La Correspondencia de España*²⁶⁰, Romero concierta unas colaboraciones ventajosas para los suscritores como; descontar el precio de los vales que regala la revista contándolos como dinero a la compra de partituras musicales. Esto suponía un reclamo importante para los clientes, tanto suyos como de la revista, y le daba una la posibilidad de publicitarse a nivel nacional.

Años más tarde otros editores hacen lo mismo que Romero. Podemos enumerar varias revistas editadas por los comercios y editores de música que tenían como principal objetivo dar publicidad a sus respectivos intereses, a la vez, que deberían ofrecer información de interés para los suscritores. En ocasiones -dependiendo del talante competitivo del comerciante- se hacen omisiones voluntarias o noticias desprestigiadoras para la competencia, y en otras, se invita a que los competidores se anuncien en sus páginas.

La Casa Editorial de Andrés Vidal y Roger de Barcelona también publicaría su revista *La España Musical* (1865), pionera en Barcelona. Sería la más longeva en su especialidad (9 años), dando muestra de la seriedad de este informativo musical a la vez que cumplía con la importante labor de anunciar los productos y ediciones que se ofrecen al público. Curioso es uno de los anuncios incluidos en esta revista, que ofrece accesorios de embellecimiento para los pianos, tales como; zócalos de todas clases, candelabros, cubre teclados de telas diversas y fundas para piano. Se aclara que las

²⁵⁹*Gaceta Musical de Madrid*. Año II, nº 40. Madrid, 28-IX-1856. Ed. y dir. A. Romero. p. 294.

²⁶⁰*La Correspondencia de España*. Publicada en Madrid. Entorno a 1885.

fundas no deslucirían la estética del mueble en el salón, porque el revestimiento era elegante y nunca parecería un mueble cubierto para preservarlo del polvo²⁶¹.

El 5 de octubre 1873, el almacenista Villegas empieza a publicar el semanario lírico-dramático *El Arte*. Es una revista musical al uso de la época al servicio de un almacenista, y al mismo tiempo de la música en general. Entre los colaboradores de esta publicación se encuentra Romero, aunque los anuncios que aparecen en la revista son todos del almacén de Villegas. También aparece entre los colaboradores otros comerciantes como Bonifacio Eslava, junto a otras personalidades de la música. Los colaboradores dueños de otros establecimientos similares al de Villegas, aparecerían con toda seguridad, por el sólo hecho de prestarse a ser puntos de distribución de la revista. Esta revista fue la más abierta de las de su género, dado que otros comerciantes no daban alternativas de colaboración a la competencia. En su propia sección de anuncios, figuran obras que se podían adquirir en su establecimiento aunque fueran editadas por otros, dado que él no fue editor de partituras²⁶².

La Propaganda Musical, se editaría hacia 1881 por el editor y propietario Pablo Martín Lorrrouy (hijo de Casimiro Martín). Instala su almacén de música y editorial en 1876 en el antiguo local de su padre de la calle Correos, 4 de Madrid, desde allí publica su revista durante tres años, donde se recogen básicamente noticias relacionadas con el mundo musical de todo el país. Las relaciones que pudo mantener con su colega Romero serían escasas y de dudosa voluntad, ya fuera por su posible trato personal o por los roces que tuvo con su padre en el pasado²⁶³.

Enero de 1881 es el mes de aparición de *La correspondencia musical*²⁶⁴, propiedad del editor Benito Zozaya. Según dice Antonio Peña y Goñi -tal vez coaccionado por el editor que es quien le publica el libro *La música dramática en España en el siglo. XIX-*, es el semanario más económico y leído de su clase, publicado sin interrupción durante más de cinco años²⁶⁵.

²⁶¹ *La España Musical*. Semanario de artes, literatura y modas, publicado por la Casa Editorial de Andrés Vidal y Roger. Año VII. Barcelona, 1872. Dir. Andrés Vidal. Fuente: B.C. 1866-74.

²⁶² *El Arte*. Semanario lírico-dramático. Año I. Madrid 1873. Dir. Enrique Villegas. Fuente: B.N.: M/ 2649.

²⁶³ *La Propaganda Musical*. Dominical. Año III. Madrid 1883. Dir. Pablo Martín. Fuente: B.N.: M. i./ 313.

²⁶⁴ *La Correspondencia Musical*. Música, teatros, y bellas artes. Año I. Madrid 1881. Ed. Benito Zozaya. C.M. 1883-86.

²⁶⁵ Antonio Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid 1881(empieza la impresión que acaba en 1885). Imp. de el Liberal a cargo de L. Polo. Fuente: B.G.H.U.O. H78F-G071.

En este género de publicaciones Romero estuvo falto de éxito. Su primera incursión en este mundo fue la *Gaceta Musical de Madrid*, que tan sólo duró los seis meses últimos a su cargo de los dos de vida que tuvo la revista. De similar modo ocurre con la publicación *La Ilustración Musical*²⁶⁶, que Romero edita en Madrid el 28 de enero de 1883. Únicamente un año de vida tuvo una revista que repite otra vez las iniciativas comerciales, ilustrativas y de difusión cultural de sus homólogas, donde se percibe como novedad una crítica mordaz.

Con diferencia de otras publicaciones con similar cometido, unas veces informa poco imparcial y en otras satiriza cómicamente los acontecimientos. Encontramos un protagonismo constante del redactor por influir con parcialidad en un público conocedor del panorama musical de la Corte y capaz de captar un humor suspicaz.

Adopta los apartados habituales de las revistas al uso en el momento, con crónicas nacionales e internacionales sacadas de la lectura de publicaciones de otros países, siempre interpretando la información con voluntad de reafirmar el pensamiento del redactor. Hay apartados de comentario crítico sobre las actividades culturales llevadas a cabo en Madrid especialmente, donde se resalta abiertamente las cuestiones afines al interés de la idea de la revista. En cada número aparece una biografía de un personaje relevante de la historia musical occidental, junto con los grandes músicos de España. A veces son homenajes póstumos y en otras reconocimientos de maestros en plena actividad, como es el caso del maestro Vázquez, Teobaldo Power o el mismo Francisco Asenjo Barbieri, de esta manera refuerza el ideal constante de Romero por respaldar todo lo que enaltece el arte del país. Este gesto también se podría entender como una estrategia para ganar los favores de los mejores autores del momento, con miras a la posible adquisición de sus obras para publicaciones futuras²⁶⁷.

La revista introduce un espacio novedoso de conexión de la música con otras artes, incluyendo el análisis arquitectónico exhaustivo de un edificio histórico de España en cada número.

De igual manera, Romero utiliza su *Ilustración Musical* para dar publicidad a los productos de su establecimiento, ofreciendo los catálogos tanto de instrumentos como de partituras. En el número de noviembre de 1883, se ofrece al público el catálogo de pianos en el que figuran 14 modelos de piano de cola y 22 verticales de diferentes sistemas y fabricantes. El catálogo se remite gratis a quien lo pide y hace alusión a que

²⁶⁶*La Ilustración Musical*. Madrid, 1883. Imp. E. Rubiños. Biblioteca Nacional. Sig: M.I./ 305-1883.

²⁶⁷*La Ilustración Musical*. Madrid. 1883. Imp. E. Rubiños. Biblioteca Nacional. Sig: M.I./ 305-1883.

todos los modelos se encuentran expuestos en el nuevo local de la calle de Capellanes²⁶⁸.

Posteriormente aparecerían revistas como la del maestro Varela Silvari (1893 segunda época), que aprovecha la propia edición de su revista *Boletín musical y de las artes plásticas*, para anunciar la venta de sus obras sin necesidad de contender con gestores intermediarios, estableciendo una oficina que recibe consultas o peticiones del catálogo de sus obras. Ofrecía más de 595 que comercializa desde su oficina la calle Toledo, 119 de Madrid. Su especialidad son las composiciones en música religiosa, banda militar y orfeones. La iniciativa coincide con la época de decadencia de la Casa Romero, que en 1898 desaparecería en su totalidad²⁶⁹.

4.3.3. Las partituras editadas por Romero y las publicadas por grandes editores extranjeros para España, Portugal y sus islas

La primera obra que publicó Romero en abril de 1856 referida por Marino Soriano Fuertes en su *Calendario Histórica* fue el *Nuevo método de piano*, compuesto por una sociedad de distinguidos pianistas. Se editó en cuatro entregas o fascículos y tras salir a luz la cuarta entrega del método -que empezó a editarse en enero- la crítica es favorable.

"La progresividad de las dificultades está muy bien calculada; los ejercicios son utilísimos y están distribuidos con oportunidad; las lecciones de mucho gusto y combinadas de tal modo, que el discípulo práctica constantemente y sin fastidiarse, todo aquello en que le iniciaron los ejercicios anteriores. Felicitamos a los autores y al editor de dicho método, por el bien que hacen al arte, enriqueciéndolo con una obra que, a no dudarlo, influirá en los futuros adelantos de los que se dediquen a tocar el piano, y aumentará el número de aficionados"²⁷⁰.

Romero edita obras que pueden ser de su propiedad o bien tan sólo por cesión de los derechos de edición. En el caso de que el editor comprara la totalidad de los derechos de la obra, todos los beneficios eran suyos. En otras ocasiones se podía dar la

²⁶⁸*La Ilustración Musical*. Año I. Madrid, 1883. Ed: A. Romero, p. 66. Biblioteca Nacional. Sig: M. I./ 305-1883.

²⁶⁹*Boletín musical y de las artes plásticas*. Año - I. Madrid, 1893. Dir: Varela Silvari. Revista editada en el periodo 1893 - 96. Fuente: B.N. Mi/ 30.

²⁷⁰*Gaceta Musical de Madrid*. Editada y dirigida por A. Romero. Año II. Madrid, 1856. p. 16.

compra de los derechos de edición, estipulando mediante contrato, los beneficios que el dueño de la obra y el editor habrían de percibir. Hubo ocasiones en las que se separaron los derechos de la partitura completa para representaciones escénicas, de las arregladas para comercializar en formato de reducciones para piano y/o canto. No se puede hablar de un contrato tipo, dado que los editores negociaban los diferentes porcentajes y precios de los derechos según el autor, la calidad de la obra y género de que se tratase.

En el caso concreto de la relación que sostuvieron Romero y Barbieri, podemos observar un tipo de negociación no muy habitual entre autor y editor. Barbieri exigía un promedio de 2.000 a 6.000 reales por la venta de la propiedad de sus obras, precios que a los editores les parecían excesivos y que tan sólo Barbieri y pocos compositores más de la época podían permitirse exigir. Tal vez la fórmula de contrato mayor difundida fue la “edición por participación”. Consistente en pagar los gastos de edición de la obra entre el editor y el autor, y posteriormente repartir los beneficios. El autor se reservaba un número de ejemplares en depósito para venderlos por su cuenta o cederlos en comisión al almacenista para que los vendiese, de lo que resultaría una comisión para ambos liquidada trimestralmente. Esta modalidad exigía que el compositor tuviera un estricto control de los ejemplares existentes a la venta en el almacén para poder controlar sus ingresos.

En ocasiones, el editor publica más ejemplares de los pactados para venderlos a espaldas del autor. El beneficio del número de ejemplares excedente era íntegro para el editor, ya que el autor no tendría constancia de ellos²⁷¹.

Por hechos como este, actuaciones de plagio y otros comportamientos de dudosa legalidad, surge la necesidad de revisar la *Ley de la Propiedad Intelectual* que regía desde el 10 de junio de 1.847, por un nuevo texto redactado por Francisco Asenjo Barbieri y Antonio Romero, entre otros, dentro de la comisión encargada de remodelar una Ley para que garantizase los derechos de los creadores artísticos y de los comerciantes vinculados a ellos.

Era una práctica usual comprar una zarzuela u ópera al compositor para editarla completa y después hacer todas las versiones que pudieran ser comerciales, tanto reducciones para canto y piano, como piezas sueltas para canto o instrumentos solistas y piano. Ejemplo de este hecho ocurrió con la zarzuela en un acto de Manuel Fernández

²⁷¹Gosálvez Lara, Carlos José. *Barbieri y los compositores musicales*. Separata de Anuario Musical, 50. Barcelona, 1.995. Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, institución “Milá i Fontanals”, departamento de musicología.

Caballero *La Curriya* y *Las dos princesas* en tres actos del mismo autor (de esta segunda se editarían 17 números multiplicados por dos en versión para canto y piano por separado), o con la opereta de Franz Suppé en tres actos *La Fatinitza*.

En un anuncio hecho por Romero en *La correspondencia teatral*, podemos leer;

“[...] se venden zarzuelas en gran partición de voces y orquesta, y las reducciones para canto y piano de todas las que se hayan publicado”²⁷².

Los editores de la época asistían habitualmente a las representaciones de las obras en los teatros de Madrid -con especial atención a los estrenos- pendientes del éxito que pudieran tener cada una de las óperas y zarzuelas. Cuando una obra obtenía buena acogida, el editor se apresuraba para hacerse con los derechos exclusivos de edición y venta de la obra y sus diferentes reducciones. El éxito condicionaba la tirada de las reducciones. En las portadas de estas ediciones era usual encontrar el nombre del o la cantante que la hizo famosa en las representaciones, de esta manera el público las compraba rápidamente y más aún los muchos seguidores que tenían cada uno de los divos belcantistas.

“*Fiesta Napolitana*, tarantela de concierto, con texto francés é italiano con dedicatoria a la célebre cantante Bianca Donadio, por Toto Mattei. *Una voce poco fa*, cavatina de tiple del *Barbero de Sevilla* de Rossini cantada con gran aplauso en el Teatro Real por la señorita Bianca Donadio, o *Invite a la danse*, canción dedicada a la célebre artista Bianca Donadio, por Giovanni di Zaitz”.

Un apartado editorial de gran aceptación por el público eran las fantasías y variaciones sobre motivos o temas de las grandes óperas y zarzuelas. La fama de las melodías que el público aplaudía y en ocasiones coreaba, hacía fácil la venta de sus partitura. Este género musical se consume tradicionalmente entre los aficionados que acuden a los salones en las casas de familias con tradición musical o de alto rango. Allí se interpretan infinidad de fragmentos de obras del gusto generalizado en los círculos sociales que asisten a los teatros de la corte asiduamente. También se realizaban reducciones simplificadas de las obras para que los músicos aficionados pudieran

²⁷²*La correspondencia teatral*. Año II, Madrid 15 de octubre de 1.874. Nº 43. Dir: Enrique Hiraldez de Costa.

tocarlas, como es el caso de la *Fantasia sobre los Hugonotes* de Meyerbeer en cuya portada se podía encontrar las frases; “fácil ejecución”, “con supresión de octavas”, “para manos pequeñas”, y un sinnfín de modificaciones que amplía el abanico de gente que pudiera comprar la música editada.

El auge de Romero como editor queda manifestado en todos los géneros musicales, y aún más en el género lírico y música para salón -tal y como comenta Celsa Alonso en su obra *La canción lírica española en el siglo XIX-*, donde el editor obtiene sus mejores beneficios.

“En el terreno musical, el triunfo de la burguesía conservadora se aprecia en la entronización de la ópera italiana y la *soirée*, mientras la clase media se solaza con la zarzuela. Sobre este panorama se proyecta la canción lírica en sus diversas facetas, apta para el consumo de las señoritas de la clase media, los nuevos ricos o la aristocracia que se recrea en el casticismo y la gachonería, en los años de mayor expansión del *glamour* españolista[...]²⁷³.

Los editores Pablo Martín, Andrés Vidal y Llimona, José Campo y Castro, Benito Zozaya y Nicolás Toledo toman el relevo a Casimiro Martín, Andrés Vidal y Roger y Bernabé Carrafa, y son los nuevos suministradores de música doméstica para los salones y las salitas de clase media donde cada vez son más numerosos los pianos. No obstante, ninguno de ellos pudo rivalizar con el poder de convocatoria de Antonio Romero [...]²⁷⁴.

Otro apartado de publicaciones donde se volcó el editor Romero, fue el de traducciones de libros y métodos al castellano, donde conseguía los derechos de edición sobre ellas y la exclusividad de comercializarlas en España. Como dijimos anteriormente, en este apartado no se consiguen grandes ingresos, pero aumenta el prestigio de su firma comercial.

Un sistema habitual de venta fue la venta de álbumes por suscripción. Por precios módicos y aplazados, los clientes podían adquirir una colección de música completa de los mejores autores. Ejemplo de este sistema es el *Album de Canto* de José Inzenga (1855).

²⁷³ Celsa Alonso. *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid, 1998. Ed. ICCMU. p. 214.

²⁷⁴ Celsa Alonso. *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid, 1998. Ed. ICCMU. p. 373.

“Vamos a ofrecer a los aficionados, una colección de melodías sencillas de distintos géneros, que formarán un ramillete de flores diversas, un álbum de solaz y entretenimiento. No creemos haber hecho ni más ni menos que lo que otros podrían hacer; ¿a qué cansarnos en escribir un prospecto, si el título y la calificación de las piezas denotará su importancia? El público es el mejor juez en materias de gusto y de belleza, y cuando le ofrezcamos nuestros cantos, decidirá si hemos sabido nuestro sentimiento.

El álbum constará de ocho piezas, ordenadas en la forma siguiente:

1ª *La tarde en el mar* (barcarola) poesía de Arnao.

2ª *La brise du soir* (romanza), de Mne. D.N.

3ª *Betly* (canción), de Montes.

4ª *Tutto pareo sorridere* (romanza), de Metastasio.

5ª *Noche de estío* (barcarola), de Arnao.

6ª *Loin d'elle je meurs*.

7ª *Así que nos casemos* (canción), de Bravo.

8ª *La Aurora* (canción), de Guerrero.

El álbum se publicará en el intervalo de seis meses, en ocho entregas, que se llevarán los domingos a casa de los señores suscritores. El precio de cada entrega es de cinco reales, pagados al tiempo de recibirla.

Empezará la publicación el día ocho de diciembre²⁷⁵.

En la primera etapa del Almacén Romero hasta que se convierte en editor (1856), se dedica a la venta de partituras casi exclusivamente para piano y canto, por eso encontramos anuncios en prensa de las obras en venta que supuestamente pueden llamar más la atención del cliente. Entre otras un *Album de los salones*; colección de canciones seleccionadas de los compositores contemporáneos, publicada por el profesor F.F. Santisteban; Piezas para piano: *El sueño del cazador*, fantasía dedicada a S.M. la reina (24rs.), y *Overtura de la flauta encantada de Mozart*, con ejemplos y explicaciones (18rs.), de Oscar de la Cinna; *El despertar del ruiseñor*, melodía (10rs.), de Arriola; *Cuatro canciones* de Prudent, y estudios junto con un nocturno, de Schulhoff, todo para piano. Como se puede ver, las obras sólo atienden a un género muy determinado, el de salón con obras que no son de las más afamadas, aunque sí de mayor

²⁷⁵*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 49. Madrid, 7-XII-1855. p. 350.

aceptación en la época. Posteriormente Romero dedicará especial atención a este apartado de su almacén²⁷⁶.

La venta de partituras proporcionaba un ingreso sustancioso, a los almacenes de música, y por ello Romero invierte los mayores esfuerzos, en conseguir las mejores obras con carácter de exclusividad. Era un repertorio demandado por los salones y por los aficionados, apareciendo anunciadas las nuevas obras en los periódicos y revistas del entorno y ámbito nacional.

Entre las diferentes modalidades de publicaciones destacan en orden de mayor precio las obras dedicadas a la enseñanza, aunque no eran las que reportaban los mejores beneficios. Seguían las composiciones de los grandes maestros Mozart, Beethoven, Chopin, etc., hechas para un público totalmente profesional, y finalmente las obras de mayor popularidad, que serían las piezas de salón, fantasías y todo tipo de bailes y canciones de moda en la época, de las que, si bien su precio no solía exceder de un ámbito de 3 a 6 ptas. fueron sin duda las que mayor aportación económica supondrían para el comerciante. Su venta normalmente se hacía por separado, aunque era normal que fueran piezas integrantes de un álbum o colección de canciones, en cuyo caso se establecían precios de oferta por la reunión de dichas partituras, estipulando una rebaja que suponía un descuento de una de las piezas aproximadamente. En algunas obras se aclara que el precio es fijo, lo que hace suponer que lo normal era practicar descuentos. En el caso de no aclarar el precio fijo, se solía sobrentender que estaban sujetas a un descuento hasta del 50% de su precio, es el caso de los catálogos del editor Pablo Martín en los que viene estipulado²⁷⁷.

Es evidente que la motivación última de todo comerciante, incluido el que se dedica al mercado musical, es el beneficio económico. La apertura de los almacenes de música en el Madrid decimonónico no escapa a este propósito. No obstante, el tipo de comerciante de música de la segunda mitad del siglo XIX es peculiar, en cuanto que aborda unas iniciativas muchas veces poco lucrativas, anteponiendo en bastantes ocasiones sus ideales, apostando por un mecenazgo educativo y de fomento del arte musical. Este planteamiento llegó a su máxima expresión con Antonio Romero.

²⁷⁶*Gaceta Musical de Madrid*. Año II, nº 40. Madrid, 28-IX-1856. Ed. y dir. por A. Romero. p. 294.

²⁷⁷*La Propaganda Musical*. Año III. Madrid, 1883. Dir. Pablo Martín. Fuente: B.N.: M. i./ 313.

Hemos dicho que la venta de libros de educación musical no era una gran fuente de ingresos en el momento, dado que la mayor parte del proceso de enseñanza musical se produce por enseñanza particular.

La pericia de Romero en lo tocante al comercio, dio con la fórmula para obtener beneficios de la venta de amplia parte de los libros que editó para la enseñanza musical y que reunía su obra *Instrucción Musical Completa*. Romero sometía a los métodos a la valoración de una comisión de profesores del Real Conservatorio, que juzgaba la calidad y eficacia de los tratados de enseñanza y los habilitaba para que se pudieran adoptar en el Conservatorio como textos oficiales, siempre claro esta, que los profesores lo creyeran oportuno. Romero se encargaba de que una vez pasados los trámites preliminares los profesores asumieran los libros editados por él, dándoles un corretaje de hasta el 25% de los beneficios de cada uno de los libros que se vendían. Con esta medida se garantizaba que los pocos o los muchos libros que se utilizaran en la enseñanza fueran los de su editorial y autoría en muchos casos. La constancia de este hecho se deja ver en un artículo periodístico que acoge la polémica que entablaría el propio Romero con el Sr. Prellezo, el cual había compuesto un *Método de enseñanza musical completo*²⁷⁸.

De todo lo anterior surge la explicación de por qué el 90% de las publicaciones editoriales va dirigido para las disciplinas de piano y/o canto -consideradas más dignas en el entorno burgués de la época- y hará que los comerciantes mimen los géneros y complementos que las rodean. Aún sin ser mayoritarias, son las que les van a reportar mayores beneficios.

Las ediciones Breitkopf, como todo de lo que Romero es representante en exclusiva, se anuncian a bombo y platillo.

“La más bella, correcta, barata y económica de las ediciones extranjeras conocidas hasta el día, donde se pueden encontrar obras completas de estudio de Bach, Bertini, Chopin, Clementi, Cramer, Dussek, Duvernoy, Haendel, Heller, Hensell, Hummel, Kalkbreuner, Kohter, Krause, Liszt, Mendelssohn, Mozart, Muller, Rubinstein, Scarlatti, Schumann, Talberg, Weber y otros. Repertorio clásico para piano a dos manos, dos pianos a cuatro y ocho manos. Música para

²⁷⁸*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 29. Madrid, 19-VIII-1855. pp. 225-230.

harmonium, órgano, violín sólo, violín y piano, tríos, cuartetos, quintetos, canto y piano, coros a voces solas, y partituras de gran orquesta”.

Pone a la venta el *Album de melodías* de Espí Ulrich para canto y piano (consta de cuatro series con cinco canciones cada una de ellas), poesía en castellano e italiano de eminentes autores y con esmerada edición en Leipzig.

4.3.4. Las ediciones musicales de Antonio Romero (1856)

Desde su nuevo domicilio en Milicias Nacionales, Romero comienza una intensa actividad editorial. Pública su única y primera obra en 1856, y hasta 1872, edita un total de 3.015 obras, de las que 1.145 eran de autores españoles, 44 métodos de enseñanza, 45 obras de estudio producidas o traducidas -comprada su propiedad para España-, 1.315 reproducciones de obras de diversos géneros y de dominio público y 450 piezas para banda militar originales y arregladas. Romero publica 17 obras musicales en el año 1862, una cantidad que está muy por debajo de la media de 350 por año que llegaría a alcanzar²⁷⁹, ya que la edición continuará aumentando en años sucesivos de modo que hasta 1877 la producción ascenderá a 7.000 obras²⁸⁰.

1856 iba a ser un año de intenso trabajo para Romero.

Romero vuelve a sufrir las mismas dolencias de garganta que tuvo tres años antes, también tratadas esta vez con baños en el balneario de Panticosa (Huesca). Hace petición a la Reina Isabel II de tres meses sin sueldo, para tomar las aguas y curar el catarro crónico diagnosticado por los médicos de la Casa Real, Ángel Díez Hernández y Canedo y Basilio San Martín²⁸¹.

²⁷⁹*Calendario histórico musical para el año 1873* de Mariano Soriano Fuertes. Madrid 1872. Imp. Biblioteca de Instrucción y Recreo.

²⁸⁰Soriano Fuertes, Mariano. *Calendario histórico musical para el año 1873*. Madrid, 1872. Ed. Biblioteca de Instrucción y Recreo.

²⁸¹“En 5 de julio de 1856. El Mayordomo Mayor, comunica que S. M. ha concedido a D. Antonio Romero 3 meses de licencia para tomar las aguas de Panticosa con el fin de restablecer su salud. En 7 de julio se dio cuenta a Contaduría.

En 23 de septiembre de 1856. El encargado de la Pro Capellanía, dice que D. Antonio Romero empezó a usar de la licencia en 14 de julio, y ha regresado el día 1 de septiembre.”

Expediente existente en Ministerio de Educación y Cultura. Archivo general de la Administración. Caja H. 195449-1447.

En el expediente personal de Antonio Romero en la Real Capilla, hallado en el Archivo del Palacio Real (Madrid), se lee:

Excmo. Sr. S.M. la Reina Ntra. Sra. se ha servido conceder en despacho de ayer a D. Antonio Romero clarinete supernumerario de la Real Capilla, los tres meses de licencia que ha solicitado para tomar las aguas de Panticosa propinadas por los facultativos de la Real familia como remedio para restablecer su

Romero está siempre pendiente de los acontecimientos musicales y de las mejoras técnicas que se producen en el extranjero, de las novedades que pudieran ser de utilidad para reactivar el arte musical nacional, e intenta ponerlos al servicio de los músicos españoles, sin reparar en gastos o beneficios. Por otra parte, Romero siempre será consciente de la inferioridad en que vivía el arte musical en España, debido a la falta de una situación adecuada nacional, y a la invasión de las corrientes europeas, especialmente las procedentes de Italia, Francia y Alemania.

En esta línea de ideas, Romero publicará algunos catálogos y recopilaciones de obras con diferentes fines; comerciales, con intenciones de acercar los métodos que no se conocen en España, aportar posibilidades de enseñanza para algunas disciplinas instrumentales que carecían de lo más imprescindible, y en otras ocasiones dar elementos de contraste para poder mejorar los textos que se creaban en nuestro país. La idea de importar toda la bibliografía teórica-práctica catalogada como buena, debió de parecerle a nuestro profesor lo adecuado para abrir las puertas a la renovación docente.

Tradujo los tratados y métodos más importantes y de calidad empleados en los principales conservatorios y escuelas de música de Europa para las diversas disciplinas educativas y reunió un gran número de ediciones para tal uso.

La demanda de textos didácticos por los instrumentistas en el proceso de aprendizaje -con excepción de los instrumentistas de cuerda, piano y canto- era nula.

La mayoría de métodos que importó e incluso compuso, en el mejor de los casos, tardarían muchos años en reportarle algún tipo de beneficio material. La recompensa estaba en la realización de sus sueños ideales, “dotar al panorama educativo del país de todo el material necesario para formar a los mejores músicos, con capacidad para liberarse de la presión cultural impuesta por otras naciones”.

Desde el punto de vista comercial, hubiera sido más productivo seleccionar una escueta lista de métodos y obras, centradas en la demanda del público, y obtener mejores resultados económicos. Otros comerciantes optan por vender exclusivamente los libros adoptados oficialmente por el Conservatorio. La venta de métodos era mínima

salud. De Real Orden los comunico a V.E. para su conocimiento, advirtiéndole al propio tiempo que este interesado ha documentado su instancia según previene el artículo 767 de la Ordenanza general de la real Casa. Dios que a V.E. guarde muchos años. Palacio a 5 de Julio de 1857.

y la inversión a realizar en ediciones de este tipo para almacenar, sin tiempo límite de salida, muy grande.

Cabe preguntar ¿para qué necesitaba un comerciante poner a disposición de su clientela una gama tan extensísima de manuales? En nuestra opinión, por la idea de Romero de dotar a todas las ramas del arte de suficientes elementos, para que todo el mundo pudiera acceder a la mejor enseñanza de cada instrumento.

El primer traslado del negocio a otro local, se hace en 1855, en la que instaló el despacho al público en Milicias Nacionales, 6 (actual Felipe III) y un año más tarde amplió con un taller de impresión situado en la cercana calle Boteros.

Al habilitar este espacio para taller editorial, Romero comprueba que sus proyectos necesitan mayor infraestructura, que sin lugar a duda, él sería capaz de rentabilizar económicamente.

Desde que en junio de 1854 Romero fundara el establecimiento de *Almacén de música e instrumentos militares Antonio Romero*, en la calle del Pez, dedicado casi exclusivamente a la venta de instrumentos musicales para banda y música militar, hasta su esplendorosa culminación profesional materializada en el Salón-Romero, media una trayectoria brillante marcada por la capacidad intelectual de Romero. Su claridad de ideas comerciales, hizo que en sólo dos años pasara de tener un pequeño comercio a convertirse en editor. Posteriormente compra las existencias de varias casas de música de Madrid -incluidos sus fondos editoriales-, llegando a granjearse un prestigio y fortuna que le valdría el apelativo de “el Ricordi español”²⁸². Demostró a lo largo de su vida una gran capacidad de trabajo, pues a la vez que desarrolla la docencia en el Conservatorio, dirige el negocio y editorial, es miembro de la Real Capilla y toca en las orquestas habitualmente. Por ello, no es difícil entender que en breve tuviera que apoyarse en colaboradores y socios para su negocio, que en un principio fueron personas del entorno familiar y amigos, como es el caso de sus cuñados Manuel Giménez (nombrado jefe del departamento de pianos) y Federico Conde y Arnal, y sus dos socios de confianza; Enrique Marzo y Feo, y Antonio López Almagro. Romero se ocupará de las relaciones públicas y gestión nacional e internacional.

²⁸² Artículo del periódico publicado en *La Madre y el Niño* de 1 de mayo de 1884 y reproducido en *Almanaque musical Salón-Romero*. Madrid, 1885. Ed. A. Romero. Imp. José M^a Ducazcal.

El orden y la buena distribución del trabajo son las máximas que Romero utiliza en sus planteamientos comerciales, además del acierto para escoger a sus colaboradores. Sabemos que fueron eficaces junto a Romero, aunque no lo serían tanto por separado, y esto nos da a entender que el control general del negocio era ostentado muy de cerca por el dueño. Al principio todos los apartados y secciones del establecimiento fueron dirigidas por él mismo, pero con el tiempo y el desarrollo del negocio tuvo que declinar secciones y competencias. Desde el inicio organizó su negocio en tres secciones:

1ª Sección editorial, propaganda e instrumentos.

2ª Venta de Música.

3ª Administración y contabilidad general.

Cada una de estas secciones estaba dirigida por un jefe, que tenía a su cargo la independencia necesaria para el buen servicio de su respectivo departamento.

Los empleados contratados o personas en las que Romero depositaba su confianza en cada uno de los departamentos eran de la más probada competencia. Muestra de ello fueron los jefes de imprenta y calcografía que siempre tuvo en su plantilla desde el principio de su actividad como editor. Bonifacio Eslava (sobrino del maestro Hilarión)²⁸³, fue el primero en hacer las calcografías para Romero a partir de 1855. Llegaría a ser uno de los más prestigiosos profesionales dedicados a la edición musical, fundando posteriormente su propio comercio y casa editorial (finales de los años 50). Bonifacio planteó al comercio de Romero la más seria competencia en la época, aunque mantuvieron una estrecha y buena amistad. Bonifacio nunca dejaría de hacer encargos para Romero, aunque posteriormente de forma esporádica e intercalados entre los trabajos desarrollados por -los también prestigiosos- José Lodré (fundador de su propia casa editorial), y Santiago Mascardó. El más afamado profesional en calcografía de la segunda mitad del siglo XIX fue Faustino Echevarría, nombrado jefe de la sección de edición de la Casa Romero a partir de los años setenta hasta el final de la existencia del establecimiento (1898).

²⁸³Al principio Bonifacio Eslava fue grabador de Romero y firma los grabados en ocasiones con B.E. Romero emplea al sobrino de su maestro Eslava, que se había trasladado a Madrid para estudiar música tutelado por su tío y que además se instruye en el arte de la grabación. Un aprendiz de lujo que trabajó para Romero a la vez que conoce la difícil tarea de dirigir almacén de música y editorial. Posteriormente se convertiría en un competidor de Romero, aunque ambos empresarios participaron en múltiples colaboraciones culturales, cosa que no ocurría con la mayoría de los comerciantes de la Villa y especialmente con el editor Vidal y Llimoná, al que llegó a poner un pleito por disputa de derechos sobre la propiedad intelectual, o el propio Zozaya.

Romero nunca tuvo un taller de imprenta, porque su costumbre fue la de encargar la impresión a otros empresarios como Bonifacio Eslava, que sí lo tenía. Romero dará especial importancia al taller de estampación y grabado, para el cual siempre dispuso, uno o varios departamentos dentro de su negocio²⁸⁴.

Los primeros comienzos de la actividad editorial de Romero coincidieron con la decadencia de los editores musicales de la época anterior. Romero y sus contemporáneos vienen a marcar una nueva forma de impresión y conceptos diferentes más acordes con las modas y tendencias del momento. Con esto no podemos decir que los tiempos fueron fáciles para Romero, pero si constatar que no tenía la fuerte competencia que llegaría a darse en tiempos posteriores. Los editores y almacenes más reputados en aquel momento eran los veteranos B. Carrafa y Carrafa Hnos. (1831-1869), situado en C/ Príncipe, 15 y León y José Lodre (1829-1904) con local en C/ San Jerónimo, 13. El resto de editores y comerciantes que llegarían a alcanzar relevancia en el panorama madrileño eran contemporáneos y partían con parecidas posibilidades²⁸⁵.

La principal lucha en la edición de partituras en los años 1856 a 1858, se centra en publicar los nuevos o los primeros métodos de enseñanza musical. Para ello se buscarán los derechos de edición de los manuales compuestos por los mejores y más reputados profesores del momento. Es el caso de la edición de *La Escuela de Armonía y Composición*, de Hilarión Eslava y *Escuela completa de Canto*, por Antonio Cordero (tenor de la Real Capilla de S.M. y afamado profesor de canto que publicó importantes artículos en prensa), ambas editadas por Bonifacio Eslava; el *Método completo teórico-práctico de órgano*, de Román Jimeno editado por el propietario Joaquín María Pérez González (C/ Jacometrezo, 31); la *Armonía al alcance de todas las inteligencias*, de Francisco Asís Gil editada por Casimiro Martín.

Antonio Romero, desde su local situado en C/ Felipe III (antes Milicias nacionales y de Boteros nº 6), participa en la publicación de métodos. *Nuevo Método de Piano* -dedicado a S.A.R. la princesa de Asturias- compuesto por D. José Aranguren y publicado bajo el título de una sociedad de distinguidos pianistas, fue la primera y única obra que edita Romero en 1856. La explicación sobre la publicación del método figura

²⁸⁴ *La música en el boletín de la propiedad intelectual 1.847-1.915*. Madrid 1992. Vol. I, II. Ed. provisional. Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional.

²⁸⁵ Gosálvez Lara, Carlos José. *La Edición Musical Española hasta 1936*. Madrid, 1995. Asociación Española de Documentación Musical, pp. 169-177.

en la portada de la obra, y su justificación es expuesta por el propio Romero en un artículo de prensa incluido en la *Gaceta Musical*.

“Recomendamos a nuestros lectores el *Método completo de piano* compuesto por D. José Aranguren, y que por un exceso de modestia de su autor lo publicó su editor con el título de *Una sociedad de distinguidos pianistas*. Esta obra está llamada a figurar entre las primeras de su clase, pues a la novedad de su bien meditado plan, reúne la más razonable progresión y el gusto más exquisito, tanto en las numerosas lecciones que contiene cuanto en sus utilísimos ejercicios. Las repetidas felicitaciones que su autor ha recibido de profesores respetables de esta corte y de las principales provincias de España, prueban la certeza de cuanto llevamos dicho, y hacen esperar que una vez conocidos los excelentes resultados que da este método, será adoptado por todos los profesores que tengan la suficiente independencia para desprenderse de antiguas rutinas²⁸⁶”.

²⁸⁶*Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de profesores. Año II, nº 52. Madrid, 28-XII-1856. p. 369.



Si analizamos el hecho en sí y el artículo explicativo que Romero proporciona a los lectores, deduciremos la minuciosa preparación y cautela con que elabora su primer trabajo como editor. Busca una obra didáctica de uno de los maestros más prestigioso de su época, profesor del Conservatorio. Preserva el nombre del autor por prudencia, para que si la experiencia no es satisfactoria, el autor no se vea desprestigiado. Cuando comprueba a finales de año el éxito que empieza a alcanzar, desvela la verdadera identidad del autor de la obra, ensalzando más, las dotes humanas de su autor, pero la publicación revela el olfato del editor al apostar por una obra nueva, capaz de competir con obras de la fama del *Método para Piano* de Pedro Albéniz, que en ese momento ya se debía considerar desfasado técnicamente.

A principio del siguiente año edita una obra de creación propia, *Nuevo Método Completo de Solfeo*. Para esta nueva iniciativa, se asocia con otra insigne personalidad dentro del panorama docente e interpretativo del género vocal, José Valero y Ruiz, que como reza en las portadas del propio método, era profesor de canto del Conservatorio y primer socio de mérito del liceo valenciano. También fue un éxito.

Tras los dos buenos intentos iniciales, Romero publica su *Gramática Musical o Teoría General de la Música*, aprovechando su fama de profesor de clarinete en la Real Capilla de S.M. y en el Real Conservatorio de Música, para conseguir que se incluyera en los textos aprobados oficialmente en el Conservatorio. Para ello dedica la obra al director protector del centro, Ventura de la Vega. De todos estos hecho se da buena cuenta en la revista *La España artística*²⁸⁷.

Antonio Peña y Goñi relata en su libro *La música dramática en España*, los planteamientos y virtudes renovadoras de los más afamados editores de la época.

Casimiro Martín, Antonio Romero y Bonifacio San Martín Eslava, vinieron a fijar de un modo definitivo, después de los escarceos anteriores de compra y venta y de apertura y fracaso de diversos negocios, la verdadera entidad del editor de música de Madrid.

El primero emprendió y llevó a cabo la publicación de piezas sueltas de zarzuela, en participación con sus autores. El tercero dio a luz en 1857 una importante biblioteca musical de gran utilidad y que obtuvo gran aceptación. En cuanto a Romero, su nombre es tan conocido y son de tal entidad los servicios que ha prestado y sigue prestando al arte, por diversos conceptos, que se hace preciso tratarlo con alguna detención. Su nombre cobra popularidad después de salirse del círculo exclusivo musical, mejor dicho, del grupo de profesores y artistas en que forzosamente giraba el instrumentista reputado. El comercio de música vino a ensanchar considerablemente la esfera de acción de Romero, y su actividad y su celo pudieron moverse en vastísimo campo, el más adecuado a sus aptitudes y el que más beneficios había de reportar a los artistas y amantes del arte. Romero emprendió el comercio de instrumentos militares en 1854, en un cuarto principal de la calle del Pez, lo trasladó al año siguiente a una pequeña tienda de la calle Felipe III, donde empezó a vender música y pianos, y a fuerza de trabajos incesantes y de su inteligencia poco común, vio coronados sus esfuerzos con éxito brillantísimo, hasta llegar a ser lo que es en la actualidad; el opulento propietario del gran salón que lleva su nombre.

La suma de labores que tal resultado representa, hace el elogio más cumplido del artista que es, sin disputa, el primer editor de España.

²⁸⁷*La España artística (Gaceta Musical de Teatros, Literatura y Nobles Artes)*. Nº 22, Año II. Madrid 22 de marzo de 1858. Dir. Juan Anchorena. Imp. Antonio Aoiz. p. 174.

No ha habido rama de la industria musical, que su actividad febril haya dejado de cultivar, desarrollar y hacer fructuosa para el arte y los artistas.

En un *Calendario histórico musical*, escrito por Soriano Fuertes y publicado en 1873, hay las siguientes líneas que forman parte de una biografía de Romero:

<<La influencia de un buen editor de música es para las obras y para el desarrollo del arte, más grande de lo que se cree. Los Breitkopf, en Leipzig; los Ballard, en Francia; los André, en Offenbach, y los Artaria de Viena, publicaron las primeras obras de Haydn, Mozart, Beethoven, Hummel y Schubert, han sido editores que contribuyeron poderosamente al progreso artístico; como otros muchos con sus publicaciones mediocres y aun malas, han depravado el gusto y ayudado a la decadencia en que hoy se encuentra el arte.

Un editor de buen golpe de vista, entendido y con atrevimiento y posibilidad para afrontar los riesgos inevitables en un género de especulación que se funda en la fantasía del público, es un hombre importante y digno de figurar en la historia del arte.

Tal creemos a Antonio Romero y Andía, y como tal debemos hacerle la debida justicia en las páginas históricas del arte musical español>>.

Soriano Fuertes dice muy bien. La música nacional debe a Romero grandes favores, y en los anales de su historia ocupa el popular editor un distinguido y justo puesto, más que en el concepto de profesor de clarinete y reformador del mecanismo del instrumento, en el de propagador decidido e inteligente de la música española.

Romero ha sido indudablemente el verdadero creador en España de la industria musical, y a su celo se deben las incalculables ventajas que propagación de las obras reporta a los artistas y al arte [...]²⁸⁸.

Sería lícito pensar, que la pequeña guerra de editores dentro de las obras didácticas la inicia el propio Romero a partir de 1845 -a instancias de su maestro Hilarión Eslava- con la publicación de su revolucionario *Método completo para Clarinete*, con el que inicia la idea que culminará en 1873 con la edición de *Instrucción Musical Completa -Escuela Española*. Esta obra requiere un estudio

²⁸⁸ Antonio Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid 1881 (empieza la impresión que acaba en 1885). Imp. de el Liberal a cargo de L. Polo. C/ Almodena, 2. Fuente: B.U.O. H78F-G071.

específico por la importancia que supone crear un material bibliográfico de calidad con el cual poder introducir la enseñanza reglada en instituciones oficiales.

En el programa de estudios del Real Conservatorio de Música de María Cristina desde su fundación en 1830-31, se utilizaban libros extranjeros sin traducción de textos, transcripciones de fragmentos de obras vocales, obras creadas por los mismos profesores e incluso arreglos de otros instrumentos.

Podemos observar a través del listado de tratados del programa de estudios publicados el 30 de enero de 1861, que treinta años después, los avances de Romero serían pocos en cuanto a la difusión de los manuales de enseñanza que él aconseja.

“Aprobación de los textos para el nuevo curso 1861/62, por el Director del R.C.M.y D. de M^a Cristina, Ventura de la Vega. Libros e instrucciones a desarrollar.

Violín: Baillot, Allard, Spohr, Fiorillo y Beriot.

Violón: Dupont, Baudiot, Robert, Brunetti, y Dolzaver.

Contrabajo: Housse, Gouffé, Rossi, Anglois, Puig y Belliti.

Flauta: Walkiers, Verbiguer o Berbiguer, Drouet y Hugot.

Oboe: Brod, Salviani, Solluer, Canti, Blati, Berti, Paesster, Ivou y Veni.

Clarinete: Romero, Berr, Leffevré, Klosé, Müller, Buten, Cavallini, Gambaro y Baermann.

Fagot: Ozi, Berr y Bordogni.

Cornetín: Forestier.

Trompa: Urbin, Meifred y Gallay.

Trombón: Conette.

Arpa: Bochsá (hijo) y Labarre²⁸⁹.

La idea de retomar una identidad musical española tal y como la hubo tiempos atrás, siempre estuvo en la mente de Romero, y su esfuerzo se canalizó con el propósito de producir una escuela propia basada en materiales creados por los profesores nacionales, claro está, apoyándose en los escritos y manuales extranjeros que se

²⁸⁹ *Memoria acerca de la Escuela de Música y Declamación aumentada con nuevos datos para la Exposición Universal de París de 1878*. Madrid, 1878. Ed. Instrucción Pública.

No se establecen niveles ni desglose de la materia por cursos. Empieza la actividad de repentizar obligatoriamente y se empieza a trasportar como concepto educativo. Se obliga a salir a interpretar al público dos veces al menos en el curso para familiarizarse con la situación.

ocuparía de traducir y que más tarde reemplazaría por métodos hechos por profesores españoles.

La pretensión es una continuación fiel de las corrientes que se desarrollan en Europa, más concretamente en Francia e Italia por ser dos naciones con las que Romero guarda más estrecha relación. Sus respectivos Conservatorios desarrollan una desenfadada labor de creación de obras didácticas para todas las materias de la enseñanza, e incluso, se compite por componer la mejor y más completa, dando así, paso a los métodos completos para la enseñanza instrumental que abarcan desde el inicio hasta el perfeccionamiento virtuosístico. Este diseño se emplearía en la creación de los métodos de Romero para clarinete, trompa y fagot.

Romero influenciado por los movimientos extranjeros puso al alcance de la educación musical, para todas sus materias, el suficiente material teórico-práctico para abordar una enseñanza sólida y adaptada a las pretensiones de la época. Su “nacionalismo”²⁹⁰ fue abierto y reconocedor de las metodologías de calidad extranjeras. Su extensa experiencia internacional en el campo comercial e investigador, le proporcionó información puntual de todas las corrientes educativas del resto de los países. Romero tradujo los métodos más relevantes de todos ellos, creó los que no existían en España o creyó necesario mejorar y animó a los profesores a que hiciesen lo propio para sus respectivos instrumentos. Se puede interpretar todo su interés desde un punto meramente comercial, pero existen indicios y escritos que hablan de su voluntad por mejorar el panorama musical de España.

La revista *La España artística* dirigida por Juan Anchorena, reúne muchas de las que tenía la extinta *Gaceta Musical*, sobre todo por su afinidad con el Conservatorio y su respaldo a los temas de la música nacional. En 1858 la publicación incluye muchos de los temas por los que la *Gaceta* había abogado, como el que se publica el 29 de marzo para dar a conocer una instancia dirigida al Gobierno en Francia, por la que se pide se protejan los derechos de los músicos y compositores.

"Los compositores y editores de música establecidos en París han presentado una petición al emperador en solicitud de que se hagan algunas

²⁹⁰Idea que subyace en todo lo que Romero crea y diseña buscando la identidad nacional en el campo musical. Espíritu competitivo y fuertes intenciones de empujar su entorno hasta cotas de prestigio internacional digno de ser respetado en el ámbito europeo, que con muy buen criterio, proyecta sobre la formación inicial de los futuros músicos, además de pregonar con su incansable ejemplo.

alteraciones en la Ley de Propiedad. Se trata de mejorar la posición de los autores solterones permitiéndoles que puedan hacer cesión de la propiedad de sus obras por el mismo espacio de tiempo que disfrutarían sus esposas e hijos si hubieran sido casados.

Como célibes que somos, aprobamos la idea. El consejo de estado ha presentado ya su dictamen sobre el particular y se espera un buen resultado para los peticionistas"²⁹¹.

4.3.5. *Eco de Marte*

A partir de 1853 aparecerá la *Lira Sacro-Hispana* compuesta por H. Eslava, publicación denominada revista pero que no tiene los mismos contenidos que las revistas musicales convencionales descritas con anterioridad. Eran un vehículo para la difusión de partituras musicales que se enviaban a los suscriptores por entregas o fascículos mensualmente. En el caso de la *Lira Sacro-Hispana*, sólo tendría un punto de suscripción en Madrid, el Gran Almacén de Música y Pianos de Martín Salazar, además de los establecimientos de provincias y otros del extranjero como; Ricordi y Lucca en Milán y Bradus et Cie en París. Se ofrecían obras de los mejores compositores de música litúrgica de la historia y contemporáneas, donde se incluyen las propias de Eslava.

“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 Doña Isabel II (Q.D.G.), y dirigida por D. Hilarión Eslava, maestro de su Real Capilla”²⁹².

La colección contiene una amplia selección de las obras de los siglos, XVI, XVII, XVIII y XIX.

En 1855 aparecerá la revista o publicación de música religiosa, *Biblioteca Musical Religiosa*, sale a la venta por fascículos y es también una colección de composiciones de música sagrada de Antonio Mercé de Fondevilla, maestro de música del Real Seminario de Escuelas Pías de San Antonio Abad de Madrid. Se vende por entregas periódicas y se emplea idéntica fórmula de difusión. Esta vez los puntos de

²⁹¹*La España artística*. nº 22, p. 174. Año II. Madrid 29 de marzo de 1858.

²⁹²*Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de Hilarión Eslava. Año I, nº 23. Madrid, 8-VII-1855. pp. 177 y 178.

suscripción eran Martín Salazar y B. Carrafa. Los Almacenes de Martín Salazar respaldaron y buscaron el prestigio de ser difusor de obras con estas características.

Con idénticos planteamientos que las anteriores revistas, aparecen iniciativas para otros entornos de la música necesitados de protección. La música en el ejército carecía de suficientes personalidades doctas entre sus efectivos, capaces de generar composiciones para dotar al amplio número de músicas militares del país, de material cualificado y novedoso.

Sin lugar a duda, el ejemplo del sistema de venta de la música utilizado para las dos publicaciones anteriores, supondría un claro ejemplo para las iniciativas de música, que llegará posteriormente de la mano de Mariano Rodríguez²⁹³.

Con anterioridad a 1856 Mariano Rodríguez funda la revista llamada *Música Militar*²⁹⁴. La revista se difundía por suscripción y era enviada mensualmente. El editor era el propio Mariano Rodríguez -entonces músico mayor del Real Cuerpo de Alabarderos- y recogía obras compuestas por él mismo y otros autores afamados como José Gabaldá y Bel que ya había producido algunas composiciones y que compra la publicación a Mariano en 1856²⁹⁵. Las ediciones anteriores a Gabaldá fueron casi todas manuscritas, por lo que la publicación recibía mejoras a partir del 3 de febrero de 1856, presentadas al público de esta manera:

“La acreditada publicación de música militar de D. Mariano Rodríguez, acaba de recibir mejoras importantísimas que la recomiendan eficazmente a los músicos mayores del ejército y Milicia Nacional. La música, que hasta ahora se había dado manuscrita, ha empezado a publicarse estampada y perfectamente

²⁹³Rodríguez, Mariano. Compositor, oboe. Nace en Hellín el 19 de abril de 1797. Su padre Manuel tocaba el fagot (profesor en la Real Capilla y en el Conservatorio), su hermano Manuel el violín y su hermano Carlos también el oboe, clarinete y corno inglés. Compose: *Andante y Polaca* para oboe, interpretado en el Salón de Conciertos del Conservatorio de Madrid en el 13 de diciembre de 1831; *Andante y Variaciones para Clarín* y cuarteto instrumental interpretada en el Salón de Conciertos del Conservatorio de Madrid el 15 de diciembre de 1831; *Dúo para trombones* con acompañamiento a toda orquesta, interpretado en el Conservatorio el 12 de diciembre de 1832; *Fanfarre para dos trombones y cuatro clarines*, interpretadas en el Salón de Conciertos del Conservatorio el 15 de diciembre de 1831; *Aria para Clarín* a toda orquesta, interpretada en el Concierto ofrecido a sus majestades (Fernando VII y M^a Cristina), el 26 de marzo de 1832.

Fuentes: Memoria acerca de la Escuela de Música y Declamación aumentada con nuevos datos para la Exposición Universal de París de 1878. Madrid, 1878. Ed. Instrucción Pública. Imp.Viuda e hijos de J.A.García. -Almanaque musical del Salón-Romero para el año 1885. Madrid. C/ Capellanes, 10. Editado por Romero.

²⁹⁴*Gaceta Musical*. Año I, nº 2. Madrid, 11-II-1855. p. 16.

²⁹⁵Gosálvez Lara, Carlos José. *La Edición Musical Española hasta 1936*. Madrid, 1995. Ed. Asociación Española de Documentación Musical.

correcta, ventaja que sólo podrán apreciar en lo que vale los directores de músicas militares que han luchado con las infinitas inexactitudes que presentan generalmente las partituras manuscritas. En cuanto a la elección de obras, sólo diremos que se publica todo lo más selecto que sale a luz, tanto en España como en el extranjero. Piezas escogidas de las mejores óperas, pasodobles [sic], walses [sic], marchas y cuanto pueda ser útil al mayor brillo de las músicas militares, todo se da alternativamente en esta importante publicación. En la última entrega correspondiente al pasado diciembre se a repartido una bonita tanda de walses, de la célebre ópera de Verdi *Las visperas sicilianas*. En el pasado enero, se ha dado entre otras cosas, el lindo dúo de tiple y tenor del segundo acto de *Isabel la Católica*, del maestro Arrieta, y un gran paso doble [sic], del conocido compositor Sr. Gabaldá. En el lugar correspondiente insertamos el anuncio que dará a conocer los medios de adquirir las citadas obras²⁹⁶.

Los puntos de venta o suscripción eran la casa del propio editor y el almacén de música de Martín Salazar.

En septiembre de 1856 aparece una nueva publicación de idénticas características que la anterior e incluso con el mismo nombre, anunciada en la *Gaceta Musical* editada por Romero.

"MUSICA MILITAR

Nueva publicación por una sociedad de Músicos mayores del ejército español.

Los distinguidos músicos mayores del ejército español D.R.V.D. Rafael Manchado, D. José Beltran, D. José Junch y D. José Velasco(su hijo Ramón Velasco Enguerra, también formaría parte de la sociedad desde el principio haciendo aportaciones de varias composiciones), se han asociado para dar una publicación de música militar completa de piezas de todos géneros, originales y arregladas de las óperas que se vayan representando en nuestros teatros. Darán 50 páginas de partitura por 60 reales a los suscritores, y los que no lo sean pagarán real y medio por cada página tanto en Madrid como en provincias franco de porte.

²⁹⁶*Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de profesores. Año II, nº 5. Madrid, 3-II-1856. p. 37.

Toda la música que se de en esta nueva publicación estará arreglada para fanfar (charanga)²⁹⁷ o para banda, a fin de que los jefes o directores de unas y otras corporaciones puedan ejecutarla sin tener que hacer nuevos arreglos. Esta interesante publicación se recomienda por sí sola tanto por el mérito de los colaboradores, cuanto por los grandes servicios que puede prestar a los diferentes cuerpos del ejército español y portugués proporcionándoles música selecta y siempre nueva para todos los actos del servicio. También es de inmensa utilidad para las bandas militares que existen en los pueblos formadas de aficionados, las cuales por una pequeña cantidad podrán estar al corriente de todo lo mejor que se escriba en este género. El representante de dicha sociedad es D. Antonio Romero a quien se dirigirán los pedidos. Calle de la M.N. (Milicias Nacionales) núm. 6 de Madrid²⁹⁸.

Al parecer existe un despertar de esta idea, que culminará años más tarde en la revista *Eco de Marte*. La gran afinidad que guardó Romero con el mundo militar, tanto en su faceta de músico como en la de comerciante, le llevó a no prescindir de dotar a las bandas militares de un espacio que recogiera las composiciones escritas para ellas. Romero compraría la revista *Eco de Marte* a Gabaldá entorno a 1866, revista que había cambiado su nombre en 1856, cuando Gabaldá compró a Mariano Rodríguez su revista *Música Militar*. *Eco de Marte* -al igual que sus homólogas anteriores- fue creada para difundir las composiciones destinadas a dotar de suficiente repertorio a las agrupaciones del ejército (bandas militares de música, de cornetas y tambores, charangas y fanfar o fanfarrias), y las florecientes agrupaciones de tipo civil que comienzan a surgir a mediados del siglo XIX.

²⁹⁷ Por Charanga, se entendía una agrupación de difícil clasificación por la composición de sus elementos, que florecía a la sombra de las bandas de cornetas y tambores dentro del ejército, y que estaban apoyadas por los mandos, a lo cuales por reglamento militar no les correspondía una música militar para su unidad, y que tampoco querían relegarse a prescindir de una agrupación que amenizase la vida castrense de su unidad con melodías y piezas más agradables al oído humano más allá de las simples cornetas y percusiones. Carecían de medios económicos y materiales, pero la pericia era tal, que podían aparecer agrupaciones de las más variopintas características y condición, integradas a veces por personal militar de reemplazo, y en otras por personas civiles contratadas o reclutadas voluntariamente sin retribución específica.

De cualquier forma en este escrito cuando se alude a las bandas, se deben estar refiriendo a las músicas militares, y en el supuesto de charanga, se alude a las bandas de cornetas y tambores con ampliación de instrumentos de variada procedencia. Debemos tener en cuenta, que la publicación busca también el mercado de las músicas civiles instaladas en las sedes de las milicias nacionales o en las antiguas capillas, y que necesitan materiales para su repertorio. Entendemos, que sería terriblemente difícil arreglar todas las composiciones, para la cantidad variada de componentes que existía en estas agrupaciones, por lo que se estipularía una instrumentación lo más amplia y flexible posible para poderla encajar al mayor número de bandas.

²⁹⁸ *Gaceta Musical de Madrid*. Año II, 39. Madrid, 28-IX-1856. Ed. y Dir. por A. Romero. p. 288.

Romero compra *Eco de Marte* con unas 300 obras, y con el tiempo las incrementó a más de 2.000. El mismo Gabaldá fue uno de los compositores más prolíficos de la revista. Romero asegura la pervivencia de la idea en su negocio, cosa que cumpliría, hasta traspasar la publicación a la Casa Dotesio²⁹⁹.

Eco de Marte también se cataloga como una revista integrada exclusivamente por obras de música para agrupaciones militares. Posiblemente la denominación de revista se le da por el sistema empleado para distribuirla a los suscriptores, ya que no se incluye comentario ni artículo alguno.

En la portada se puede leer la descripción de la publicación:

“*Eco de Marte*” publicación de música para banda militar, en partitura grabada, fundada por D. José Gabaldá y continuada por su actual editor-propietario D. Antonio Romero y Andía (seguido de un importante currículum de Romero)”³⁰⁰.

Todas las piezas publicadas en *Eco de Marte* son propiedad del editor, y previene al público que nadie puede hacer nuevos arreglos, reproducción impresa estampada y manuscrita de ninguna pieza de las citadas composiciones sin su autorización. Amenaza con perseguirá ante la Ley a quien lo hiciese.

La estrecha relación de Romero con los editores franceses e italianos le da ventajas extraordinarias con respecto a sus competidores. Ricordi de Milán, propietario de las últimas óperas de Verdi, *Aida*, *Don Carlo* y *La Forza del Destino*, le concede la posibilidad de utilizar sus partituras para extraer las partes que crea oportunas y adecuarlas para banda militar; Lucca, de la misma capital, propietario de *Ruy Blas* (de

²⁹⁹Gosálvez Lara, Carlos José. *La Edición Musical Española hasta 1936*. Madrid, 1995. Ed. Asociación Española de Documentación Musical.

³⁰⁰Relación parcial de autores que compusieron obras para la revista *Eco de Marte*:

A.R.A. C.F. Álvarez, F.M. Aragón, José. Arbós y Adami, Enrique. Arditi, L. Beltrán, José M^a. Bellido, Felix. Benito, Cosme José. Burgumuller, F. Calvo, Julian. Caneyro González, Juan. Caravantes, Pedro. Casamitjana, J. Cruz, Antonio de la. Chueca, Federico. Díez Giles, Fernando. Espinosa, Gaspar. Fernández, Cayetano. Ferrocchi, Cesar. Fuster Virto, Francisco. Gabaldá y Bel, José. Gistán, Miguel. H. M. y L. López Juarranz, E. Lladó, Raimundo. Maldonado, Constantino. Mancebo, M. Marín López, Higinio. Marín, J. Martín y Elexpufe, L. Martín, Leopoldo. Martorell Miró, Pascual. Meyerbeer. Miguel Perlado, Pablo de. Milpager, Alvaro. Monlleo, M. Pintado Argüelles, Carlos. Pique, José. Plotllao, Jose M^a. Rodríguez, R. Roig, Ramón. Romo Dorudo, Luís. Ruiz Ecobes, Fermín. San José, Teodoro. San Miguel Urcelay, Mariano. Sancho. Santafé, Teodoro. Sedó, Francisco. Serra, F. Urizar, Ildefonso. Valverde, Joaquín. Zamorra, J. Cascante y Cusi, Ignacio. Llorens, Carlos.

Fuentes: *La música en el boletín de la propiedad intelectual 1.847- 1915*. Madrid. Biblioteca Nacional.

Almanaque musical del Salón-Romero para el año 1885. Madrid, 1884. C/ Capellanes, 10. Editado por Romero.

Marchetti), *Ione* (de Petrella), y de las romanzas *A la Stella Confidente* y *Non Ti Scordar di Me* (de Roibaudi), también da su consentimiento con exclusividad para Romero, dejando que las sub-partituras que pueda generar el editor transcritas para banda puedan quedar con derechos de propiedad en España a favor de Romero. Lo mismo hizo el editor Brandus de París, propietario también de *La Africana* (de Meyerbeer).

Romero publicará textualmente:

“[...]nos han autorizado para arreglar y publicar en el *Eco de Marte* las piezas de dichas óperas más adecuadas al objeto, por lo que nuestros arreglos constituyen propiedad en España, sin que nadie pueda reproducirlos en todo, en parte, ni tampoco hacer otros”³⁰¹.

Del análisis de este comportamiento se deduce, que el interés de los editores buscaba la máxima difusión internacional de las obras inscritas en su propiedad. Sabemos que los arreglos para banda con un mero trato instrumental, no interfieren en el beneficio que reporta los derechos de autor de las representaciones en los teatros, al contrario, les suponía que la obra se difundiera por todas partes de la geografía española de la mano de las bandas militares, que ya eran patrimonio de la cultura popular arraigada en todos los círculos sociales. Por otro lado las audiciones dadas por bandas militares no generaba devengos para los autores ni editores por estar exentos de cotización. Toda interpretación llevada a cabo por organismos militares y religiosos – más aún cuando las actuaciones se efectúan abiertas al público de forma gratuita – estaban libres de impuestos.

De todo ello se desprende, que el uso de estas partituras por parte de Romero, le dan beneficios a él como editor y vendedor de las partituras, pero no a nivel de derechos de autor, aunque suponen una valiosa arma de difusión y complemento a sus publicaciones.

Junto a los suplementos de catálogo de obras que se incluyen en las portadas, se inserta una breve historia de la publicación diciendo:

³⁰¹ *Eco de Marte* N° 2030. Madrid 1877. Editor y propietario: A. Romero. Partitura: *Fantasia sobre motivos de la ópera La Africana de Meyerbeer*. Compuesta por Alvaro Milpager. Fuente: B.N.: Mp/ 179-18.

“Deseando corresponder al favor que el público en general, y especialmente los señores Jefes del Ejército y la Armada, y los Directores de músicas militares y civiles, dispensan a esta antigua e importante publicación, que cuenta con un vastísimo repertorio de más de 2000 obras de los más afamados autores españoles y extranjeros, y creyendo justo y conveniente, por una parte premiar a los que se suscriban por más largo tiempo, y por otra dar facilidades a los que tengan pocas necesidades de obras y escasos recursos para adquirirlas, he resuelto que desde el 1 de enero de 1877 rijan para las suscripciones las ventajas siguientes:

BASES DE LA PUBLICACIÓN.

1º Se publica una entrega mensual de 40 páginas y se remite a los señores suscriptores, franca y certificada, a los precios siguientes:

España, islas adyacentes y Portugal.	Isla de Cuba y Puerto Rico.	Islas Filipinas.
Por un mes 50 rs.	Por un mes 60 rs.	Por un mes 70 rs.
Por tres meses 130 “	Por tres meses 160 “	Por tres meses 190 “
Por seis meses 240 “	Por seis meses 300 “	Por seis meses 360 “

2º En España, Islas adyacentes y Portugal se servirán medias suscripciones de 20 páginas, por 30 rs. vn.

3º Toda suscripción que haya sido servida, no podrá formar parte para optar a las ventajas que se ofrecen, no pudiendo tampoco disfrutar de ellas si no se paga adelantado, y en una sola vez, el importe total que corresponda a la suscripción que se haga.

4º Las obras que se dan en esta publicación son: Piezas de ópera o de zarzuela; marchas; paso-dobles; fajinas; dianas y otros toques de ordenanza; himnos; aires populares; piezas de baile variadas, y en fin, cuanto sea de oportunidad y aplicable al objeto que se destina.

5º Cuando en el transcurso de un mes reciban los suscriptores más de cuarenta páginas que les corresponden, las que resulten de exceso se aplicarán al mes siguiente: así como si las reciben de menos en un mes, se les completarán en el siguiente, a fin de que resulten las cuarenta ofrecidas en cada uno.

6º Todos los Sres. suscriptores podrán escoger, de entre las obras anunciadas en los catálogo del Eco de Marte, las que han de formar parte de la

entrega o entregas cuyo importe anticipen; pero si no se hace indicación alguna, se remitirán las que vayan publicando.

Advertencias.

1º Los Sres, suscriptores al Eco de Marte, obtendrán las obras que deseen del catálogo y suplementos a precio de suscripción, bien sea en remesa extraordinaria, bien en entregas mensuales.

2º Los que no se suscriban y prefieran hacer pedidos sueltos, abonarán las partituras a los precios fijos marcados en las mismas y en los catálogos, sin rebaja alguna.

3º No se servirá pedido alguno que se haga sin acompañar su importe en letra de fácil cobro. Las cantidades y fracciones inferiores a diez reales pueden remitirse en sellos de franqueo, pero deberá certificarse la carta para evitar extravíos.

4º Estas condiciones modifican y anulan las consignadas en el catálogos anteriores.

5º La señal * indica las obras que se expenden manuscritas, y cuya remesa experimenta inevitablemente algún retraso. Las que llevan G son grabadas, y podrán remitirse a correo seguido.

Anuncio interesante.

El Sr. Ricordi de Milán, propietario de las últimas óperas de Verdi, *Aída*, *Don Carlo* y *La Forza del Destino*: el Sr. Lucca, de la misma capital, que lo es de *Ruy Blas* (de Marchetti), *Ione* (de Petrella), y de las bellísimas romanzas *A la Stella Confidente* y *Non Ti Scordar di Me* (de Roibaudi), y el Sr. Brandus, de París, propietario también de *La Africana* (de Meyerbeer), nos han autorizado para arreglar y publicar en el Eco de Marte las piezas de dichas óperas más adecuadas al objeto, por lo que nuestros arreglos constituyen propiedad en España, sin que nadie pueda reproducirlos en todo, en parte, ni tampoco hacer otros”³⁰².

Al margen de las composiciones creadas para banda militar destinadas a desarrollar los actos estrictamente castrenses –himnos, marchas, marchas de procesión, marchas evocadoras de acontecimientos bélicos y heroicos, etc.-, *Eco de Marte* estaba integrada por partituras de varios géneros, y como se desprende del artículo anterior, la adaptación de las piezas, arias y momentos de zarzuelas y óperas son el más deseado.

³⁰²*Eco de Marte* Nº 2030. Madrid 1877. Editor y propietario: A. Romero. Partitura: *Fantasia sobre motivos de la ópera La Africana de Meyerbeer*. Compuesta por Alvaro Milpáger. Fuente: B.N.: Mp/ 179-18.

Este género tiene mucho que ver con la relación o integración que experimenta la banda militar en el entorno civil, participando en festividades, festivales y demás actos - normalmente al aire libre-, que reclaman como indispensable la música de banda militar. Por este mismo hecho, las agrupaciones militares contarán con repertorio para cualquier circunstancia que se produzca en la sociedad tales como; entierros, bailes, zarzuelas, obras de concierto para instrumentos solistas con acompañamiento de banda, obras conjuntas para coro, etc. De todo ello tenemos amplia muestra en el Apéndice II de esta tesis.

En la revista *La Ilustración Musical* (1883), Romero publica el anuncio de que se encuentra en prensa la sexta parte del Catálogo de las obras editadas en la revista *Eco de Marte* por la Casa editorial Romero para banda militar, con ventajósísimas bases para la suscripción, pero no hemos podido encontrarla³⁰³.

Tras la desaparición del establecimiento Romero, la publicación pasaría a manos de la sociedad anónima Casa Dotesio, que continuaría editándola hasta 1914³⁰⁴.

La publicación llegó a todos los rincones de España e incluso del extranjero, mayormente Portugal y Francia. Sus puntos de difusión son comercios independientes extendidos por todo el territorio, con los que se concerta concesiones y abastece de material desde Madrid. Uno de estos ejemplos lo encontramos en el establecimiento que tiene el cuñado de Romero, E. Federico Conde en la calle de San Juan, 18 de Badajoz, y que se cita en sus publicaciones como representante para Portugal.

Una nueva iniciativa como la de *Eco de Marte* es la revista musical *Harmonía*, fundada en 1919 por Mariano San Miguel. Constaba de dos secciones: una comprendía fantasías y selecciones de óperas, operetas, zarzuelas, piezas de concierto, suites, poemas sinfónicos, intermedios, etc. de dificultad intermedia por lo general; la segunda comprendía generalmente bailables, números de zarzuela, pasodobles y marchas todas ellas de una notable dificultad salvo excepciones. Las dos secciones tratan de abastecer a bandas de grandes de 50 profesores o más y agrupaciones pequeñas de principiantes de hasta 15 integrantes.

A partir de la segunda mitad del siglo XX la publicación cae en un constante deterioro y abandono progresivo -coincidiendo con la pérdida de facultades de su

³⁰³ *La Ilustración Musical*. Revista mensual. Madrid, 1883. Año I. Ed. A. Romero. Biblioteca Nacional. Sig: M. I./ 305-1883. p. 56.

³⁰⁴ Gosálvez Lara, Carlos José, en su libro, *La Edición Musical Española hasta 1936*, editado en Madrid por la Asociación Española de Documentación Musical, en 1995. Imprenta; Tebar Flores.

fundador- que hizo peligrar la iniciativa de seguir manteniendo e incrementando un repertorio para bandas de más de 1.000 títulos.

Sería en esta situación cuando el 10 de marzo de 1975 Vicente Respaldiza, clarinetista y propietario del comercio de música ubicado en C/ Arenal, 14 de Madrid, conseguiría comprar todos los fondos a Jaime Ortueta (yerno del fundador), rescatando así los la publicación para continuar una labor -que como la historia indica- no es de las secciones comerciales que más beneficios reporta. Al igual que Romero con *Eco de Marte*, la idea que lleva a continuar esta labor es la de contribuir a mantener una cultura musical cada vez menos profesional arraigada directamente en el folklore Español.

En la actualidad la revista musical *Harmonía* se mantiene activa en el mismo comercio -regentado por las hijas herederas y sucesoras de Respaldiza- a través de una venta directa³⁰⁵.

4.3.6. Otras iniciativas en el almacén Romero

El Almacén Romero es sede de cualquier acontecimiento o propuesta relacionada con la música, tanto proveniente de ideas nacionales o extranjeras, y con frecuencia, se pueden hallar noticias con relación a los contactos propiciados por Romero con personalidades de prestigio musical reconocido, que llegan a España con afán de expansión, darse a conocer o investigar en las costumbres y fenómenos folklórico-culturales nuevos, como fue el caso de Mihail I. Glinka³⁰⁶. En los papeles y correspondencia del compositor ruso -donde quedaron reflejados los contactos que mantuvo con las gentes hispanas- encontramos una carta firmada por A. Romero, que data de antes del viaje que llevaría a cabo por toda la geografía del país.

Romero hace publicidad gratuita de los lutiers o fabricantes de instrumento, que venían a promocionarse y daban sus servicios al pública a través de dicho establecimiento. Podemos leer en la *Gaceta Musical*³⁰⁷:

“Acaba de llegar a esta corte el conocido compositor de violines, violoncellos, contrabajos y demás instrumentos de cuerda D. Matías Valenzano, y ofrece sus servicios a los señores profesores y aficionados con el esmero y perfección que tiene acreditado en varias capitales de Europa.

³⁰⁵Información facilitada por Respaldiza C.B. Arenal, 14. Madrid.

³⁰⁶ Alvarez Cañibano, Antonio. *Los papeles españoles de Glinka*. Madrid, 1996. Ed. C.E.C.C.M.

³⁰⁷*Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de profesores. Ed. y dir. por A. Romero. Año II, nº 27. Madrid, 6-VII-1856. p. 213.

Los que gusten honrarle con alguna *composición*³⁰⁸, pueden dirigirse al almacén de música de D. Antonio Romero, o a la casa habitación de dicho compositor, calle de la Fe, núm. 1, cuarto 3º de la derecha”.

Este anuncio evidencia que Romero en exclusiva da la difusión y se presta a promocionar directamente al fabricante, y por otra parte, que el fabricante no está obligado por el comerciante a canalizar su trabajo por su establecimiento, ya que aparece su dirección particular. No habría vínculo económico de corretaje entre empresa y fabricante, por lo que Romero únicamente desea la propaganda del Almacén, que en aquel momento (1856), con sólo dos años de vida, pugna por abrirse camino en el difícil campo de la industria musical.

En ocasiones y siempre a través de la prensa, aparecen anuncios curiosos.

“Se da razón de un poeta que se encargará de la composición de poesías y libretos para ópera en italiano, y también de hacer traducciones a varios idiomas”.

Posiblemente esta propuesta fuera usual en la época, pero ciertamente curiosa para nuestros días.

Se proporciona a las empresas teatrales las óperas italianas de la propiedad de los Sres. Ricordi y Lucca de Milán, y Giudice y Strada de Turín. Este dato constata la estrecha relación que Romero guarda con los editores italianos, que seguramente viene dada, por la amistad que desarrolló con el gran editor Ricordi. El empresario español jamás despreciaría la oportunidad de mantener lazos de unión con entidades y personalidades relevantes del extranjero, elemento, que sabría aprovechar con talento para la propaganda elitista de su negocio³⁰⁹.

4.4. Otros almacenes y editores en Madrid

En 1817 se establece en Madrid un alemán llamado Bartolomé Wirmbs que comienza a grabar y estampar obras musicales introduciendo las nuevas técnicas de edición y reprografía que en Europa desde principios de siglo. Se instala en la calle del Turco en un bajo subvencionado por la Sociedad Económica Matritense, más tarde se

³⁰⁸Con la palabra *composición*, se quiere referir al hecho de pedir o encargar la fabricación de un instrumento. En la época se diría, componer un instrumento, tal vez aduciendo, a la posibilidad, de seleccionar las piezas y materiales a gusto o economía del cliente.

³⁰⁹*La correspondencia teatral*. Año II, Madrid 15 de octubre de 1.874. Nº 43. Dir: Enrique Hiraldez de Costa. Fuente: B.N.

traslada a la calle Hortaleza. El primer aprendiz de Wirmbs fué León Lodre que el año 1822 montó un taller de grabado y estampado con sólo una prensa en la Cuesta de Santo Domingo. En 1829 estableció Lodre el primer almacén de música en Madrid en la Carrera de San Jerónimo, 13, local que ha permanecido dedicado al comercio musical hasta nuestros días. Hasta este momento la música se expendía en las librerías de Mintegui (Carrera de San Jerónimo), y de Hermoso, frente a las gradas de San Felipe el Real. Poco tiempo después, Lodre abriría otro almacén de música en la calle de Gorguera. León y José Lodre (1829-1904), serían la única firma que se inició antes que la de Romero y se mantendría hasta justo después de su desaparición. Tuvo siempre la sede principal de su comercio en el local en Carrera San Jerónimo, 13. En 1834 José vendería sus existencias a su hermano León y posteriormente finalizarían en manos de Romero.

Mintegui (ca.1805-1835), situado en Carrera de San Jerónimo, abrió en esta zona un entorno que posteriormente utilizaron los comerciantes León y José Lodre, Andrés Vidal, Benito Zozaya, Casa Dotesio y la Unión Musical Española hasta nuestros días, con la diferencia de haber utilizado otros locales.

Esteban Moreno (1818-1819), tiene un establecimiento muy transitorio, que aunque no tendría continuidad, si se adquiriría su local de la calle del Príncipe, 14, para albergar los almacenes de J. Rubio, Anastasio García, Boisselot-Bernareggi y Faustino Bernareggi.

Antonio Hermoso (1826-1847), tenía su local en C/ Mayor que junto con otros dos comerciantes musicales; Gueri y N. González, formaban una competencia menor en el sector de los almacenes musicales. N. González traspasó sus fondos a B. Campo en ca.1843 .

J. Rubio (1831-ca.1860), situado en C/ Príncipe, 14. mismo local de A. Moreno y que situado en una de las travesías de la Carrera de San Jerónimo, buscaba la proximidad con la C/ Jovellanos donde estaba emplazado el teatro de la Zarzuela. El entorno de San Jerónimo siempre supondrá a lo largo de la historia un buen enclave comercial y de tránsito entre los mejores teatros y edificios relacionados con el mundo musical. El hecho es tal, que no importaba en demasía tener que compartir enclave con el establecimiento de Bernabé Carrafa, que en los mismos años instaló su almacén de idénticas características en el nº 15 de la misma calle (1831-1859). Desde la antigüedad era normal ver zonas muy localizadas donde se instalaban los distintos gremios. En

música ocurría lo mismo, aunque se disgregan en varias zonas próximas a los teatros y centros de enseñanza de Madrid.

Bernabé Carrafa inicia su andadura de editor y comerciante en solitario en 1831, en el local de la calle Príncipe, 15. Muere el 27 de octubre de 1859, y sus sucesores Sanz y Gallego (hermanos) se hacen cargo de la casa, la cual irán vendiendo paulatinamente al resto de editores de Madrid. A partir de 1859 la firma se llamará Carrafa y Sanz hasta 1869, fecha en que desaparece. Los fondos fueron comprados por Romero en ca.1869.

Entorno a los años 1845-46, se reunieron doce profesores de renombre en Madrid y empezaron a negociar con música extranjera y pianos, sociedad que se ampliaría posteriormente a veinte miembros. Publicaron diversas obras dentro de la casa comercial que fundaron en la calle Esparteros, 3. El gerente de la misma fue Mariano Martín Salazar, quien más tarde la compraría para gestionarla independientemente. Alrededor de 1851, Martín Salazar compra las existencias de la firma de Federico Conde (cuñado de Romero), que finalmente pasarían a engrosar todas juntas los fondos de A. Romero³¹⁰.

La industria de instrumentos musicales española conocería su máximo esplendor en aquellos tiempos, cosechando incluso galardones a nivel internacional.

En Barcelona se prodigan en mayor cantidad los constructores de instrumento y de esta forma podemos nombrar a Vidal y Roger como uno de los distinguidos (Almacén, editorial y fabrica C/ Ancha, 35), además de Francisco Coll (C/ Ancha, 6), y Vicente Juliá (C/ Asalto, 24), entre otros. Se exceptúa en estos constructores la fabricación de pianos, dado que este instrumento logra tener más cantidad de fabricantes en toda España, con exclusiva dedicación y con prestigio probado, como son los pianos de la fabrica Bernareggi, Gassó y Cía (1882 en C/ Poniente, 22. Barcelona).

La industria española no es comparable a la imponente industria que florece en Francia y que cada vez es más importante, ya que en 1847 había sólo en París 197 fabricantes de pianos, que daban trabajo a 3.000 operarios, y vendían entre todos por valor de 12 millones de francos. En 1865, el valor de los pianos fabricados en París y exportados al extranjero ascendió a 8 millones de francos³¹¹.

³¹⁰Peña y Goñi, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid, 1881. Imp. de el Liberal a cargo de L. Polo.

³¹¹*Gaceta musical de Madrid*. Año II. Madrid, 1866. Dir. y ed. por José Ortega. p.118.

4.4.1. Competencia editorial absorbida por Romero

Editores y comercios con los que tendría que competir Romero en sus inicios y a lo largo de su vida empresarial fueron muchos.

Bernabé Carrafa inicia su andadura de editor y comerciante en solitario en 1831, en el local de la calle Príncipe, 15 y se asociará con Sanz a partir de 1859 fundando la firma Carrafa y Sanz hasta 1869 fecha en que desaparece. Los fondos fueron comprados por Romero en ca. 1869. León Lodre, había comprado en (ca. 1.834) la casa B. Wirmb. y Romero absorbe parte de sus fondos ca. 1870.

Mariano Martín Salazar poseía en el periodo de 1849 a 1872 un almacén de música en la C/ Esparteros nº 3 (antes bajada de Santa Cruz), donde editaba partituras de las que se destacan las compuestas por Baltasar Saldoni y *La lira sacro-hispana* de Hilarión Eslava por entregas y *Tramoya* de Barbieri³¹². Este editor había comprado los fondos de F. Conde ca.1851 (Federico Conde Arnal, cuñado y empleado de Romero). Contó con gran actividad comercial y con los beneplácitos de la Casa Real por ser el proveedor, circunstancia que aprovecha para incluir en los anuncios y captar clientela monárquica³¹³. Después de 23 años de actividad comercial (ca.1872), Martín Salazar vende su establecimiento dejando a Romero la compra de la mayor parte de sus fondos y existencias, y el resto a Vidal y Roger, situación en la que pudo mediar la buena relación mantenida a lo largo de los años con Romero³¹⁴.

Casimiro Martín C/ Correo, 4 (periodo de actividad 1851 a 1873), vende o traspasa su negocio a Enrique Villegas, que lo mantendrá en el mismo lugar de su antecesor en el periodo 1873-76, al término del cual sería trasferido a Romero casi en su totalidad, aunque compartió la compra del establecimiento con Pablo Martín, continuador del comercio en la misma ubicación donde lo había instalado Casimiro Martín.

Enrique Villegas no supondría rival competitivo para Romero. Los anuncios que incluía en su propia revista *El Arte* (1873)³¹⁵, hacen alusión únicamente a algunas partituras que se pueden comprar en su establecimiento y que ni siquiera edita.

³¹²*Gaceta Musical de Madrid*. Año II. Madrid, 1856. Dir. Hilarión Eslava. Ed. M. Martín Salazar. Fuente: B.N.: M/ 1015.

³¹³*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 5. Madrid, 4-III-1855. p. 40.

³¹⁴*La España artística* (gaceta musical de teatros, literatura y nobles artes). Año II, nº 20. Madrid, 15 de marzo de 1858. Dir. Juan Anchorena. p. 160. Fuente: B.U.O. Sig: P.P./ 805.

³¹⁵*El Arte*. Semanario lírico-dramático. Año I. Madrid, 1873. Dir. Enrique Villegas. Fuente: B.N.: M/ 2649.

Andrés Vidal (hijo), instala su local en la C/ San Jerónimo, 34 en el periodo que va desde 1875 a 1878, y según queda constatado en sus anuncios de prensa, vendía pianos armoniums e instrumentos de todas clases, además de la lógica venta de música tanto de su editorial como de otras. Uno de los principales reclamos utilizados comercialmente se basa en el hecho de ser nombrado proveedor de la Real Casa, título que ostentaron posteriormente B. Zozaya (instalado en su mismo local), y algún otro establecimiento de la época, como el de Martín Salazar. Este gran reclamo comercial se lo colocaba todo aquel que en algún momento conseguía vender un producto a la familia Real, dado que en ocasiones, los que se alardean de este hecho, sólo habían vendido un instrumento. Andrés Vidal sería durante aproximadamente cuatro años sucursal de ventas del establecimiento barcelonés A. Vidal y Roger (padre), hasta que en ca.1.880, Romero comparte compra de estos fondos con B. Zozaya, F. Bernareggi (aunque catalán tenía almacenes en Madrid, Barcelona y Zaragoza), y A. Vidal y Llimona, que había fundado la Agencia de la Propiedad Intelectual.

4.4.2. Almacenes y editoriales no absorbida por Romero

S. Iriarte hasta ca. 1.863, que traspasa a A. García.

F. Duran crea su negocio *La ausetana* ca.1.865, vende sus existencias a A. Vidal y Roger.

Anastasio García propietario de una Almacén de Música y Editorial (ca.1860-1862), ca.1870 cede los fondos a Andrés Vidal y Roger.

A. Vidal y Roger perdura hasta ca. 1890 transformándose en Hijos de A. Vidal. Carlos Saco del Valle instala su almacén entorno a 1875 hasta 1893. Desarrolló actividad editorial aunque fuera escasa, centrándose en la venta de instrumentos musicales. En 1882 desde su establecimiento en la C/ Infantas, 34, se anuncia en Barcelona utilizando el reclamo de;

“pianos de las mejores fábricas a precios baratísimos, pianos de lujo e instrumentos de todas clases”³¹⁶.

Nicolás Toledo, almacenista que vendía pianos y música (1857-1886), era amigo de Saco del Valle. Compositor y pianista, pudo editar sus propias obras -entre otras- dedicadas al piano en su gran mayoría.

³¹⁶*Notas Musicales y Literarias*. Año I. Barcelona, 1882. Dir. Felipe Pedrell. Fuente: B.C. 1882-83.

Benito Zozaya Guillen (1878-1900) era otro de los grandes comerciantes que pugnaba por la hegemonía del poder comercial muy parejo a los Almacenes Romero hasta 1898, año en el que liquida sus fondos a favor de Ricardo Rodríguez, dos años antes de cerrar su establecimiento definitivamente. Se hizo receptor de casi la totalidad de los fondos de Andrés Vidal (hijo), compartiendo también compra con A. Romero. Su establecimiento estará en el mismo local de su antecesor (C/ San Jerónimo, 34). Allí concentraría uno de los mayores establecimientos de actividad musical junto al de Romero y B. Eslava, dotado con una sala de conciertos de cámara dentro del establecimiento. La Sala Zozaya se inaugura el 16 de abril de 1883, justo un año antes de lo que lo haría el Salón-Romero (inmediato competidor que desbordó la marca puesta por Zozaya al construir un pequeño palacio para la música). Bonifacio Eslava fue el pionero en esta iniciativa, por haber inaugurado en la C/ Arenal su Salón Eslava (1871). Con menores aspiraciones que sus predecesores, lo dio en arriendo al empresario José Leyva, sacrificando su uso inicial para conciertos de cámara, por representaciones de zarzuelas y comedias.

Los anuncios que incluye Zozaya en las revistas, hablan de:

“Gran casa editorial y almacén de música y pianos de Zozaya. Único representante en España de pianos ERARD. Pianos de venta y alquiler Erard, Pleyel, Bord, Herz y otros, a precios sin rival. Se puede adquirir *Polyeucte* de Gounod en este único punto de depósito en España y toda copia no numerada por la casa Zozaya será ilegal”³¹⁷.

El detalle de la numeración de las partituras, da muestra de la preocupación del editor por hacer respetar la Ley de la propiedad intelectual. En su propia revista *La correspondencia musical* que publicaría en 1881, se encuentran anuncios de las partituras editadas en su casa en los que incluye una nota muy visible, para recordar la ilegalidad de reproducir o copiar la música de su propiedad, al amparo de la vigente Ley de la Propiedad Intelectual. Amenaza con enunciar los fraudes posibles y posteriormente motivar la persecución a cargo de los tribunales. Ni el propio Romero que fue uno de los redactores encargados de diseñar el reglamento de la nueva Ley en 1879, incluye estas advertencias, por lo que el detalle cobra un carácter inusual.

³¹⁷ Revista semanal. *La correspondencia musical*. Año III. Madrid 1883. Dir. y prop. Benito Zozaya. Fuente: B.G.H.U.O.

También Zozaya es dado a utilizar un reclamo para los clientes afines a la monarquía, y al igual que otros editores y almacenistas de música, se lee claramente en sus anuncios:

“Proveedor de la Real Casa y de la Escuela Nacional de Música [...]”³¹⁸.

De Benito Zozaya diría Antonio Peña y Goñi en *La música dramática en el siglo XIX*:

“[...]he de ser algo expresivo al tratarse de una persona bajo cuyos auspicios ve este libro la luz pública.

Zozaya ha conseguido en muy breve espacio de tiempo un nombre, como editor de música, que pocos alcanzan.

El comercio, en general, vive actualmente en la atmósfera del anuncio. Hay que estimular la voluntad del comprador con todo género de publicidad, ahorrables molestias, poner a su alcance cosas de la manera más cómoda y fácil, hacer, en suma, una política de atracción, a costa de toda clase de sacrificios, tanto personales como pecuniarios.

Estos son los tiempos y a ellos hay que atemperarse. Zozaya ha comprendido tal necesidad y la ha vencido, trabajando mucho y bien en pro del arte nacional de los músicos españoles.

Ha editado gran número de obras e introducido la novedad del lujo, dando a luz partituras como *San Franco de Sena*, *El reloj de Lucerna*, *Baldassarre* y algunas más que compiten y aún aventajan en lujo y claridad a las mejores ediciones del extranjero.

Atento al movimiento de la industria musical de las naciones de Europa más adelantadas en el ramo, ha llegado a poner a la venta la partitura de la ópera *Baldassarre*, de Villate, en la misma noche de su representación, cosa jamás vista en España y que sólo contadísimos editores en París han realizado, tratándose de maestros de grande y merecida reputación.

Zozaya editó la Fantasía Morisca de Chapí, que ha traspasado las fronteras con extraordinario aplauso recientemente, y fue en realidad el punto de partida de la fama del joven compositor, hoy popular y respetado.

³¹⁸ Revista semanal. *La correspondencia musical*. Año III. Madrid 1883. Dir. y prop. Benito Zozaya. Fuente: B.G.H.U.O.

También se debe al activo editor la primera sala de conciertos, que con el nombre de Sala Zozaya, se inauguró el 16 de abril de 1883, y en la cual se han verificado notabilísimas audiciones, tomando parte artistas como Marcelo Sembrich, Elena Sanz, Planté, Gayarre y otros.³¹⁹

Aquella modesta sala, vino a llenar una verdadera necesidad para los artistas y profesores, a quienes se facilitó de tal suerte un medio de comunicación eficaz con el público y la prensa; y fue en realidad, el germen de los establecimientos de igual género que fortuna de sus propietarios ha podido mejorar y agradecer.

Finalmente, Zozaya ha sido, puede decirse, el alma de la Sociedad de Conciertos Unión Artístico-Musical de la cual es hoy presidente (1885), y ha dotado de un repertorio variado, nuevo interesante, dando a conocer el primero en Madrid obras de autores tan celebrados como; Saint-Saëns, Massenet, Delibes, Svendsen, Zibulka y otros, e introduciendo en la música de baile las piezas de Kaulich y Fartbach con tan singular acierto, que adquirieron todas inmediata popularidad.

Lleno de ardoroso entusiasmo, Zozaya prosigue su obra y cuenta, como antes dije, con un nombre que muchos envidian y que acrecentará si su actividad vertiginosa no hace mella en su salud. La novedad le seduce y de ella vive esclavo el inteligente y conocido editor, a quien exaltan y ponen fuera de sí las dificultades que el estado de nuestro país en esta materia opone a veces, como infranqueable valla, a sus propósitos.

Si el cáncer de la política cediese un tanto y diera a España un periodo de calma no más que relativa, es seguro que los editores todos y en particular Zozaya, llevarían a cabo importantísimas mejoras. Emprendedor y dado a conocer todo linaje de peligros, con tal de conseguir su objetivo, Zozaya estaría llamado en tal caso a transformar por completo en España la industria musical y a colocar al alcance de todos los aficionados las partituras de nuestras más populares zarzuelas cuyo exorbitante precio actual las condena a un verdadero ostracismo.

Zozaya forma parte, como socio honorario, de importantes corporaciones artísticas de Europa y está condecorado con la Cruz de Carlos III, la encomienda de número de Isabel la Católica y la de Cristo de Portugal.

La publicación de este modesto libro mío se debe a Zozaya y revela que su afán de proteger a los músicos españoles no retrocede ante ningún sacrificio.

³¹⁹ Antonio Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid 1881(empieza la impresión que acaba en 1885). Imp. de el Liberal a cargo de L. Polo. C/ Almudena,2.

Doy fe de ello, como testigo de mayor excepción; y los lectores no tomarán a mal seguramente que lo haga constar así, como manifestación de gratitud y aprecio al editor entusiasta por el arte nacional, que me ha ayudado en mi empresa con largueza y consideración muy poco usadas en España.

He hablado con alguna extensión de Romero y de Zozaya. No se ofendan los demás editores que con ambos comparten las tareas de la industria musical en Madrid.

Romero tenía derechos adquiridos como artista y como editor para figurar en las páginas de esta obra. Y en Zozaya, me he detenido algo en él, porque personifica la nueva vida, sintetiza la forma más moderna de industria musical.

Esta rama importantísima del arte tiene en la actualidad representantes dignos de todo elogio. Bonifacio Eslava, Pablo Martín, hijo del antiguo editor Casimiro, el antiguo almacén de guitarrería de Campo, y algunos otros editores más modestos quizá, pero no menos activos, que viven y trabajan celosamente y han contribuido y contribuyen de un modo eficaz al movimiento musical de nuestra patria³²⁰.

Andrés Vidal y Llimona fue uno de los cuatro empresarios -junto a Romero- más competentes dominador del panorama del comercio musical en Madrid y en gran parte de España hasta ca. 1900. Romero guardó una buena relación profesional con Llimona, que les llevaría a formar parte de la comisión encargada de redactar la Ley de la propiedad intelectual, en calidad de representantes de los comerciantes y editores. Se traspasaron concesiones sobre los derechos de varias partituras por el hecho de que Llimona hubiera creado la *Agencia de la Propiedad Intelectual* encargada de velar por los derechos de autor en Portugal, Francia y España. Este último hecho, ocurre tras un careo de los dos editores mantenido ante los tribunales por alguna declaración ofensiva que haría Romero, y que tras esclarecerse no acabaría con sus relaciones comerciales. A. Vidal hijo continuó la actividad del padre pero con peor suerte. A. Vidal y Roger transformó su actividad una sociedad llamada *Sociedad Editorial Vidal y Llimona y Boceta*.

³²⁰ Antonio Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid 1881(empieza la impresión que acaba en 1885). Imp. de el Liberal a cargo de L. Polo. C/ Almodena,2. Fuente: B.G.H.U.O. H78F-G071.

B. Campo comparte espacio comercial entre los años ca.1843 a ca.1867, tras haber comprado los fondos de N. González y haberlos cedido a J. Campo y Castro que continuaría el negocio hasta 1907³²¹.

J. Campo y Castro, se establece en un principio en C/ Cádiz, 16, a espaldas de la puerta del Sol a escasos 70 m., local que cambiaría en 1874 para instalarse en C/ Espoz y Mina, 9, dentro de la misma manzana que el local inicial. Dieciocho años después de lo que sería el segundo y último traslado del negocio, podemos encontrar anuncios comerciales en revistas de la época.

“Música, pianos, guitarras, violines y cuerdas, y toda clase de accesorios para violín, guitarra, bandurria y octavilla. Obras escogidas y novedades para piano. Nuevo método y demás obras para guitarra, por el célebre Aguado. *Método en cifras para guitarra*”³²².

Como podemos observar el producto fuerte de la casa es la guitarra y su entorno, elemento este, no muy explotado por Romero en su comercio. El anuncio delata la poca envergadura del establecimiento, aunque explota los elementos indispensables de la mayoría de los comercios de la época (pianos, instrumentos de cuerda y partituras con especialidad en los métodos de alguna personalidad relevante).

Pablo Martín (hijo) continuó el negocio de su padre tras un paréntesis de aproximadamente cinco años, hasta que en 1877 recompra parte de los fondos de su padre a través de Enrique Villegas, tal vez los que Romero había desechado un año antes cuando compró parcialmente las existencias de Villegas. El negocio competiría levemente con Romero hasta 1886, y en 1.900 pasó a incrementar los fondos de la Casa Dotesio. Editó algunas partituras para piano solo o con canto del maestro Chueca y Valverde, así como algunas de segundo orden de la creación de Barbieri. Este editor recogió un poco las tempestades que su padre había sembrado entre sus colegas, incluso los compositores como Barbieri, a los cuales les escamoteaba beneficios de la venta de ediciones de sus obras³²³.

³²¹ Gosálvez Lara, Carlos José, en su libro, *La Edición Musical Española hasta 1936*. Madrid, 1995. Ed. Asociación Española de Documentación Musical.

³²² *Boletín musical y de las artes plásticas*. Año - I. Madrid, 1893. Dir: Varela Silvari. Revista editada en el periodo 1893-96. Fuente: B.N. Mi/ 30.

³²³ Carlos José Gosálvez Lara. *Barbieri y los compositores musicales*. Separata de Anuario Musical, 50. Barcelona, 1995. Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, institución “Milá i Fontanals”, departamento de musicología.

Sus anuncios en prensa hablan de las partituras de edición propia y de la representación exclusiva de las ediciones Peters para España, que abarcan todos los géneros.

L. Peant había comprado parte de los fondos a León Lodre en 1849, y este a su vez traspasaría todos sus fondos a José Lodre, que continuaría su actividad hasta 1904. Estos dos comerciantes formarían una de las ramas de competencia no absorbidas por Romero.

Bonifacio Eslava (sobrino del célebre Hilarión Eslava), fue una de las más serias competencias que tendría los Almacenes Romero paralelamente en tiempo a su existencia, ya que B. Eslava, se instaló como comerciante en la misma época, y consolidó una de las mejores empresas dedicadas al mundo musical hasta 1.900. Su establecimiento estaba en C/ Arenal, 18, donde construyó el Salón de Conciertos *Salón Eslava*, en el mismo recinto en que construía los pianos de su firma. Sus pianos se podían comprar al contado o a veinticuatro meses concediendo una garantía de cinco años basándose en la gran calidad de construcción.

En cuestiones de venta de partituras utiliza en ocasiones las suscripciones trimestrales a 15 rs. por todas las obras que publica³²⁴. Hace alarde de las grandes rebajas practicadas en la música de sus fondos editoriales y ofrece el catálogo de obras de su editorial al precio de una peseta, excluyendo los prospectos que son gratis.

Este gran amigo de Romero -aunque rival en el negocio- contaba con el inusual departamento de construcción de pianos de su propia marca. El taller estaría ubicado en la C/ Ancha de San Bernardo, 9, con anterioridad al traslado a la calle Arenal. Sus instrumentos no logran excesiva fama y no hay constancia de su participación en exposiciones como constructor de instrumentos musicales. Caso distinto fueron sus publicaciones, que alcanzaron alta relevancia y galardones en varias muestras nacionales e internacionales³²⁵.

Manuel Giménez cuñado de A. Romero -encargado de la sección de instrumentos de viento durante los primeros años hasta 1865 en sus almacenes- se establecería por cuenta propia entre los años 1.870 a 1.874, fundando el Almacén de Música y Pianos de Manuel Giménez, situado en la C/ Bordadores, 12, donde ofrece

³²⁴*La correspondencia teatral*, Año II, Madrid 15 de octubre de 1.874. Nº 43. Dir: Enrique Hiraldez de Costa. Fuente: B.N.

³²⁵ Revista semanal. *El artista*. Música, teatros y salones. Año I. Madrid 1866-67. Dir. Elías P. Ferrer. Fuente: B.G.H.U.O.

suscripciones trimestrales por 10 rs., de estudios de pianos y otras obras. Aunque su actividad se centra fundamentalmente en la especialidad de venta de pianos, también hará sus incursiones en el mundillo editorial, publicando una *Fantasia* de Enrique Campano, compuesta sobre motivos de la ópera *Saffo*, y una mazurka para piano titulada *Roma* del mismo autor entre otras obras que pudo editar.

Los motivos de la emancipación llevada a cabo por Giménez -respecto de su cuñado- no se aciertan a esclarecer, y el dato de que su local se ubique a escasos 300 metros del Almacén Romero (C/ Preciados, 1), no es significativo para interpretar que sus intenciones fuesen las de dañar directamente las ventas del establecimiento que le dio sus mejores conocimientos comerciales. Como ya comentamos, los establecimientos de estas características se centran en zonas estratégico-musicales de Madrid, muy próximo al Teatro Real, Conservatorio y sede de la banda de los Alabarderos del Rey, justificación suficiente para establecerse allí³²⁶.

N. Toledo era un editor que tenía también el Almacén de música y pianos en la C/ Fuencarral, 11. Es un establecimiento de los más separados del centro comercial de Madrid. En sus anuncios en la prensa de la capital figuran algunas obras utilizadas de texto en la Escuela Nacional de Música, así como, pianos de la marca Montano a un precio de 4.000 hasta 7.000 rs. Como exclusiva ofrece los Pianos *Quatour*, nuevos en Madrid, que tienen la particularidad de asemejarse en teclado al de los pianos convencionales, al tiempo, que permite imitar los efectos sonoros de los instrumentos de cuerda (9.500 rs.)³²⁷.

Dionisio Bornás entorno a los años 1874 dispone de un comercio en la C/ Floridablanca, 3, con venta de pianos y música impresa, servicio especial de archivo y copistería, y venta de zarzuelas o alquiler. Un establecimiento muy concreto y especializado en trabajos para zarzuelas, que hace lógica la instalación de su local en la calle continuación a Jovellanos, a una distancia no mayor de 50 metros de la puerta principal del Teatro de la Zarzuela³²⁸.

³²⁶ *La correspondencia teatral*, Año II, Madrid 15 de octubre de 1.874. N° 43. Dir: Enrique Hiraldez de Costa. Redacción: C/ Palma Alta, 32 duplicado pral. Fuente: B.N.

³²⁷ *La correspondencia teatral*, Año II, n° 43. Madrid, 15 de octubre de 1.874. Dir: Enrique Hiraldez de Costa. Fuente: B.N.

³²⁸ *La correspondencia teatral*, Año II, n° 43. Madrid, 15 de octubre de 1.874. Dir: Enrique Hiraldez de Costa. Fuente: B.N.

CAPITULO V. *La Gaceta Musical de Madrid (1855-56)*

5.1. *La Sociedad Orfeo Español*

Desde su llegada a Madrid en 1844, Eslava trabajará a favor de la restauración de la música religiosa, y buscará el apoyo de sus colegas músicos.

Eslava cree que el asociacionismo es un elemento indispensable para las reivindicaciones del mundo musical.

Después del primer intento fallido en 1847 de crear la *Sociedad Española Musical* bajo la dirección de Eslava, con el propósito de establecer la ópera española, Eslava funda el 3 de marzo de 1852 en Madrid la Asociación *La Lyra Sacro-Hispana*. Esta segunda asociación tenía por fin publicar la colección de las mejores obras de música religiosa³²⁹, y pretendía hacer llegar por entregas, a modo de revista y de forma económica, gran parte de la literatura que se guardaba en los archivos de las capillas españolas.

Eslava necesita de un equipo de incondicionales cualificados -al igual que cualquier líder- que lleven sus ideas a buen fin. Desde los primeros tiempos en que tiene contacto con personas de valía, Eslava fue reuniendo un grupo numeroso de adeptos a sus ideologías, aprovechando su carisma y la admiración que despertaba. Entre estos incondicionales se encuentra Antonio Romero, con el que contaría para gestionar casi todas las iniciativas que pondría en marcha.

“[...] Eslava mueve muy bien a sus peones, que se batan por sus ideas y que pueden personificarse en varios allegados y sus discípulos [...]”³³⁰.

En 1854 se crea la *Sociedad Orfeo Español*, otra vez bajo la dirección de Hilarión Eslava y de idéntica finalidad que la extinta *Sociedad Española Musical*. En palabras del propio Eslava:

"[...] Algunos profesores de esta corte han formado una sociedad bajo el nombre de *Orfeo Español*, con el objeto de trabajar cuanto les sea posible para que el arte progrese, y se mejore la condición de los artistas, removiendo cuantos obstáculos puedan oponerse a su objeto. Para ello, y como uno de los medios más

³²⁹Musikaste-Eresbil.(José Luis Ansorena). *Monografía de Hilarión Eslava*. Pamplona, 1978. Ed. Diputación Foral de Navarra, Instituto Príncipe de Viana y C.S.I.C. p. 71.

³³⁰Musikaste-Eresbil.(Antonio Gallego). *Monografía de Hilarión Eslava*. Pamplona, 1978. Ed. Diputación Foral de Navarra, Instituto Príncipe de Viana y C.S.I.C. p.193.

conducentes, han establecido la publicación de este periódico, proponiéndose no sólo esclarecer en él todo género de cuestiones artísticas e indicar los medios de que el arte progrese, sino también interponer su influencia personal hasta donde ella llegue para conseguir el objeto que se propone [...]

[...]El *Orfeo Español* dirigirá al Gobierno cuantos proyectos considere útiles al arte, tanto acerca de los ramos que abraza la música religiosa, como la profana: trabajará porque se establezcan escuelas musicales en algunas capitales de provincia, sea por el gobierno, por los ayuntamientos o por las sociedades de amigos del país, para que el Conservatorio Nacional pueda contar con estos poderosos y necesarios auxiliares [...] ³³¹.

A partir de 1854, Romero se muestra activo a favor de la música española. Participa respaldando documentos como el que promueve el 30 de noviembre de 1854 la sociedad *Orfeo Español*, que dirige una carta de suplica a S.M. Isabel II, para que se apiade de las Capillas catedralicias y las escuelas que en torno a ellas existían, y que el arte musical de España vuelva a tener el esplendor de tiempos pasados. Se aporta como ejemplos a seguir los casos de países como Francia e Italia, en los cuales, coexisten todas ellas junto a los conservatorios nacionales complementándose sin entorpecerse. Se pide que se restablezcan los profesores de tales instituciones y se dote de maestros a las que quedaron vacantes, mediante concurso al que puedan aspirar personal de la iglesia o seglar, aunque debería otorgarse preferencia en las oposiciones, a los sacerdotes en caso de igual puntuación. La petición sería denegada por el Ministro de Gracia y Justicia, según dice un artículo que Francisco de Asís Gil inserta en el número 6 de la *Gaceta musical* un año después, donde concluye diciendo, que el poco respaldo que el gobierno dispensa al arte, no se da en ningún país de los considerados adelantados en Europa ³³².

En la carta dirigida a Isabel II en 1854, no aparece Romero como firmante.

"La exposición que la *Sociedad Orfeo Español* elevó al gobierno de S.M. referente a la administración de seglares para los destinos de maestros de capilla y primeros organistas de las catedrales y colegiatas de España, y que insertamos en el primer número de nuestra *Gaceta Musical*, ha sido negada por el Sr. Ministro

³³¹*Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de profesores bajo la dirección de Hilarión Eslava. Año I, nº 1. Madrid, 4-II-1855. pp. 1-3.

³³²*Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de Hilarión Eslava. Año I, nº 1. Madrid, 4-II-1855, pp. 3 y 4.

de Gracia y Justicia con fecha de 12 de marzo (1855). En nuestro artículo de entrada de hoy dejamos consignadas algunas reflexiones que nos ha sugerido la inesperada e inexplicable resolución que, sobre esta materia de tanta importancia para el porvenir del arte y de los artistas en nuestro país, ha recaído por parte del Sr. Ministro de Gracia y Justicia[...]”³³³

El 22 de febrero de 1855, la *Sociedad Orfeo Español* eleva una propuesta a la Comisión de Arreglo y Administración del Teatro Real, para intentar influir en la redacción de los estatutos que deberá respetar el empresario que arriende el Teatro. Piden se contemple la protección a las obras producidas en España, obligando a los empresarios a representar óperas nacionales mediante la ampliación de cinco puntos en los estatutos.

La carta contiene la firma de Hilarión Eslava como presidente y José Inzenga como secretario.

"[...] 1º Que se obligase al empresario a quien se adjudicase el referido teatro a mantener abierto, por lo menos ocho meses al año, en lugar de seis que hoy se le exige. 2º A que asegurase el pago de los sueldos por dicho termino a todos los individuos que formen partes del personal del mismo, en los distintos que abraza. 3º Que se le obligase a representar en él, por lo menos, dos óperas cada año de compositores españoles, y si posible fuese, cantadas en idioma español, abonando a sus autores por derechos de tales, lo mismo que se abona en el teatro de la zarzuela. 4º Que el gobierno de S.M. nombrase comité compuesto de un profesor de música, otro de declamación, otro de literatura, otro de historia y otro de pintura, el cual velase porque las obras todas se representasen con la mayor perfección y propiedad posible, y arreglase las diferencias que pudiesen ocurrir entre artistas y empresarios. 5º y última. Que en el caso de que entrase en la mente de la comisión el que el gobierno de S.M. asignase alguna cantidad a dicho teatro por vía de subvención, se asignase otra igual o proporcional al teatro de la zarzuela, imponiéndole las condiciones que pusiesen en armonía los intereses de los empresarios con los de los artistas [...]"

El 9 de septiembre de 1855 tiene lugar la primera reunión de la *Sociedad Orfeo Español* con el propósito de crear *la ópera española*. Los profesores reunidos redactan

³³³*Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de Hilarión Eslava. Año I, nº 14. Madrid, 6-V-1855. p. 110.

un pliego de condiciones que deberían respetar los empresarios de los teatros de la Corte³³⁴.

“El domingo (9 de septiembre de 1855), se verificó en las salas del Conservatorio Nacional de Música en la C/ Felipe V, edificio del Teatro Real. La reunión de profesores de que dimos cuenta en nuestro último número. Fue bastante numerosa, y en todos se notó el mayor interés de llevar a efecto la creación de la ópera nacional: aprobado este pensamiento por unanimidad, se nombró una comisión para reuniendo y consultando todos los elementos que encierra el país y el arte musical, proponga los medios más oportunos para su desarrollo, y justifiquen la exposición que se debe dirigir a las cortes. La comisión se compone de los Sres. Eslava, Gaztambide, Arrieta, Martín, Salas, Alzamora y Romero”³³⁵.

Para cumplir los acuerdos tomados en la junta general celebrada el 9 de septiembre en el Conservatorio, la comisión se reúne los días 23 y 25 de septiembre de 1855, con el fin de analizar y valorar los recursos disponibles en España, para respaldar la creación de un teatro dedicado a la ópera española (La Gran Ópera Nacional). La comisión esta integrada en un principio por Eslava (que renuncia en favor de Saldoni), Emilio Arrieta, Mariano Martín, Baltasar Saldoni, José Fernández Alzamora, además de Gaztambide y Salas, que deciden no asistir a las reuniones, aún después de habilitar una segunda convocatoria a la que tampoco asistieron. La primera reunión del domingo día 23, se celebró en el Conservatorio, y la segunda reunión tuvo lugar en una habitación de la casa de A. Romero. De tal reunión, se extrajo una relación de compositores, a juzgar por la comisión, que tenían obras y capacidad para seguir generándolas de 32 nombres, y sendas relaciones de cantantes, de 32 tiples, 15 tenores, 12 barítonos, y 13 bajos³³⁶.

³³⁴*Almanaque musical del Salón-Romero para el año 1885*. Madrid, 1884. Editado por Romero. Efemérides

³³⁵*Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de Hilarión Eslava. Año I, nº 33. Madrid, 16-IX-1855. p. 262.

³³⁶*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 36. Madrid, 7-X-1855. pp. 281-283.

Compositores que han dado a luz sus obras dramáticas

Sres. Arrieta, Arche, Allú, Basili, Barbieri, Balart, Cappa, Eslava, Espín, Fernández Caballero, Gaztambide, Gómez La Herram, Genovés, Hernando, La Hoz, La Madrid, Martín, Mercé, Manzochi, Obiols, Oudrid, Obejero, Pique, Rovira, Saldoni, Inzenga, Valero, Vilanova, Nuñez Robres.

Idem que no las han dado a luz.

Sres. Aranguren, Asis Gil (Francisco), Gil (Juan), Jimeno, Sobejano.

Artistas de canto.

TIPLES. Sras. Viardot, Cruz Gassier, Arrigotti, Fiorentini, Anglés, Lezama, Lozano, Valles, Gómez, Ramirez, García Uzal, Santa Fé, Montenegro, Isturiz (A.), Isturiz (F.), Rivas, Santa María, Villó (C.),

Todos los nombres pertenecen a personas españolas, y con ellos se pretendía convencer al Gobierno, que era factible la iniciativa de llevar a cabo la Ópera Nacional.

“Dictamen de la comisión nombrada en junta general el día 9 de
septiembre de 1855.

La comisión que en junta general celebrada en 9 del corriente se nombró para el examen de los elementos con que cuenta el arte musical español, y formular su dictamen acerca de la posibilidad de establecer con ellos la grande ópera nacional, tiene la honra de dirigirse a esta respetable reunión dando cuenta de su cometido.

Después de haber nombrado individuos de su seno al Sr. Saldoni por renuncia del Sr. Eslava, como estaba acordado, y vencidas algunas dificultades que halló para reunirse, y que produjeron una dilación contraria a sus deseos, se convino por todos sus individuos en celebrar la primera junta el domingo 23 del actual en el Conservatorio; pero no habiendo asistido los Sres. Gaztambide y Salas, y deseando activar en lo posible el cumplimiento de su encargo, la mayoría de la comisión acordó citar a nueva junta para el martes 25 del mismo, declarando que la falta de asistencia a ella se consideraría como una adhesión al dictamen de la mayoría. Reunidos los que suscriben en dicho día 25 en la casa-habitación del Sr. Romero, para donde se había citado, y habiendo dado cuenta el Sr. Martín de una comunicación del Sr. Salas renunciando a su encargo, la comisión decidió constituirse en junta, a pesar de la falta del Sr. Gaztambide, para evitar nuevas e interminables dilaciones, y procedió al nombramiento del Sr. Saldoni para presidente y del Sr. Alzamora para secretario. Abierta la discusión, y después de haber examinado detenidamente todos los elementos que constituyen el arte musical de España; teniendo presente el estado de nuestra literatura, el gran número de profesores cuyas obras lírico-dramáticas han merecido el aplauso público, y el no menos considerable de artistas cantantes de reconocido mérito

Villó (E.), Moscoso, Piña, Hermoso, Moreno, Aparicio, Morera, Latorre, Di Franco, Mora, Espinac, Ansótegui, Encarnación Lama. Lafiorati.

TENORES. Sres. Carrión, Belart, Támara, Alzamora, Oliveres, Sanz, Font, González, Mendizabal, Ordán, Cabot, Azula, Miró, Cortabitarte, Salces (Juan).

BARITONOS: Sres. Puig (Flavio), Salas, Walter, Andrés Micó, Guallar, Lluch, Muñoz, Mayans, Gironella, Obregón, Gracia.

BAJOS: Sres. Reguer, Rodas, Pons, Mirall, Echevarría, Becerra, Barba, Moya, Llorens, García, Carbonell, Domenech, Hiruela.

Nota. En esta lista no están comprendidos algunos artistas de canto que se hallan enfermos, ni los que se han retirado de la escena.

También deben considerarse como elementos para el arte los muchos extranjeros, especialmente italianos, que por conocer el idioma pueden cantar la ópera española: entre ellos figuran los nombres de la Sras. Sanchioli, Gariboldi, los Sres. Ronconi, Tamberlich, Beneventano y otros muchos, etc.

que ocupan los teatros del reino y extranjeros, y cuya relación detallada se une a este dictamen, la comisión opina que el arte musical español posee todos los elementos necesarios para el establecimiento de la grande ópera nacional.

Madrid 25 de septiembre de 1855. -Emilio Arrieta, Mariano Martín, Baltasar Saldoni, Antonio Romero, José Fernández Alzamora³³⁷.

Posteriormente, el domingo 7 de octubre, tiene lugar una junta general en el Conservatorio, con objeto de leer la exposición que se había de elevar a las Cortes constituyentes pidiendo el establecimiento de la ópera seria española, la cual fue aprobada en los términos en que estaba redactada por la comisión³³⁸.

“Acta de la sesión del 7 de octubre.

Constituidos en junta general en los salones del Conservatorio nacional de música el día 7 de octubre de 1855 los Sres. Martín, Saldoni, Arrieta, Reguer, Alzamora, Espín, La Hoz, Sarmiento, Gil, Mata, Moré, Galiana, Peña, Mendizabal, Romero, Martínez, Castellano, Toledo, Valero, Hijosa, Marzo, Aguado y Nuñez Robres, bajo la presidencia del Sr. Martín, se aprobó por unanimidad el acta anterior.

Se dio cuenta de una comunicación del Sr. Gaztambide, renunciando el cargo de individuo de la comisión nombrada en la última sesión.

En seguida se dio lectura a la adjunta exposición dirigida a las cortes constituyentes, que en virtud del acuerdo tomado en sesión anterior había redactado la comisión, pidiendo el establecimiento de la gran ópera nacional, el edificio del Teatro Real y una subvención para sostener este espectáculo, la cual fue aprobada por unanimidad, disolviéndose la reunión acto continuo.

Madrid 7 de octubre de 1855. -El presidente, Mariano J. Martín. -El secretario, José Fernández Alzamora³³⁹.

En el artículo que Hilarión Eslava publica en la *Gaceta Musical*, titulado *El arte musical en España. Creación de la Sociedad Orfeo Español*, se hace una descripción comparativa del ambiente musical de la España del s XIX, con la del s. XVII, donde llega a la conclusión de que; el interés, envidia y poco amor al arte, han sido constantes

³³⁷ *Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 36. Madrid, 7-X-1855. pp. 281-283.

³³⁸El documento completo se encuentra en: *Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de Hilarión Eslava. Año I, nº 36. Madrid, 7-X-1855. pp. 281-298.

³³⁹*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 36. Madrid, 7-X-1855. pp. 281-183.

en el músico español desde tiempos históricos, asimismo el artículo argumenta el por qué de la necesidad de crear la nueva Asociación:

"La indolencia es un defecto capital en los españoles todos [...] A este hay que añadir la envidia. A estos dos defectos comunes a la generalidad de los españoles, hay que añadir otro que es peculiar a los artistas músicos, y es la falta de amor por el arte. Este es sin duda el efecto más trascendental; porque el artista que tiene verdadero amor al arte, aunque sienta en sí el germen o propensión de los otros defectos, vence la indolencia entregándose al estudio del arte que adora:

[...] En España han sido siempre, y son en el día, muy pocos los verdaderos amantes del arte [...]³⁴⁰"

Este artículo es el resumen final de los pobres resultados que la *Sociedad Orfeo* obtuvo a sus gestiones en pro de la música en España. Al margen de la dificultad existente para conseguir ayudas a la cultura por parte del Gobierno, queda muy claro que la fórmula más válida y empleada en la época eran las asociaciones.

La música española cobra una importancia primordial en la Corte, con la inauguración del Teatro de la zarzuela de Madrid el 10 de octubre de 1856. La zarzuela como género cobra gran respaldo y apoyo, posiblemente una de las pocas recompensas al pensamiento de la música española³⁴¹.

Los años 1855 y 56 fueron tiempos idóneos para el asociacionismo. La *Gaceta* recoge varias iniciativas de similares propósitos que la *Sociedad Orfeo*, como la hermandad de profesores llamada *Santa Cecilia*, que se reúne el 22 de noviembre para celebrar la patrona y se espera que sus conciertos inauguren el verano de este año, y otra llamada *Sociedad Protectora de Bellas Artes*, con sede en la C/ Arenal, que adquiere cada día mayor importancia y piensa en ampliar sus secciones con una de música, con el fin de dar más brillo a las sesiones en que se rifan y pintan cuadros³⁴².

³⁴⁰*Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de Hilarión Eslava. Año II, nº 6. Madrid, 19-II-1856. p. 42.

³⁴¹*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 1. Madrid, 4-II-1855. pp. 5, 13, 310 y 213.

³⁴²*Gaceta Musical de Madrid*. Año II, nº 19. Madrid, 11-V-1856. Ed. y dir. por A. Romero. pp. 151, 339 y 350.



Retrato al óleo de D. Hilarión Eslava (1865 ca.), situado en la sala de visita de la Casa consistorial de Pamplona, dedicado al Excmo. Ayuntamiento de dicha capital. 1884. S. Asenjo

Tal vez ni la *Lyra Sacro-Hispana* ni la *Sociedad Orfeo Español* eran suficiente para las pretensiones del maestro Eslava, y por ello se hizo necesario crear otra propuesta que colaborase más eficazmente en el avance cultural que los círculos afines al maestro entendían necesarios para rescatar la identidad musical nacional.

Una nueva publicación ve la luz el 4 de febrero de 1855 con el título *Gaceta musical de Madrid*. Entre los colaboradores de la revista se encuentran las personalidades de más relieve en el hecho musical español. La revista fue una de las más prestigiosas y serias de la España del siglo XIX, en la que figuraron espacios para la ilustración histórica; para las cuestiones técnicas tratadas profundamente sobre instrumentos, para la educación, noticiarios nacionales e internacionales y polémicas

tras los artículos -a veces tremendamente críticos- que los redactores elaboraban sobre la actualidad musical.

5.2. Romero y la *Gaceta Musical de Madrid*

Junto a Hilarión Eslava, director de la *Gaceta Música de Madrid*, Romero escribe amplios artículos de diferente naturaleza (críticas, necrológicas, reivindicaciones, etc.), la gran mayoría publicados dentro del primer año de existencia de la revista (1855). Romero abandonará posteriormente esta actividad y sólo encontraremos sus escritos en contadas publicaciones y con motivo de cuestiones puntuales.

No tenemos constancia del puesto que pudo desempeñar Antonio Romero en dicha revista en el primer año de existencia, aunque si se constata un intenso trabajo en la redacción de artículos y críticas musicales, incluso hay indicios de que pudiera pertenecer al gabinete de dirección o redacción, dado que en el art. *De la melodía, de Francisco de Asís Gil*, hace un apunte a pie de página, para aclarar a los lectores -a título de director o encargado de redacción- y disculparse por no poder cumplir la promesa hecha con anterioridad, debido a un error de cálculo en las proporciones del artículo.

“En un principio se creyó que el presente trabajo no excedería de tres artículos y por eso ofrecimos a nuestros escritores enviarles la lámina con los ejemplos grabados a la conclusión del tercer artículo, pero no habiendo sucedido así, esperaremos ahora hasta la conclusión para satisfacer la deuda que hemos contraído”³⁴³.

R.

Cuando Romero se hace cargo en julio de 1856 del puesto de director de la *Gaceta* tras seis meses sin director concreto al mando de los profesores redactores, aparece en la revista un artículo firmado por la totalidad de la Sociedad, que explica la necesidad de nombrar un director que restablezca un orden, al parecer deteriorado.

“Sábese que la publicación de este periódico fue debida a una sociedad de profesores; que el objeto que estos se propusieron fue el progreso del arte y el

³⁴³*Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de Hilarión Eslava. Año I, nº 27. Madrid, 5-VIII-1855. p. 210

bien de los artistas; que han sostenido dicha publicación por espacio de año y medio; que han conseguido, que la *Gaceta Musical de Madrid* merezca alguna estima tanto en España como en el extranjero, y que nuestro país tenga un representante digno en la prensa musical europea.

Sin embargo, la experiencia nos ha enseñado, que son grandes los inconvenientes que trae consigo una empresa de esta especie, cuando es dirigida por una sociedad. Por lo mismo, y deseando que esta publicación tenga siempre un interés creciente, y se hagan en ella las mejoras que convengan, la sociedad por acuerdo unánime ha transmitido dicha empresa de la *Gaceta Musical* a D. Antonio Romero, uno de los primitivos fundadores de aquella, y artista que a su gran amor al arte, reúne la inteligencia y actividad necesarias para asuntos de esta especie.

No se crea por esto, que se retiran de la redacción de la *Gaceta* los que hasta ahora la han sostenido con sus trabajos; sino que, por el contrario, redoblan sus esfuerzos, coadyuvando a la nueva empresa y haciendo cuanto puedan, para que este periódico no sólo se sostenga a la altura a que a llegado, sino también para que tenga cada día mayor importancia”³⁴⁴.

A continuación de esta explicación ofrecida por la redacción, se incluye una carta de presentación del propio Romero, en la que adelanta sus proyectos para el futuro.

“Al hacerme cargo de la importante publicación de la *Gaceta Musical*, debo manifestar, que agradezco debidamente el favor que me dispensan mis antiguos consocios; que acepto gustoso y con gratitud la cooperación de los que hasta ahora han ilustrado las columnas de este periódico, y que sin separarme de las bases sentadas en el prospecto que precedió, haré cuanto me sea posible por plantear todas aquellas reformas que reclaman el progreso del arte y el bien de los artistas”³⁴⁵.

La difusión y prestigio alcanzado en su época por la revista y las buenas intenciones de Romero para revitalizarla como, incluir en cada número de revista partes

³⁴⁴ *Gaceta Musical de Madrid*. Año II, n° 27. Madrid, 5-VIII-1856. p. 210.

³⁴⁵ *Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de A. Romero. Año II, n° 27. Madrid, 6-VII-1856. pp. 209,210.

coleccionables de partituras para piano, canto y órgano -de los géneros más difundidos entre los aficionados-, no lograron prolongar la vida de la revista algunos años más.

Desde la fundación de la *Gaceta* hasta su desaparición, sólo pasaron dos años. En diciembre de 1855 Eslava abandona la dirección de la *Gaceta*, dejando el puesto vacante hasta que en julio de 1856 lo cubre Antonio Romero, para dirigir la revista hasta enero de 1857, cuando se fusiona con la revista *La Zarzuela*. No sabemos los problemas que motivaron su desaparición, pero si se puede afirmar, que en sus dos años de existencia, dio amplio testimonio de acontecimientos que ayudan a entender la historia musical del siglo XIX en España.

Para darnos alguna pista de lo que pudo ocurrir, podemos leer lo que dice José Luis Ansorena sobre Eslava y la *Gaceta Musical*:

“[...] entre editoriales, trabajos firmados, anónimos y coordinación de crónicas recibidas, D. Hilarión corría con la mayor parte de su redacción. Con el paso del tiempo se fue liberando de tanta sujeción, apareciendo en el semanario nuevas firmas.

En el segundo año desaparece del encabezamiento el nombre de D. Hilarión. Sigue colaborando, pero con menos frecuencia. En julio de 1856 la dirección va a parar a manos de A. Romero. Se palpa un tacto menos delicado en las frecuentes polémicas, que se suscitaban en aquella época de los famosos lances de honor”³⁴⁶.

5.3. Las noticias de carácter nacional e internacional de la *Gaceta Musical*

Desde el principio, la *Gaceta* mantuvo relación con entidades y personalidades destacadas tanto de ámbito nacional como extranjero, contactos que les permitían intercambiar informaciones y estar al día de los acontecimientos relacionados con la música que se producían en Europa principalmente.

Se sigue de cerca la carrera de los compatriotas españoles en el extranjero y se hace eco de sus logros. Jesús de Monasterio es una de las figuras que destaca por la cantidad de artículos que lo refieren.

³⁴⁶Musikaste-Eresbil (José Luis Ansorena). *Monografía de Hilarión Eslava*. Pamplona, 1978. Ed. Diputación Foral de Navarra, Instituto Príncipe de Viana y C.S.I.C. p. 84.

[...] el joven artista ha sido objeto de un ido constantemente en aumento
Hoy Monasterio está clasificado entre los artistas más distinguidos³⁴⁷.

“El 29 de marzo 1855, en Bruselas Sr. Monasterio toma parte en el cuarto concierto histórico de Mr. Fétis, desempeñando una parte de violín a solo, y en un concierto de la sociedad de Artistas músicos, en el cual ejecutará su *Fantasia española* titulada *Souvenir du Pays*. La orquesta está integrada por 90 ejecutantes bajo la batuta del director de M.C.L. Hanssen³⁴⁸.

En 1856 Jesús de Monasterio suscitara una gran expectación, desde que vuelve a España a mediados de mayo, tras cursar estudios en Bélgica de la mano del maestro Beriot, y después de dar algunas giras de conciertos por varios países. Pronto pasará a integrar el círculo de buenos colaboradores de Eslava y Romero.

También la actividad del joven Sarasate se recoge en la *Gaceta* junto a la de músicos de renombre internacional como es el caso de Oscar de la Cinna o Cavallini (clarinetista) y Cesare Ciardi (flautista), ambos italianos afincados en Rusia.

“En junio de 1855 tuvo lugar un concierto ante S.S.M.M. los reyes, el infante D. Francisco y los Duques de Montpensier, donde el pequeño Sarasate interpreta Variaciones sobre el Macbet, unas Variaciones sobre el tema del Rigoletto, entre otras, donde mostró una gran afinación, aplomo y delicado gusto en tan corta edad, que sorprendió y dejó encantados al mejor de los públicos. Fue acompañado al piano, por el maestro de canto de S.M. D. Francisco F. Valldemosa. Este niño es hijo del músico mayor del regimiento de infantería de Aragón, D. Miguel Sarasate; y empezó sus estudios con el violín a los seis años de edad bajo la dirección de D. N. Courtier, primer violín de la catedral de Santiago de Galicia, y continúa desde hace dos años sus estudios en esta corte, bajo la dirección de Manuel Rodríguez, primer violín concertino del Teatro del Circo³⁴⁹.

Hay noticias que se pueden calificar de especial interés para Romero si atendemos a su trayectoria en el futuro.

³⁴⁷*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 1. Madrid, 4-II-1855. p. 7.

³⁴⁸*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 14. Madrid, 6-V-1855. p. 110.

³⁴⁹*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 18. Madrid, 3-VI-1855. p. 143.

Desde Inglaterra llegan noticias puntuales sobre la actividad que se desarrolla en las grandes salas de cámara privadas y de la creación de sociedades para el apoyo musical. Romero desarrolló más tarde el proyecto de construir en Madrid su propia sala de conciertos con idénticos fines que las inglesas o francesas.

“En Inglaterra existe una gran sala de conciertos particular llamada George’s Hall. Cabía coro y una pequeña orquesta de cámara”³⁵⁰.

“Se forma en Lóndres una sociedad que se llamada *Musical Debutant Society*, que tiene por objeto facilitar a los jóvenes artistas los medios necesarios para comenzar su carrera teatral, librándolos de los inmensos obstáculos con que hasta aquí han tenido que luchar antes de seguir esta carrera”³⁵¹.

También desde París se recibe información sobre temas relacionados con la protección de los derechos de autor, tema por el que Romero luchará en el futuro en España como principal afectado. El Tribunal del Sena en una audiencia del 18 de mayo de 1855, resolvió lo siguiente:

"Cuando la música de una ópera ha entrado en el dominio del público, la sociedad de editores de música no tiene derecho a nombre del autor de la letra de esta ópera, para perseguir por fraude a los que han ejecutado la música sola"³⁵².

Paulatinamente el tema de la protección de los derechos de los autores cobra mayor importancia entre los artistas españoles, que ven cada vez más la necesidad de reestructurar las leyes de la protección intelectual, para salvaguardar los intereses de los músicos. Más tarde se publicará otra resolución francesa en torno a la misma cuestión, unida a un comentario de la redacción de la *Gaceta*, que demuestra su complicidad con el tema.

"Para que se vea hasta que punto se respeta en Francia la propiedad literaria y los derechos de los autores, tomamos de un periódico de aquella capital, las siguientes líneas:

³⁵⁰*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 1. Madrid, 4-I-1855. p 7.

³⁵¹*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 32. Madrid, 9-IX-1855. p 254.

³⁵²*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 19. Madrid, 10-VI-1855. p. 151.

La Cour imperial acaba de decidir contra la decisión de los jueces, que la sociedad de autores, compositores y editores de música, representada por Mr. Henrichs, agente general, tenía razón en reclamar su derecho de ejecución en los bailes públicos por la música dicha de baile. El mismo tribunal ha decidido que el autor de la letra de una obra musical, de la cual no se tome más que el motivo instrumental, aún después de la muerte del músico, o aún cuando este no forme parte de la asociación, conserve su derecho como co-propietario, circunstancia que nada puede alterar. La obertura misma de una ópera no puede ser sustraída a la reivindicación de los derechos de autor de la letra a quien se debe el haberla inspirado"³⁵³.

A estas informaciones tendría que recurrir años más tarde Romero para documentarse cuando fue designado para revisar la Ley de la Propiedad Intelectual en España.

La financiación económica es una necesidad de casi todas las publicaciones, por ello la *Gaceta* contempla un espacio donde además de darse publicidad ella misma, da espacio para que otras empresas se den a conocer, incluso se hace propaganda de publicaciones editadas por personas a título privado³⁵⁴, aunque no emplea habitualmente el recurso de regalar obras musicales por entregas -como hacen muchas revistas- a modo de reclamo.

Los únicos almacenes de música que son puntos de suscripción de la *Gaceta Musical* -a parte de algunas librerías- eran los almacenes de Martín Salazar en la C/ Espartero, 3 (antes bajada de Santa Cruz), J. Carrafa en C/ Príncipe, 15, y A. Romero C/ Milicias Nacionales³⁵⁵.

El establecimiento de Martín Salazar aparece en los anuncios comerciales de prensa como proveedor de SS. MM. (la Casa Real), y sería el referente de competencia comercial que Romero tendría en cuenta para ganar terreno de expansión con su recién creado Almacén de música³⁵⁶.

Encontramos publicada en la *Gaceta*, la relación de los métodos que se emplean en la época para la enseñanza de las diferentes disciplinas instrumentales. La lista forma parte de un anuncio del Almacén de música de Martín Salazar, y suponemos que es casi

³⁵³*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 29. Madrid, 19-VIII-1855. p. 230-231.

³⁵⁴*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 13. Madrid, 29-IV-1855. pp. 102 y 16.

³⁵⁵*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 2. Madrid, 11-II-1855. p. 16.

³⁵⁶*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 5. Madrid, 4-III-1855. p. 40.

la totalidad de lo que se conoce en España en ese momento. Aunque es un anuncio de carácter publicitario, contiene cierto interés de aportación didáctica, ya que como vimos en los comentarios de Romero en su *Método de Clarinete*, habían importantes carencias en el país para encontrar buenos tratados de enseñanza accesibles económicamente.

“*Método de violín* de Baillot (72rs.vn.), *Método de violín* de Guichard (75 rs.vn), *Método de violín* de Spohr (18 rs.vn), *Método de flauta* de Tulou (90 rs.vn), *Método de flauta* de Berbiguier, en tres partes (90 rs.vn), *Método de flauta*, Boehm de Camus (45 rs.vn), *Método de clarinete* de Romero (110 rs.vn), *Método de clarinete* de Lefevre (60 rs.vn), *Método de clarinete* de Kastner (23 rs.vn), *Método de oboe* de Salviani (75 rs.vn), *Método de oboe* de Selliner (54 rs.vn), *Método de oboe* de Kastner (23 rs.vn), *Método de fliscorno a cilindros*, de Gonella (54 rs.vn), *Método de fliscorno a cilindros* de Colettis (24 Rs.vn), *Método de corneta a dos y tres pistones*, de Bouché (30 rs.vn), *Método de new-trompa*, de Ch. Loewe (30 rs.vn), *Método de trompa a piston*, de J. Meyfred (90 rs.vn), *Método de trompa a piston* de Kastner (23 rs.vn), *Método de fagot*, de Ozi (60 rs.vn), *Método de fagot* de Willent-Bordogni (54 rs.vn), *Método de clavicor*, de Urbin (27 rs.vn), *Método de trombón*, de Fermo Bellini (30 rs.vn), *Método de trombón* de Kastner (23 rs.vn), *Método de figle*, de Stelger (24rs.vn.), *Método de figle* de Kastner (23 rs.vn), *Método de contrabajo de orquesta*, Rossi (45 rs.vn.), *Método de arpa*, de T. Labarre (60 Rs.vn), *Método de arpa*, de Bochsá (60 rs.vn), *Método de guitarra* de Cano, primera y segunda parte (30 rs.vn), *Método de guitarra*, de Carulli (80 rs.vn), *Método de guitarra*, de Seduc (36 rs.vn), *Método de órgano*, de M. A. Chorrou (90 rs.vn), 30 *Estudios de violoncello*, cinco cuadernos de Bockmuhl (115 rs.vn.), 48 *Estudios de clarinete*, en tres cuadernos, cada uno de Beer (23 rs.vn.), 40 *Estudios de corneta de émbolos*, cuatro cuadernos de Gallay (18 rs.vn. cada uno), 12 *Estudios brillantes para trompa* de Gallay (30 rs.vn.), 330 *Estudios de trompa en dos cuadernos* de Dauprat (32 rs. vn.), 12 *Estudios de trompa* de Rossari (15 rs.vn.)”³⁵⁷.

De los 37 métodos referenciados, sólo existe el de Romero como aportación española. Este hecho explica la constante reivindicación de Eslava y Romero, por la creación de los tratados españoles necesarios para formar a los futuros músicos sin necesidad de recurrir exclusivamente a los extranjeros. Esta actitud se mantendrá a lo

³⁵⁷*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 14. Madrid, 6-V-1855. pp. 112 y 136.

largo de la vida de Romero y le llevará a crear la *Instrucción Musical Completa. Escuela española*, obra que aglutina los mejores tratados de enseñanza españoles y los mejores extranjeros.

Los catálogos de música del almacén Martín Salazar, revelan que la música de cámara que circula habitualmente para clarinete y otros instrumentos son; el *Trío para piano, clarinete y violín, ob. 11*³⁵⁸ y el *Gran trío ob. 38*³⁵⁹, para los mismos instrumentos³⁶⁰.

La enseñanza musical es también un tema de capital importancia para la redacción de la *Gaceta*, sobre todo, los temas relacionados con el Conservatorio. Las pruebas, acceso a puestos de ocupación profesional dentro de la música o las reivindicaciones laborales de los músicos que se encuentran desvalidos encuentran un espacio en la revista³⁶¹.

La polémica entre los músicos del Teatro Real y su empresario es publicada en la *Gaceta* como muestra de apoyo a los compañeros. Los músicos que componen la orquesta del Teatro Real, redactan una carta para insertar en la *Gaceta Musical*, donde explican los acontecimientos que tuvieron lugar el domingo 21 de octubre de 1855. Existían problemas económicos y de mal entendimiento entre la orquesta y el empresario Urríes. Los músicos decidieron no comparecer a dicha función, dejando al público en espera de que empezara la función y con sólo las explicaciones que quiso dar el empresario. Tras este acto, los músicos tienen la necesidad de explicar los sucesos puntualmente a su público, y por este motivo se incluye una carta redactada por Rafael Pérez (violín concertino), Eduardo Ficher y Antonio Yañez, suscrita por todos los miembros de la orquesta incluido Romero³⁶².

“Los músicos de la orquesta del Teatro Real se ponen en huelga y no comparecen a la función de ópera de ese día y de las restantes a lo largo de una semana aproximadamente, por problemas de cobro salarial y diferencias en el contrato con el Sr. Urríes. La última función del domingo 21, a la hora de empezar el espectáculo, los músicos de la orquesta no

³⁵⁸Esta obra es original para violonchelo en vez de violín, por lo que estimamos sea un error.

³⁵⁹Original para violonchelo. Esta obra es la adaptación del propio Beethoven de su *Septimino* para piano, clarinete y violonchelo)

³⁶⁰*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 30. Madrid, 26-VIII-1855. p. 240.

³⁶¹*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 14. Madrid, 6-V-1855. p. 110.

³⁶²*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 39. Madrid, 28-X-1855. p. 308.

habían aparecido, empezándose la función una hora y media más tarde, con los pocos que pudieron reunir los delegados de la empresa, auxiliados por dependientes de la autoridad. Una semana más tarde las diferencias entre empresario y orquesta empiezan a allanarse, y la empresa en gesto de gratificar el público afectado, hace una rebaja considerable en el precio de las entradas”³⁶³.

Existe un recuerdo continuo desde la *Gaceta* para los profesores muertos a lo largo del año, así como las noticias sobre los teatros, obras estrenadas y galardones recibidos por los compositores más brillantes de la época.

La Exposición Universal de París será un tema de capital importancia en general para la *Gaceta* y en particular para Romero, ya que con se convertiría en un participante asiduo a las exposiciones nacionales e internacionales. El evento estuvo cubierto por el corresponsal Adrien de la Fage en París, en cuyos artículos Romero pudo encontrar la primera información sobre el tema, y tomar referencias de los constructores de instrumentos de otros países que podrán servir de ayuda o ejemplo en el futuro. Romero seguía involucrado en el proyecto de la creación de su *Clarinete Sistema Romero* desde 1853, y que a no tardar mucho sería la principal aportación suya a las exposiciones representando a España.

El fin de las exposiciones proyectadas en el siglo XIX, era un tanto distinto al que persiguen las que se diseñan en nuestros días. La magnitud del acontecimiento tenía limitaciones en cuanto a los productos y cantidad que se exponían. La selección de productos llevados a concurso intentaba ser la representación del desarrollo experimentado por cada país, y salvo pequeñas excepciones, dicha representación recaía sobre la empresa privada y personalidades empresariales distinguidas por su labor de calidad y avance en el desarrollo de sus producciones. Dentro del expositor encargado de representar a un país en una exposición universal, podríamos encontrar agrupados a los más distinguidos empresarios y fabricantes de cada materia. En el caso de la música, se encontraban una representación de los mejores constructores de instrumentos, editores e innovadores de estas mismas ramas. Todos ellos representaban a su país y a

³⁶³*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 40. Madrid, 4-XI-1855. p. 318.

su firma comercial en un doble perfil de producción comercial del país desde la empresa privada. Existía la necesidad de que los fabricantes se sintieran patriotas para impulsar innovaciones y avance dignos de su país.

La situación es normal y tampoco ha cambiado mucho de lo que es el motor de avance de una nación en la actualidad, aunque con la aparición de las empresas multinacionales y la renovación de valores éticos y morales, el principio de representación nacional ante el extranjero a través de la empresa privada se ha desvanecido claramente.

Otra característica política de la mayoría de los países en esta época, que marcaría diferencias en el diseño de las exposiciones universales con respecto a las actuales, es el hecho de que la empresa estatal era casi inexistente. Tan sólo el ejército, mediante el cual se manifestaba el más estricto alarde de poder nacional, era una institución puramente estatal. El expositor específico del ejército de cada país era lo más importante en cantidad y calidad en todo el siglo XIX. No representaba otro valor o cosa que lo exclusivo de la nación, y dado el entorno bélico del momento, es lógico pensar, que la importancia dispensada a este apartado dentro del expositor nacional fuera primordial.

En las Exposiciones Universales de Francia de 1789 y 1819, la presencia de la industria musical fue insignificante. Desde entonces adquirió paulatinamente mayor importancia y gran desarrollo. Ya en 1851 pudo verse en la Exposición Universal de París, dos enormes instrumentos de latón de Mr. Sax. Dos Saxhorns (trompas-sax); uno en *Mib* y otro en *Sib* bajo con unas dimensiones en el mayor de tres metros de alto y diez y seis metros de desarrollo. Estas inmensas máquinas, que parecían necesitar la aplicación de una fuerza hercúlea, sonaban con pequeñas cantidades de aire y con una facilidad prodigiosa.

“En el día Mr, Sax ha llevado aún más allá su invención, pues acaba de construir un instrumento que siendo aun más voluminoso, entra en vibración con el aliento humano, sin más esfuerzo ni fatiga para el artista que si se tratase de un instrumento ordinario³⁶⁴”.

³⁶⁴ *Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de Hilarión Eslava. Año I, nº 27. Madrid, 5-VIII-1855. p. 214.

En la siguiente Exposición -también en París- de 1855, Sax volverá a mostrar un amplia gama de sus estrambóticos instrumentos.

“[...]Mr. Sax expone una gran gama de instrumentos de metal y saxphones, de todos los tamaños [...]”³⁶⁵.

La Exposición Universal de París (que debería haberse realizado un año antes), comparada con las que tuvieron lugar con anterioridad, puede decirse que está llena de riqueza musical. La lista de nombres que exponen instrumentos construyen ascienden a 221, y los que exponen otros productos relacionados con la música ascienden a cien muestras más. En esta ocasión la industria musical española sólo cuenta con un expositor a cargo de los pianos Boisselot, súbdito francés con fabrica en Barcelona. España cuenta con una mínima representación comparada con los más de 30 expositores de Italia, los 25 de Inglaterra y 50 de Austria. De todos ellos no se destaca ninguna innovación importante, y tan sólo se queda por debajo de España, Portugal que no cuenta con ninguno.

En dicha exposición se otorgó la medalla de primera clase a los pianos presentados por la fábrica Boisselot y Cía, de Barcelona.

"[...] Esta honorífica distinción es tanto más notable, cuanto que el número de pianos que se presentaron a concurso era de unos 700, procedentes de todas las naciones. Nos ha sido sumamente satisfactoria esta noticia, y felicitamos a los Sres. Boisselot y compañía por sus grandes adelantos, que les han hecho acreedores a tan insigne honra. Se pudo observar dentro de los avances apuntados para los instrumentos de viento, la gaita zamorana, de la que se hace un detallado recuerdo histórico de lo que llegó a ser este instrumento en toda Europa; la flauta travesera con nuevas llaves y zapatillas, flautas con sistema Boehm y sus aplicaciones; embocaduras de cristal o de vidrio fundido para los clarinetes; cañas de corcho para oboes, invención de Mr. Nenon; un corno inglés encorvado fabricado por Mr. Triebert, definido por el comentarista del periódico (Adrien de la Fage) como, instrumento de aspecto desagradable; cañas ocultas en los clarinetes y oboes, al uso de los cromornos, que no convencen por entender, que se da un paso atrás en el control del sonido en los instrumentos; clarinetes sin

³⁶⁵ *Gaceta Musical*. Redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de Hilarión Eslava. Año I, nº 29. Madrid, 19-VIII-1855. pp. 231 y 232.

agujeros fabricados por Mr. Roth, que no quiere decir que el tubo del instrumento no se halle taladrado, sino que todos los oídos, se tapan por mediación de espátulas, llaves y platos con zapatillas, de esta forma los orificios pueden guardar las dimensiones que mejor concuerdan con las necesidades de acústica y afinación, sin perder eficacia en la acción de cierre de los agujeros; también Mr. Roth muestra una flautas de amor, que en definitiva es la que llega hasta un sol grave, al parecer esta es la flauta más larga, además de la más dulce; Mr. Ziegler, de Viena, expone una hermosa flauta con cabeza de marfil, afinada en *sib*, junto a otras de modelo antiguo, en madera, cuyo tubo tiene forma de nuez en la parte de unión de un cuerpo y otro; Mr. Bretón, discípulo de Laurent (inventor de flautas de cristal), expone unas flautas de cristal de color verdoso, formada de tres piezas, cuyo precio es de 1500 francos (caro), se comenta, que si la calidad corresponde a la apariencia, vale bien esta suma; una nueva modificación se hizo en la flautas sistema Boehm, se trata de los taladros cilindros del tubo, respecto de la mayor parte de los instrumentos, la flauta había tenido hasta entonces su orificio inferior cada vez más estrecho, mientras que en el clarinete el oboe y otros, cada día se ensancha más. La mayoría de los constructores de flauta Boehm han adoptado el taladro cilíndrico; Mr. Boehm, ya referido como uno de los mejores fabricantes de Alemania, ofrecía en su expositor, clarinetes, flautas, oboes y fagotes entre los que destaca una flauta de plata, algo que se interpreta como un indicio de austeridad del constructor [...]³⁶⁶.

Todas estas peculiaridades y algunas menos llamativas, se dieron cita en los estantes de la exposición. Los nombres que se refieren en los artículos que envía el comentarista francés Adrien de la Fage siguen aportándole conocimientos y proximidad a algunas personalidades de la manufactura instrumental con las que ya había establecido contacto Romero en París.

“Dentro de los artículos de comentario de los instrumentos expuestos en la Exposición Universal de París habla de que los primeros que aplicaron el sistema Boehm (Mr. Theobaldo Boehm fue flautista de la real capilla de Munich y hábil constructor de instrumentos de viento, que también expone en dicha muestra junto a Mr. Gordon, oficial suizo que servía en Francia, que privado por los acontecimientos de seguir en la carrera, se valió después del operario Mr. Boehm para construir sus instrumentos. El pobre Gordon, después de haber

³⁶⁶*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 29. Madrid, 19-VIII-1855. p. 231 y 232.

perdido inútilmente mucho dinero en la ejecución de sus proyectos, perdió también la cabeza y arrojó su flauta en el lago de Génova. En fin cuando empezó a conocerse y apreciarse el instrumento, toda la honra de esta invención perteneció con justicia a Mr. Boehm), en Francia fueron Mr. Coche (profesor de flauta del Conservatorio, que impulsó a Buffet a fabricar una análoga a la de Boehm), a continuación Mr. Brod la aplicó a su oboe, Berr al clarinete, y Gebauer al fagot³⁶⁷.

El tribunal encargado de calificar los productos de música de la Exposición lo refiere el periódico el *Monitor*, en su ejemplar de 25 de marzo de 1855, donde se reconocen entre otras personalidades a MM. Halevy, compositor, secretario perpetuo de la Academia de Bellas Artes y Hector Berlioz (compositor)³⁶⁸.

Tiempo tendría Romero de emplear estas informaciones en las anotaciones históricas que incluye en la segunda y tercer edición de su *Método completo para clarinete*, incluso de rebatir algunos acontecimientos en los que estuvieron implicados algún español como el oboista Pedro Soler, que La Fage pasa por alto.

Otras informaciones que llegan un año más tarde también son de importancia para Romero.

"El célebre profesor de clarinete Sr. E. Belletti acaba de aumentar la serie de los instrumentos con un clarinete alto, que tiene una extensión fenomenal de cuatro octavas llenas, desde el do grave hasta el do agudo. Mr. Klosé, el eminente profesor de clarinete, ha manifestado con la mayor admiración al Sr. Belletti que, gracias a sus esfuerzos, el arte posee ya un clarinete alto, que hasta ahora ha hecho gran falta. El Sr. Belletti está reputado en París y Londres como el rey de los instrumentistas de su género, por lo que concierne al canto, acento y precisión"³⁶⁹.

5.4. Críticas y artículos musicales con la firma de Romero.

En este apartado vamos a comentar y extraer los artículos que Romero escribió para la *Gaceta Musical de Madrid*. Todos ellos se encuentran recogidos íntegramente en el Apéndice-I que figura al final de este trabajo.

³⁶⁷*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 6. Madrid, 11-III-1855. p. 43

³⁶⁸*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 10. Madrid, 8-IV-1855. p. 78.

³⁶⁹*Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de artistas. Año II, nº 2. Madrid, 13-I-1856. p. 13.

José Inzenga -crítico asociado de la revista- publica un extenso artículo, en el que sienta unos principios indispensables para las personas que se dedican al difícil trabajo de ser crítico musical, y tal vez, anuncia a través del mismo, las bases que se tienen en cuenta al escribir las críticas que aparecen en la revista *Gaceta Musical*. Resuelve en decir, que aunque el arte en nuestro país esta dejado de la mano de Dios, no por eso se debe dejar que todo lo que se componga valga, aunque desde la crítica se debe potenciar ánimo e ilusión para los artistas, rectificando en lo posible a los creadores en sus equívocos y orientándoles en otros caminos a seguir para mejorar su arte.

Art. “LA CRÍTICA MUSICAL”³⁷⁰.

"[...] Para convencerse de que no es paradójica la importancia que a la crítica damos, basta meditar un poco en el carácter de que la creemos revestida, y en su verdadera naturaleza. Consistiendo la crítica en la aplicación de las verdades inconcusas del arte a la realización de este en las obras de los compositores, con objeto de facilitar el camino que conduce a encontrar la belleza, no es mucho que la elevemos a una esfera casi tan distinguida como la producción [...].

Queremos aquella crítica que, fortificada con la ciencia, noble en sus formas, grande en sus fines, trata de dirigir al artista por el camino de la verdad, de ilustrarse con sus teorías con sus teorías, de ponerle en relieve sus bellezas, avisarle sabiamente sus defectos; en una palabra, queremos aquella crítica, que decorosa en sus elogios, templada en sus censuras y enseñando siempre, no quiere más que el bien de los artistas y la gloria del arte [...]

Si el fin de la crítica es el esclarecimiento de la verdad, la producción de las buenas máximas, ¿que importa que el que se dedique a tan difícil enseñanza esté o no animado del fuego de la inspiración, si lo que enseña son inmortales prescripciones de la razón, y las verdaderas teorías de la belleza? ¿cuántos hombres no hay que dotados de un gran corazón, robustecidos con una sana ilustración, enseñados por la larga experiencia, pueden enseñar a los demás muchos caminos de que por sus circunstancias particulares se hallan apartados?, ¿cuántas por el contrario, que realizan obras bellas, no pueden espaciar lo mismo que ejecutan?. Por tanto, el que unos estén más dispuestos a juzgar que otros, nada significa cuando los resultados no corresponden a las esperanzas. Así pues, todo aquel que colocado en la esfera generalizada del arte

³⁷⁰*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 2. Madrid, 11-II-1855. pp. 9-11.

difunda más puras teorías, propague más útiles lecciones, aquel será mejor crítico. Cuando las enseñanzas que brotan de una pluma son ciertas, ¿qué importa el carácter del que con dicha pluma escribe?. Así como la verdad debe ser el único móvil del crítico, la bondad y el decoro han de revestir siempre sus escritos. De lo contrario, la ciencia más fecunda se vuelve infructífera. La verdad y la amargura juntas son dos puñales para el corazón humano. Las pasiones se despiertan, los rencores se desarrollan, el arte se prostituye, cuando el crítico es duro, intolerante o apasionado en su forma. Al contrario, la dulzura prepara el camino a la verdad; la dignidad en las palabras da nuevo vigor a las razones, y la persona del crítico lejos de hacerse temer se hace respetar [...]"

José Inzenga

Además de los espacios que la *Gaceta* contiene para hacerse eco de los acontecimientos nacionales y comentarios sobre la representación de ópera en los teatros o conciertos, se incluyen informaciones y reproducen artículos de otros acontecimientos incluidos en otras publicaciones similares de otros países.

Art. “GRAN CONCIERTO EN NÁPOLES A BENEFICIO DE LOS HUÉRFANOS DEL CÓLERA”³⁷¹.

En este artículo Romero se ocupa de una noticia que le parece de alto valor moral y ético, como si quisiera propiciar que en España se generasen iniciativas en la misma dirección.

“Según leemos en una extensa crónica de la *Gaceta musical de Nápoles*, el célebre pianista Sigismundo Thalberg, en unión de la primera donna Medori, del tenor español Carrión, del barítono Coletti y de la orquesta del Real Colegio de música, dieron un magnífico concierto el 19 de enero último a beneficio de los huérfanos por el cólera, en la Gran sala mineralógica de la Real Universidad de dicha capital [...]"

La casi obsesión de Romero por lo español, hace que en un determinado momento de sus comentarios, gire su discurso hacia el reconocimiento -según él- de uno de los profesores de canto más insignes de España, José Real.

³⁷¹*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 3. Madrid, 18-II-1855. p. 20.

“[...]El tenor Carrión, cuya voz aunque de poco volumen es conmoverte y suavísima por naturaleza, y tal vez mas por su inmensa inteligencia en el arte, nos hizo disfrutar en toda su dulzura el aria de los *Ilustri rivali de Mercadante*”.

Mucho nos congratulamos de ver a nuestro artista español Carrión figurar dignamente entre los mejores cantantes italianos, y asociarse con profesores tan eminentes como el Sr. Thalberg, para aliviar la triste suerte de los niños que han quedado huérfanos en la última invasión del cólera.

Con este motivo, y sin embargo de habernos propuesto ser pródigos en elogios ni en censuras, creemos un deber de justicia manifestar aquí para que los sepa, no sólo la España entera, sino también todo el mundo musical, que el Sr. Carrión, que tan brillante carrera ha hecho, que el malogrado Unanue, que falleció en Trieste cuando se hallaba en lo mejor de su vida artística, que el Sr. Salas, que es el alma de nuestro teatro lírico, y un gran número de cantantes de ambos sexos, deben su educación en el canto a un caballero español, ilustre por su nacimiento, por su saber y por su carrera militar, que después de haber derramado su sangre en el campo de batalla por la independencia de su patria se retiró del servicio, dedicándose por su amor al arte musical, por sus conocimientos y por su incomparable filantropía a sostener en su casa y a sus propias *capensas* una academia de canto. Este hombre singular, que parra sus discípulos ha sido siempre y es hoy todavía un celoso maestro, un afectuoso amigo y un verdadero padre, es el coronel D. José Real”.

R.

Creemos que la figura de José Real era muy cercana a Romero, ya que como sabemos, su contacto con el ejército -concretamente con la música del ejército- fue una constante en su vida además de la relación que como docentes pudo unirles en aquel momento. La mención en el artículo napolitano de uno de sus alumnos, le ofrece en bandeja la oportunidad de introducir la reivindicación del maestro.

Art. “EL BOLERO”³⁷².

También de la *Gaceta musical de Nápoles*, Romero extrae un artículo que utiliza para evidenciar el poco respeto que en otros países tienen por los géneros musicales de España y la desinformación reinante en algunos comentaristas.

³⁷²*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 15. Madrid, 13-V-1855. p. 115.

“Como prueba de la ligereza e ignorancia con que escriben los extranjeros de todo lo que es peculiar a España, insertamos a continuación el siguiente artículo que, sobre el Bolero, hemos tomado de la Gaceta musical de Nápoles, número 15 del presente año.

“EL BOLERO

El Bolero es un aire de danza española. Este género de composición a causa del brío y sentimiento que inspira, se introdujo ventajosamente en la música italiana, por cuya razón diremos algunas palabras.

El bolero debe ser animadísimo; pero debe tener en el fondo algo de melancólico. Expresa la alegría que se siente al gozar de un bien deseado con vehemencia, o al creerse próximo al momento de obtenerlo. Esta alegría, sin embargo, no debe ser inconsiderada; de otro modo la composición no resultaría característica y bella; pero debe ser la expresión de un alma ardiente, que mientras que enajenada de gozo con el bien que posee o que espera con certeza poseer, teme perderlo o no poderlo conseguir.

El bolero generalmente es un solo para voz de soprano o contralto: puede ser también un duetto, un terzetto o un coro de mujeres, pues entre sus principales prerrogativas tiene la de estar revestido de la delicadeza, la gracia y la manera de alegrarse o entristecerse, peculiares mas bien a las mujeres que a los hombres.

Para componer un bolero, es necesario antes de todo tener cuidado de la lección de la poesía, en la que deben encontrarse, respecto del pensamiento, todos los requisitos arriba mencionados en cuanto a la forma, las estrofas de la poesía deben ser breves y de un solo metro.

El tiempo del bolero no es del arbitrio del compositor; deben ser un 3,1 con una frase bien medida, de pocas partes simétricas ligadas entre sí, para formar un bello conjunto.

Hay algunos boleros con partes separadas, como la Zingarella Spagnola, de Mercadante; pero en este caso se necesita mucha sutileza para ligarlas entre sí de otra manera. Si la poesía fuese larga, sería mejor repetir la misma música, que hacer muchas partes separadas, las cuales no sabiendo conducirlas bien, como en la citada pieza, podrían perjudicar bastante a la unidad de la composición.

El bolero esta casi siempre, en modo menor, pasando rápidamente al relativo mayor, para volver después a la primera fase menor. Rara vez se encuentran boleros que empiecen en modo mayor, como la Amante Spagnoulo,

de Donizetti; en este caso las modulaciones están siempre en los relativos menores, en los cuales se debe mayormente desenvolver el pensamiento melódico.

Generalmente, en el bolero, esté en mayor o menor, debe siempre dominar, como en el rondó, la primera parte, que debe repetirse especialmente antes de la última cadencia.

El canto debe estar lleno de adornos y de muchas notas; pero hecho todo con gracia y facilidad. También la parte armónica debe ser esmerada y sus giros espontáneos; de manera que al mismo tiempo que el bolero está acompañado con variedad y esmero, haya siempre una sencillez aparente. El acompañamiento del bolero debe estar lleno de gracia en la instrumentación y de pequeñas imitaciones.

*Siendo el bolero una composición puramente peculiar del carácter nacional de un pueblo, puede emplearse en las obras teatrales solamente cuando el asunto es español; por esta razón la cavatina de Amalia en el *Vascello di Gama*, de Mercadante, es un bonito bolero, y en el *Hernani*, de Verdi, es también un lindo bolero el coro de mujeres intercalado en la cavatina de Elvira. En una y otra de estas óperas, la acción pasa en España[...]*”.

Un Romero irónico y sarcástico, arremete contra lo que considera una falta grave de desinformación y vanidad desmedida, de un comentarista que engaña a sus lectores con invenciones a falta de conocimientos fundamentados en el estudio serio.

“[...]Por el artículo que acaba de leerse, se ve que el Sr. Ruta ha seguido la ruta o rutina de todos los extranjeros, que inventan cuanto les place al tratado de las cosas de España que ellos ignoran completamente.

En cambio de la ignorancia que tiene este tipo crítico de lo que es el bolero, ha probado que tiene fecunda imaginación; pues sin ella no hubiera podido inventar tantas cosas nuevas a cerca del carácter, tonalidad y aire de esta danza y cantinela española. Dispensa merece, sin embargo, porque los maestros que cita como autores de piezas de este género, muy liadas por cierto, y de quienes él ha crecido aprender la naturaleza del bolero, tampoco han llegado a entenderlo.

El coro de mujeres de *La cavatina de Elvira* en el *Hernani*, de Verdi, es muy graciosa ciertamente; pero se parece a un bolero como un huevo a una castaña. En los demás ejemplos que cita de otros autores, hay siquiera algo del

ritmo que domina en esta danza; pero en dicho coro no hay cosa alguna que la recuerde ni lejanamente.

Para que los extranjeros lleguen a comprender bien lo que es bolero, su carácter, aire, ritmo y estructura, escribiremos más adelante un pequeño artículo en nuestra GACETA, bastando por ahora estas líneas para dejar sentado que los italianos y franceses, que tanto uso hacen de la palabra bolero, no lo entienden (como) suele decirse, más que por el forro.

R.

5.4.1. Las críticas de las representaciones de ópera en los teatros de Madrid

Romero cubrirá los comentarios que la revista reserva a las representaciones de óperas que tienen lugar en los teatros de la Corte, de una forma a veces mordaz y en otras un tanto parcial. Los escritos guardan toda la imparcialidad que su puesto como clarinete en la Orquesta del Teatro Real le deja, aunque hace alarde de una personalidad capaz de discernir claramente sus vínculos entre trabajador de una empresa y sus obligaciones con los lectores de la *Gaceta*.

Art. “RETROSPECTIVA DE LOS TEATROS DE LA CORTE³⁷³”.

Con este título engloba un artículo que pasa revista resumida a la temporada de ópera que se ha llevado a cabo en los teatros Real y del Circo.

TEATRO REAL

Comienza resaltando que la afluencia de público ha sido la menor desde que el Teatro se inaugurase en 1850, apuntando como la razón principal de este hecho las circunstancias políticas por las que atraviesa el país³⁷⁴, sin olvidar, que la pulcritud de la puesta en escena de las obras se ha resentido a veces por la precipitación con que se realizaron los ensayos, y en otras por falta de calidad en los responsables de las primeras voces.

Distingue las óperas que mejor acogida tuvieron por el público.

“[...]El *Trovatore*, del maestro Verdi, ha merecido en la presente temporada el mismo favor del público que el año pasado [...]

[...]El *Roberto il diávolo* de Meyerbeer: ha ganado notablemente en la parte de Deriran, encomendada al señor Vialetti, bajo profundo de grandes

³⁷³*Gaceta Musical de Madrid*. Año I. Madrid, 1855. pp. 4 y 5.

³⁷⁴³⁷⁴Se refiere a la incertidumbre que generó el hecho de que se implantase el *Gobierno liberal de los moderados* dentro de la regencia de Isabel II, y las convulsiones políticas que existían. Esta situación duró dos años. Ese mismo año se dictó la desamortización de Madoz.

facultades. La parte de Isabel, aunque perfectamente desempeñada, no ha llamado como debía la atención del público, tal vez a causa de la poca cantidad de voz de la Sr. Derli [...]

[...]El *Attila* fue bastante bien desempeñado por las señoras Vialetti, Guicciardi, Prudenza y la Sra. Spezzia. El Sr. Prudenza anda casi siempre a vueltas con la afinación.

En la ópera *Saffo*, del maestro Pacini, han tomado parte las señoras Gazaniga y Diddie, y los Sres. Guiccirdei y Prudenza. Este último no nos ha gustado, ni con mucho, en esta ópera como en el *Attila*.

El *Poliutto*, bella ópera de Donizetti y de la que su autor sacó los *Mártires*, para el Teatro de la Ópera de París, ha sido muy bien ejecutada [...]

[...]La *Luisa Miller*, de Verdi, ha hecho el mismo furor que el año pasado[...]

Estamos en la persuasión de que la ópera *Marco Visconti*, del maestro Petrella, hubiera dado muy buenas entradas al regio coliseo, si su ejecución hubiera sido encomendada a los artistas más notables de la compañía de lo contrario el éxito correrá siempre parejas con el del *Nabuco*, *Rigoletto*, etc”.

No se puede decir que Romero sea muy estricto con los cantantes tal y como anuncia al principio del artículo e incluso acaba induciendo al público a concurrir más a la ópera tras resumir la temporada con la frase de que “en general, las óperas han estado bien desempeñadas”.

Art. “TEATRO DEL CIRCO”³⁷⁵.

Mejor suerte había corrido el Teatro del Circo de Madrid en esta temporada, que por gozar de mayor concurrencia de público, pudo hacer frente a la mala racha vivida incluso contando en su programación con obras de autores españoles no muy brillantes.

La temporada comienza con la zarzuela en tres actos *Cosas de D. Juan*, con letra del maestro Manuel Bretón y música de Hernando con resultado poco satisfactorio para sus autores y la empresa. Más tarde se programará *Los Diamantes de la Corona*.

[...] Algún tiempo después se puso en escena *Los Diamantes de la Corona*, y esta linda obra de Scribe, aunque traducida y arreglada a nuestro teatro con bastante descuido por el Sr. Campodrón, agradó sobremanera gracias al gran

³⁷⁵*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 1. Madrid, 4-II-1855. pp. 4 y 5.

interés de su argumento, y a la bellísima música con que el Sr. Barbieri supo engalanarla [...]

A los *Diamantes* siguió *Catalina*, zarzuela que reuniendo todas la cualidades necesarias de popularidad, llenó mucho tiempo el teatro y las arcas de la empresa. Esta obra también de Scribe, arreglada por el infatigable Sr. Olona con la inteligencia y el conocimiento práctico de la escena [...]

[...]y la música popular y feliz con que el Sr. Gaztambide supo revestirla, formaron un todo agradabilísimo en extremo [...]

Desgraciada antes de nacer, siguió a estas obras la zarzuela en tres actos y en verso, original del Sr. Arnao, y música del compositor Inzenga. Por una reunión de causas, que ya no es del caso recordar, esta producción tuvo un fin desventurado. El libro, obra de un poeta exclusivamente lírico, carecía de ciertas condiciones de la zarzuela; y ni sus buenas tiradas de versos, que el público no se dignó oír, ni algunas lindas piezas de música que inspiró al Sr. Inzenga, la salvaron de un cruel naufragio [...]

Llegaron las pascuas, y el público que en aquellos días abandona todas sus exigencias, a cambio de algunos momentos de risa, tuvo más de una ocasión en que saciar completamente su deseo en *La Cola del Diablo*, y en *Pablito*. Aunque estas zarzuelas no tenían más objeto que el de excitar la hilaridad propia de la época, lo que en efecto lograron, los Sres. Allú y Oudrid supieron ponerles música bastante graciosa, en particular el primero, de cuya pluma salieron algunas piezas de muy feliz ejecución [...]"

No excusa Romero elogios para la música española y los músicos -con pocas y disculpadas críticas negativas hacia los cantantes-, cargando la mayor responsabilidad de los fracasos de algunas obras sobre los libretos y las dudosas traducciones hechas por los literatos -aunque sean de la talla de Campodrón-. La música española triunfa en el Teatro del Circo con la aportación estelar del maestro Barbieri, del que se tocan fragmentos de sus obras en los intermedios de las representaciones programadas.

Al margen de la iniciativa de Romero por dar espaldarazo a la música española, reconoce, que el público del Circo no es muy apto para libretos serios, que es casi como reconocer que la música española triunfa en foros musicales menos entendidos.

Mucho más desvinculado se ve a Romero en la crítica que dispensa a la representación de la *Traviata* de Verdi, que aunque nadie duda hoy día de la importancia superior de esta obra con respecto de *Isabel la católica* de Arrieta, sobre ella se hacen unos comentarios mucho más mordaces.

Como novedad, Romero incluirá una pincelada de sus conocimientos históricos sobre el nacimiento de la obra.

[...]El argumento de esta ópera, tomado del célebre drama que hace pocos años escribió en París Mr. Alejandro Dumas (hijo) con el título de la *Danza aux Camelias*, es uno de los menos a propósito para ser tratado con las condiciones de drama lírico, ya por carecer de rapidez en la acción dramática y de situaciones bien delicadas, como por falta de verdadera poesía en los sentimientos y de fuertes contrastes por el choque de las grandes pasiones.

Así es, que las escenas añadidas por el poeta Piave y las variaciones introducidas en el asunto para acomodarlo a las exigencias del drama lírico, sobre no haber dado a la *Traviata* mejores condiciones líricas, han quitado a la obra de Dumas su verdadero interés dramático [...]

[...]En una palabra, Verdi ha tenido que luchar con el imposible de dar vida a un *libretto* sin condiciones musicales, y el resultado ha sido el que necesariamente debía ser, esto es, fatal el éxito de la obra, que no ha podido lograr el mismo favor del público que la *Luisa Miller*, el *Rigoletto*, el *Trovador*, etc. [...]

El aria de tenor con que da principio al segundo acto, es fría y carece de originalidad, y el dúo de tiple y bajo cantado por la señora Spezzia y el Sr. Guicciardi, si bien tiene algunas frases bien sentidas y hasta inspiradas, carece de efecto en su conjunto. La causa de esto estriba en que los varios pensamientos que contiene no están circunscritos a una forma musical bien determinada [...]

El primer tiempo del aria de barítono es de muy buena estructura, y deleita por su sencillez. La melodía se asemeja, así en el tejido de las frases como en las cadencias, más bien el género francés que al italiano. La *cavaleta* que le sigue no guarda relación alguna con el primer tiempo, y así en la forma como en la melodía, nos ha parecido bastante trivial [...]

En general, la labor carece de verdadero interés en su conjunto, debido como anteriormente hemos ya manifestado, a las malas condiciones del *libretto*.

³⁷⁶*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 2. Madrid, 11-II-1855. pp. 11 y 12.

De aquí proviene la fría acogida que ha tenido esta producción en Italia, a pesar de las bellezas que indudablemente existen en muchos pasajes de la obra [...]

Respecto de la orquesta, debemos decir que, así en esta ópera como en el *Marco Visconti*, se nota mejor observancia en el colorido, lo cual hace mucho honor a su entendido director, y que desearíamos, sobre todo en los primeros violines, más seguridad en el ataque de ciertos pasajes, y más unión y afinación en las notas agudas.

R.

Sin duda es el artículo más exhaustivo que dedica sobre representaciones de ópera hasta el momento. Con el tiempo Romero se va haciendo con más parámetros de valor a la hora de elaborar sus críticas. Por primera vez analiza minuciosamente la obra y habla de la orquesta con intención de alabar al director y recriminar a los violines.

Art. "TEATRO REAL. *EL MOISÉS DE ROSSINI*"³⁷⁷.

En un artículo en que Romero resume la actividad de la temporada del Teatro Real en sus dos primeros meses, pone de manifiesto que la empresa del Teatro desplegó una mayor actividad con respecto a periodos anteriores, en base al número de óperas puesto en escena. La empresa será merecedora de sus elogios, pero al parecer, cantidad no se correspondió con la calidad que -según Romero- requiere el mérito de cada una de ellas y exige la cultura del público a que se destinaban.

Echa la culpa a la empresa, porque aunque se declara sabedor de lo difícil que es montar y dirigir una compañía, no pudo conducirla a buenos resultados.

Representaciones llenas de descuidos de montaje, faltas de calidad en el acabado del trabajo y erróneos de repartos de papeles, son algunos de los fallos que apunta Romero como culpables de contribuir a deslucir la exitosa temporada desarrollada hasta entonces.

Nada tiene que objetar sobre la magnífica obra *Moisés (il novo)*, del célebre compositor Rossini, pero al pasar revista a cantantes, orquesta, director y partes de la obra interpretadas, concreta que aún siendo buena la plantilla de efectivos de la representación, los responsables de montaje, dirección y repartos no han hecho un buen trabajo para depurar el resultado final.

³⁷⁷*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 45. Madrid, 9-XII-1855. pp. 353 y 354.

“[...]para montar una ópera cualquiera es deber de la dirección artística, examinar escrupulosamente si conviene o no a las facultades e inteligencia de los artistas puestos bajo su dirección, y ver además si cuenta con los elementos indispensables para presentarla en la parte de espectáculo, con la dignidad que su argumento requiere y con la que la ilustración del público merece[...]

Semejante resultado no nos sorprende en manera alguna, puesto que la empresa no sólo no ha presentado esta ópera con el grande aparato escénico que exige su argumento, llegando la pobreza hasta el punto de omitir la escena en que *Moisés* sube al monte para recibir de manos del Omnipotente las tablas de la ley, que en su lugar saca de entre bastidores; sino que tampoco ha sido ensayada con la detención y el esmero que su mucha dificultad requiere [...]

[...]todo lo demás es censurable, pues la Sra. Garibaldi canta toda su parte un cuarto de tono baja, y toma los alientos donde mejor le parece, sin consideración a la frase melódica, y la Sra. Guerra, si bien ejecuta con limpieza su parte llena de agilidad, no sabe animar con su acción el carácter que representa.

El Sr. Vialetti (*Moisés*) no puede absolutamente con su parte, que es demasiado aguda para su voz.

En las piezas concertantes no hay colorido ni verdadera unión entre las voces e instrumentos.

Los coros cantan siempre demasiado fuerte, y sin seguridad ni en la afinación ni en el compás.

La orquesta no observa ni los fuertes ni los pianos, ni ninguna especie de colorido, sucediendo que en los pasajes matizados de un *crescendo*, no hay otra gradación mas que la naturalmente resulta del aumento sucesivo de instrumentos, y por lo tanto no producen el efecto que el autor se propuso al escribirlos [...]

Nosotros, por el interés de la empresa, por el buen nombre de los artistas y por el decoro mismo del arte, sentimos infinito que semejantes cosas sucedan en nuestro primer teatro lírico, y quisiéramos que antes de poner en escena obras de la magnitud e importancia de la que nos ocupa, se consultase detenidamente si los medios de que pueda disponerse, así respecto de la parte del espectáculo como de la ejecución, son o no a propósito para el efecto, a fin de no tocar un resultado tan triste como el que por desgracia la ejecución del *Moisés* acaba de darnos”.

R.

La orquesta, coro y los cantantes de los primeros papeles salen mal parados en esta crítica, aunque hubiese dicho previamente, que la responsabilidad del buen montaje era culpa de la empresa y los diferentes directores.

Art. “TEATRO DEL CIRCO GUERRA A MUERTE”³⁷⁸

En un artículo prometido a sus lectores, hace referencia de la representación llevada a cabo el 22 de junio en el Teatro del Circo de la obra *Guerra a muerte* con letra de Ayala y música de Arrieta. Por primera vez leemos unos elogios para el autor del libreto.

“[...]El Sr. Ayala, autor de la letra, tan ventajosamente conocido del público y de los literatos, ha hecho un libreto en que brillan al par que una imaginación rica y florida, un talento epigramático de primer orden, una corrección de estilo y una sencillez de formas, dignas de los tiempos de la buena literatura clásica. Muchos pasajes de la nueva producción del Sr. Ayala pudiéramos citar en apoyo de nuestro aserto, pero lo omitimos por no alargar demasiado las dimensiones de este pequeño artículo, y mas que todo, porque una vez impresa la obra, todo el mundo puede a su placer saborear las muchas bellezas de que esta llena. Felicitamos al Sr. Ayala, así por el éxito que tan justamente ha merecido su última producción, como por el talento y acierto con que ha sabido desempeñarla [...]”

Por contrapartida, Romero desdeña un poco -sin excesos- la parte del compositor Arrieta, con unas comparaciones sobre obras anteriores del mismo compositor que le restan mérito.

“Si de la obra del poeta pasamos a la del compositor, que aunque la última producción del señor Arrieta no nos ha parecido en su conjunto tan completa y acabada como algunas de sus anteriores en este género, tiene sin embargo algunas piezas y sobre todo algunos trozos, que nos han llamado la atención, ya por la espontaneidad del pensamiento melódico, ya por la manera con que ha sabido tratarlo [...]”

³⁷⁸*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 22. Madrid, 1-VI-1855. pp. 171 y 172.

Finalizados los numerosos detalles que valora de la obra, se centra sobre los cantantes, orquesta y coros, a los que dispensa un buen desempeño de sus respectivas partes.

La valoración final de Romero sobre la representación es de discreta, otorgada más por la reacción del público al final que por su propio pensamiento.

“[...]El público llamó a la escena a los autores y actores al fin de la representación, colmándolos de bravos y aplausos”.

R.

Art. “*MIS DOS MUJERES*”³⁷⁹.

El Teatro del Circo (lirico-español), pone en escena la zaruela en tres actos *Mis dos mujeres*, con letra de Olona y música de Barbieri a beneficio del primer actor Francisco Salas. Buen argumento de Olona que es fecundo en recursos dramáticos aunque la trama sea complicada.

“[...]Felicitamos al Sr. Olona por su nueva producción, que bien recuerda por el fondo del pensamiento otra obra francesa del mismo género, está tan variada en la forma y tan llena de incidentes nuevos, que casi puede considerarse como una obra completamente original [...]

Para los comentarios sobre la música de Barbieri, halagos como cabría esperar de una figura como él y de un admirador como Romero, aunque plantea alguna duda sobre la frescura y creatividad de la obra, que se diluye entre las múltiples felicitaciones como director, compositor y regidor de la escenificación.

“El Sr. Barbieri, autor de la música de la zaruela que nos ocupa, y que tiene dadas muchas pruebas de su talento en otras obras de la misma especie, se ha colocado en la presente a una altura muy superior de la en que le hemos visto en algunas de sus mejores producciones. Si tal vez pudiera exigirse del Sr. Barbieri alguna más originalidad y elevación de ideas en ciertos momentos y en ciertas situaciones eminentemente dramáticas, sería hasta absurdo pedirle mayor espontaneidad en el género puramente cómico, para el que parece estar dotado de cualidades enteramente excepcionales, mayor claridad y mejor disposición en las ideas de la mayor parte de sus piezas, una instrumentación más rica y variada en

³⁷⁹*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 9. Madrid, 1-IV-1855. pp. 65 y 66.

efectos, que a cada paso revelan los recursos abundantes de su fácil imaginación [...]"

Las críticas de Romero se generan a partir de un estudio y análisis de la partitura, recurso al que no tiene acceso en esta ocasión. Por ello, se disculpa y avisa de que los comentarios están basados en los recuerdos que le quedan de memoria correspondientes a la representación, aclaración que le honra y refuerza su criterio sobre otros artículos donde se empleó más a fondo.

“Distínguese principalmente la obra del Sr. Barbieri por una multitud de detalles instrumentales y de rasgos peculiares de la manera particular de este compositor generalmente más cómico que dramático. Considerado bajo este punto de vista, puede decirse que el Sr. Barbieri tiene muy pocos o ningún rival en el género de sus obras, en las que no haya dejado consignado alguno que otro rasgo y aún hasta piezas enteras, de esa especie de individualidad, que es uno de los signos característicos de su talento [...]

Concluiremos diciendo que el Sr. Barbieri, se manifiesta en esta obra muy superior a la buena idea que nos había hecho concebir acerca de su talento, en sus anteriores producciones, y por lo tanto, creemos que la nueva partitura del Sr. Barbieri, ese un paso más dado en la senda del verdadero progreso del género, que con tan buena fortuna se cultiva, en el Teatro de la Plazuela del Rey[...]"

Buena crítica para la orquesta dirigida por el propio Barbieri y buenas interpretaciones por parte del coro, cantantes principales y orquesta, para concluir con una felicitación por el éxito rotundo que avala la calurosa acogida del público.

Art. “TEATRO DE LA PRINCESA.(ANTES DE LA CRUZ). *CRUCES Y MEDIAS LUNAS*”³⁸⁰.

Sobre la primera representación de la ópera *Cruces y medias lunas* que tuvo lugar el 30 de diciembre de 1855, Romero tenía puestas grandes expectativas, porque en la mente de todos los músicos que se encontraban en aquellos momentos reclamando la Ópera Nacional en España a través de la *Sociedad Orfeo Español*, necesitaban un apoyo que les abalase sólidamente en sus reivindicaciones. El fracaso hizo que se tuviera que desautorizar, de alguna forma, la iniciativa particular que se había puesto en

³⁸⁰*Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de profesores. Año II, nº 1. Madrid, 6-I-1856. p. 1-3.

marcha en precarias circunstancias y en un momento muy crítico para los intereses comunes.

“En tales circunstancias se presenta una empresa especuladora, que haciendo alarde de conocimientos y creyéndose en posesión de todos los medios necesarios para dar cima a un proyecto, que la profesión en general ha considerado siempre de muy difícil realización e imposible sin la decidida protección del gobierno, toma sobre sí la inmensa responsabilidad de inaugurar la ópera española, sin contar para ello ni con las obras dignas, bajo el punto de vista del arte, de la ilustración del público, y lo que es peor, si cabe, si contar con verdaderos elementos de ejecución.

Por no entorpecer los trabajos de una empresa que pudiera haber tenido un pensamiento igual o superior tal vez al de la sociedad de profesores, ni influir en lo más mínimo con nuestras observaciones en la opinión pública, hemos guardado silencio hasta ahora en asunto de tan grave trascendencia para el arte; pero hoy que el público puede juzgar con datos suficientes acerca del verdadero valor de esta primera prueba, cumple a nuestro deber de escritores imparciales manifestar nuevamente, a fin de que nuestro pensamiento quede intacto, que los individuos que componen la susodicha sociedad son completamente extraños y no tienen participación alguna en la empresa que, con el título de *Ópera española*, se ha establecido en el Teatro de la Princesa [...]”.

Romero quiere dejar claro que el resultado de esta experiencia no va con la seriedad del proyecto que engloba a la generalidad de los músicos de mayor renombre de España, por lo que arremeterá contra la empresa que considera negligente en sus planteamientos e incluso deja ver, que se pretendían acaparar unos méritos que no les correspondían.

“Nosotros al publicar en la *Gaceta* el resultado de los trabajos de la sociedad, tuvimos especial cuidado en dar a nuestros lectores una extensa lista de los cantantes y maestros compositores de varias categorías, para que de entre ellos pudieran elegirse los que reuniesen mejores condiciones para formar una buena compañía.

Ahora bien: ¿por qué la empresa del Teatro de la Cruz no manifiesta al público el nombre de los artistas del primer orden con que cuenta, así respecto de cantantes como de compositores? ¿por qué en lugar de esas frases pomposas y

galanas, no dice sencillamente en que consiste ese apoyo que le prestan *distinguidos y eminentes artistas* de dentro y fuera de la corte? Cosa bien necesaria, porque a la verdad, si el público y los artistas han de juzgar de ese pretendido apoyo por la prueba que de el nos dio el domingo último con la obra titulada *Cruces y medias lunas*, poco o nada puede esperar el público de la cooperación de esos *distinguidos y eminentes* artistas con que la empresa dice que cuenta para la realización de su pensamiento, pues tanto la obra como la ejecución y la dirección escénica, corrieron parejas en lo absurdo y en lo desatinado [...]”.

El hecho se agrava mucho más, cuanto que a la representación asistió la Casa Real, los Ministros y una Comisión de las Cortes.

Una vez expuesto el desacuerdo con la empresa del Teatro y haciendo un paréntesis entre la polémica y la representación tratada desde un estricto prisma crítico-musical, hace un duro y exhaustivo repaso de la representación de la obra.

[...]Hay obras que se resisten al análisis, porque sus condiciones especiales se encuentran, por decirlo así, en completa oposición con los verdaderos principios del arte, y el nuevo arreglo de la ya conocida *Conquista de Sevilla*, que con el título de *Cruces y medias lunas*, acaba de ser ejecutada en el teatro de la Princesa [...]

[...]¿que podríamos decir nosotros de una obra que carece de condiciones estéticas y musicales, y que más bien que el trabajo del que siquiera haya saludado las nociones más elementales del arte de escribir, parece el producto de una razón enferma o extraviada? ¿Que pudiéramos decir, repetimos, de una partitura en que para hablar con la debida propiedad, no hay verdaderos pensamientos musicales, pues no puede dárseles tal nombre a esas pequeñas frases que se suceden unas a otras sin enlace ni conexión, donde no se descubre ni el más remoto conocimiento acerca de la forma y estructura de las piezas, ni del encadenamiento de los acordes, ni de la manera de conducir las modulaciones; donde no brilla por consecuencia ni el mas ligero conocimiento acerca de la disposición de las partes, ni de su marcha especial cuando llegan a concertarse, y en donde, por último, el desorden de la instrumentación es tal, que más bien parece estar dispuesta para recorrer cada instrumento un diapasón diferente en la orquesta, que para producir un efecto estético cualquiera? [...]

[...]La ejecución ha correspondido naturalmente, como debería esperarse, a las condiciones especiales de la obra, y por lo tanto nosotros no podemos hacer un cargo severo a los cantantes e instrumentistas que han tomado parte en su ejecución, porque sabemos demasiado que cualesquiera que sean sus talentos, no puede ni debe juzgárseles en una obra que, como la que nos ocupa, carece de verdaderas condiciones artísticas, que se les ha obligado además a poner en escena a paso de carga, sin plan ni método en los ensayos, sin corregir siquiera las infinitas equivocaciones y faltas de las copias, y para que todo fuese completo, sin cuidarse en lo mas mínimo de la dirección de la escena, en la cual pasaban cosas que no pudieron menos de excitar repetidas veces la hilaridad de los espectadores.

Por más que la iniciativa de Romero es mantener en su crítica la música al margen de la polémica, no logra desembarazarse de su ira hacia la empresa y el autor de la obra -cómplices en el proyecto-. Tal vez su idea es dilapidar en lo posible la obra a costa de sacrificar a un autor español, antes de que los políticos puedan utilizar la experiencia como referente para dar una respuesta negativa a la propuesta de la *Ópera Nacional*. Así lo aclara en las últimas líneas del artículo.

“[...]Lo que nosotros deploramos, lo que no podemos menos de censurar amargamente, en nombre del arte músico español, es que haya una empresa que, sin contar con todos los elementos indispensables para plantear de una manera decorosa y digna la *ópera española*, venga a dar por tierra con tan grande y noble pensamiento, desacreditándolo en la opinión del público, y entorpeciendo tal vez por su extemporáneo celo su completa y verdadera realización.

Nosotros deseáramos por el decoro del arte, y por los intereses mismos de la empresa, que la dirección, comprendiendo toda la gravedad de la posición en que ella misma se ha colocado, no se expusiera en adelante a otra nueva prueba, sin tener la completa seguridad de poseer todos los recursos necesarios para realizar como cumple al decoro del público, al arte, y sobre todo a sus verdaderos intereses, tan noble cuanto interesante objeto”.

R.

Es la primera vez que se refleja el perfil de un Romero agresivo y visceral que tiene toda la energía de la juventud y osadía para dirigir un enfrentamiento de gran calado para las aspiraciones del arte musical en España y que no será la última.

Art. TEATRO DEL PRINCIPE. “CONCIERTO DADO POR D. J. DE MONASTERIO, EL MIÉRCOLES 25 DE JUNIO DE 1856”³⁸¹.

Este artículo es el primero que Romero incluye en la *Gaceta*, después de hacerse cargo de la publicación de la revista.

Su primera crítica musical después de este acontecimiento, sería la que dispensa al concierto que dio Jesús de Monasterio en el Teatro del Príncipe:

“El miércoles 25 de junio tuvo lugar en el teatro del Príncipe, ante una selecta y escogida concurrencia al concierto vocal e instrumental dado por el distinguido violinista español D. Jesús de Monasterio, y en el cual tomaron parte en obsequio del célebre artista, la señorita Uzal, joven de grandes esperanzas y el señor Oliveres, tenor de la Real capilla de S.M.

El programa incluyó obras de Rossini, Verdi, Vieuxtemps, Donizetti, Beriot, Mercadante y la 5º *Gran fantasía nacional sobre aires populares españoles*. Dedicada a S.M. la reina, compuesta y ejecutada por el propio Monasterio.

“Acompañó al piano el profesor D. Martín Sánchez Allú.

La orquesta estuvo dirigida por el acreditado profesor D. Juan Molbberg [sic.], bien conocido es del público de Madrid el talento que el Sr. Monasterio posee en el violín, para que tengamos necesidad de hacer un análisis de cada una de sus bellas cualidades [...]

La fantasía sobre motivos de I Lonbardi, de Vieuxtemps. *El Tremolo* de Beriot, y la difícil *Tarantela* de Vieuxtemps, fueron superiormente ejecutadas por el joven virtuoso cuyo talento se desarrolla ampliamente, y adquiere de día en día mayores proporciones, a la sombra de los sanos principios de la selecta escuela en que a recibido el complemento de su educación artística. Como compositor el Sr. Monasterio es así mismo digno de ocupar un lugar distinguido en el mundo del arte. Su elegía titulada *Adiós a la Alhambra*, es una composición llena de gracia y verdad y que el joven artista interpreta con esa melancolía y dulzura, con ese abandono que es uno de los rasgos más característicos de nuestra música popular. *La Gran Fantasía Nacional sobre Aires Populares Española*, dedicada a S.M. la reina, es una composición que está sembrada de bellezas y de efectos nuevos y delicados, en la cual hay un Andante de un efecto delicioso y que revela en el

³⁸¹*Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de profesores. Año II, nº 27. Madrid, 6-VII-1856. p. 210 y 211.

joven compositor cualidades de un orden superior. Esta obra nos llama así mismo la atención tanto por la novedad que ofrece en el enlace y desarrollo de los diversos motivos de que se compone, cuanto por su rica y picante armonización. Felicitamos cordialmente al Sr. Monasterio por el triunfo que acaba de obtener, así por su bello y acabado talento de ejecutante, como por las excelentes cualidades que descubre como compositor [...]³⁸².

R.

No es usual ver una crítica tan favorable y benévola escrita por Romero que aunque reparte laureles para cantantes y orquesta, hace un casi desmesurado elogio de la figura del joven Monasterio. La explicación a este comportamiento nos la dará el propio Romero en acontecimientos futuros a lo largo de su vida. Apoyó siempre a las nuevas promesas, aunque siempre mostró pasión por Jesús de Monasterio.

Sabemos que Romero culmina su vida con la construcción de uno de los mejores salones para escuchar música de cámara de la historia de España, Salón-Romero, sede de la *Sociedad de Cuartetos* -dirigida por Jesús de Monasterio-. El mismo Salón sirvió de centro precursor de muchos artistas que necesitaban una oportunidad para darse a conocer. Esto ocurrirá a partir de 1884, pero en las fechas en que se escribe este artículo, es difícil saber el tipo de relación que Romero guardaba con Monasterio.

Art. TEATRO DEL CIRCO (LÍRICO-ESPAÑOL). “BENEFICIO DE LA SEÑORITA RAMÍREZ”³⁸³

Sobre los conciertos catalogados de beneficio, Romero se muestra respetuoso, sin dejar de comentar detalles que de no hacerlo, podría pensarse que no tiene la suficiente sensibilidad musical como para percibirlos.

“El Sábado 10 del corriente tuvo lugar en este teatro el beneficio de la Srta. Ramírez [...]

La Srta. Ramírez que tomó parte con el Sr. Becerra en el cuadro primero de la zarzuela el Marqués de Caravaca, y con el Sr. Caltañazor en *Las Bodas de Juanita*, dijo con gracia y desenvoltura la canción del Marqués de Caravaca, así como el dúo que sigue, con el Sr. Becerra. Sin embargo, en la parte declamada nos pareció algo exagerada en su papel de criada decidora y entrometida [...]

³⁸²*Gaceta Musical de Madrid*. Dirigida por A. Romero. Año II, nº 27. Madrid, 6-VII-1856, pp. 209 y 210.

³⁸³*Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de Hilarión Eslava. Año I, nº 3. Madrid, 18-II-1855. pp. 19 y 20.

En el *Vals de Venzano*, que la beneficiada repitió a petición del público, la Srta. Ramírez no estuvo tan feliz como hubiéramos deseado, pues la vimos andar a vueltas con la afinación y ejecución de ciertos pasajes, y aún con la respiración, con notable perjuicio del efecto, y no sin que el público se apercibiese de ello. En la repetición de dicha pieza la cantante estuvo algo mas afortunada, y pudo decir con un solo aliento, el trino que antes se había visto forzada acortar por no haberlo tomado en el sitio conveniente [...]"

Respecto de las obras interpretadas, Romero utiliza con asiduidad el recurso de echar la culpa del poco triunfo al texto. En esta ocasión sería a favor de la zarzuela *Las bodas de Juanito* de Allú.

“La nueva zarzuela que, con el título de *Las bodas de Juanito*, ha traducido y arreglado del francés el Sr. Olona, ha tenido una acogida mediana por parte del público.

[...] ha perdido en la traducción su parte verdaderamente cómica por el abuso de lo grotesco [...]

Con un argumento de esta naturaleza se concibe que, hablando musicalmente, puede hacerse bien poco, y que el Sr. Allú, compositor de la música, no haya podido tal vez lucir su imaginación en toda su plenitud, y que en su obra carezcan muchos pasajes de verdadera inspiración [...]

El público ha dado las mayores prueba de simpatía por la beneficiada, colmándola de aplausos y arrojándole a la escena flores y palomas con profusión”.

R.

Art. TEATRO REAL. “PRIMERA FUNCIÓN DE LA PRESENTE TEMPORADA.

RIGOLETTO”³⁸⁴.

Un año más tarde Romero podrá dedicar una halagüeña crítica sobre el inicio de la temporada de ópera en el Teatro Real.

“Brillante bajo todos los conceptos fue la apertura del Teatro Real acaecida en la noche del 1º del corriente. Numerosa y escogida concurrencia llenaba las localidades, deseosa de oír y admirar a los artistas que con su talento han sabido popularizar su nombre.

³⁸⁴*Gaceta Musical de Madrid*. Editada y dirigida por A. Romero. Año II, 39. Madrid, 28-IX-1856. p. 290.

Rigoletto (Verdi), fue la ópera destinada para la inauguración, la que además de las preciosidades musicales que en sí encierra, tenía la circunstancia de ser ejecutada por el eminente barítono Varessi, creador del difícil papel que da nombre a la ópera, y en el cual se puede asegurar que no tiene rival [...]

La ópera fue oída con suma atención por un público que se mostró inteligente y justo, aunque algún tanto severo[...]

Felicitemos a los Sres. Urríes y Cuzani por el buen acierto que han tenido en la adquisición de los cantantes que han presentado en esta primera representación, pero les recomendamos que aprovechando los grandes recursos de que disponen, desplieguen la mayor actividad para poner en escena óperas nuevas como las *Visperas Sicilianas*, el *Ebreo* (Hebreo) y los *Hogatonos* (Hugonotes), y muy especialmente cada última en que el público desea oír, además de la obra, al Sr. Vialetti que según es fama la canta superiormente.

SS.MM. honraron con su asistencia esta representación y nos consta quedaron muy complacidas”.

R.

Romero se encuentra muy complacido, con las expectativas que auguran la empresa del Teatro Real para esta nueva temporada, así como de la plantilla de cantantes que había contratado.

De la orquesta pudo hablar en otros anuncios dentro de su mismo periódico, mostrando satisfacción al comprobar que todos los músicos nuevos contratados -menos uno- fuesen españoles. Se hace eco él mismo en la *Gaceta Musical*³⁸⁵ diciendo, que se contrataron 70 profesores de orquesta para la temporada de ópera del Teatro Real que comenzó en octubre de 1856. Entre los nuevos músicos para las plazas de: 1er. clarinete se encuentra Enrique Ficher; 1er. trompa José Aguiló; 1er. violonchelo Joaquín Casellá al lado de Ramón Castellanos; los hermanos Courtier como violines junto a otros tantos, todos españoles; 1er. Mariano Ruiz; 1er. oboe Caffi, para sustituir a Emilio Daely (también Daelli) que falleció.

El hecho de la contratación de músicos casi en su totalidad nacionales, podría obedecer al resultado de presiones de tipo político sobre la empresa gestora del Teatro.

³⁸⁵*Gaceta Musical de Madrid*. Editada y dirigida por A. Romero. Año II, nº 37. Madrid, 14-IX-1856. pp. 280 y 292.

Romero resalta el hecho de que el único extranjero es el Sr. Caffi, dato que desencadenará una polémica protagonizada por el oboísta español Daniel Ortiz, y que se inserta en la *Gaceta de Madrid*.

“Madrid 23 de octubre de 1856.

Sres. Redactores de la *Gaceta Musical* (léase Romero).

Muy Sres. míos:

En el número 38 de su apreciable periódico, correspondiente al día 22, y en una nota de los profesores que han de componer la orquesta del Teatro Real, dice: que la plaza de primer oboe ha estado vacante desde la muerte del Sr. Daelli. Esta omisión de mi nombre ataca mi reputación como profesor, y por lo tanto deseo se rectifique a fin de que sepa el público que esa plaza ha sido desempeñada por mí desde la muerte de aquel, y que no solamente he tenido la satisfacción de estar bien mirado y considerado entre mis compañeros, sino que tengo recibidas muestras de agrado y aplausos generales y espontáneos del ilustrado público que llenaba aquel coliseo en las noches que se puso en escena *María di Rohan*, *Rigoletto* y otras.

Este año fui, como los demás profesores llamado por la empresa, pero como las condiciones de la escritura no convenían a mis intereses no tuve por conveniente aceptarlas.

Esta es la verdadera causa de haber traído un oboe extranjero, no la de que no hubiera quien desempeñara dicha parte.

Espero tengan la bondad de dar cabida a esta rectificación en su periódico, quedando su más atento y S.S.Q.B.S.M.

Daniel Ortiz”.

Evidentemente, esta carta muestra un pequeño agravio hecho sobre la persona de Daniel Ortiz, que Romero no tiene mayor problema en rectificar. Es un poco extraño, que Romero hubiera tenido ese despiste, y en buena parte hay que creer que no fue él quien redactó la noticia a la que se hace alusión o que lo pudo hacer a propósito. Recordemos que Romero era ya por estas fechas un buen oboe y que incluso desempeñaba la plaza de profesor interino en el Conservatorio, factores estos, que hacen que él estuviera bien enterado de la actividad que desempeñaba cada uno de los pocos oboes que habían en Madrid.

Es posible que la predisposición de Romero en la presente temporada para con el Teatro Real, sea de críticas favorables.

5.4.2. Artículos sobre el Real Conservatorio de Madrid y sus conciertos

Los acontecimientos y novedades que se generan dentro del Conservatorio son seguidas con especial interés desde la redacción de la *Gaceta*, algo que parece lógico de una directiva que en su gran mayoría son profesores del centro y lo tienen considerado - en buena lógica- como el estandarte del arte musical en España.

No sólo son incluidos los acontecimientos dignos de resaltar por su importancia y prestigio para la institución, sino que no se esconde polémica alguna que pudiera suscitarse en relación con el Conservatorio.

Precisamente una de las polémicas más enconadas sostenida desde la *Gaceta*, fue la crítica a un nuevo sistema de enseñar de la música fácil y sin esfuerzo, que puso a toda la redacción incluido a su director Eslava en pie de guerra, aunque el implicado directamente fuese Romero.

Art. “POLÉMICA”³⁸⁶.

Todo comenzó cuando Romero dedicó unas palabras acerca del prospecto del *Curso completo de música teórica-práctica* editado por Mariano de Prellezo, que fue magistrado de la Real Audiencia de Oviedo y S.M. en las de Zaragoza, Sevilla, Granada y Valencia.

Prellezo había publicado en 1851 la primera parte de su tratado con la protección de la Reina en un momento de oportunismo, logrando que algunos profesores de Madrid diesen su visto bueno para engrandecer al nuevo método de enseñanza, diciendo de él que era uno de los mejores sistemas de enseñanza musical de Europa. Al parecer estos hechos fueron soportados por muchos profesionales de la música en Madrid -entre los que se cuenta a Romero-, que siguieron de cerca las evoluciones de los nuevos procedimientos de enseñanza.

La valoración final de Romero fue de resultados nefastos, lo que generó que Prellezo publicara un prospecto en el que manifiesta, que el fracaso de su sistema de enseñanza viene dado por la oposición que los profesores de Madrid habían dispensado a su obra. Alude a que los profesores muestran su desconocimientos de los principios y métodos de enseñanza adoptados desde la invención de la música, son ignorantes

³⁸⁶*Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de Hilarión Eslava. Año I, nº 26. Madrid, 29-VII-1855. pp. 201 y 202.

algunos de ellos, tienen temor a perder los respetos de los doctos, y muchos tienen interés en que no se simplifique la enseñanza para de esta forma poder cobrar por las clases durante más tiempo.

La contestación fue rápida y rotunda en otro prospecto que la redacción de la *Gaceta* en bloque entendió como ofensivo para todo los profesores dedicados a la música y que desmerecía la labor de la enseñanza en todos sus ámbitos.

Romero carga sus tintas contra una personalidad relevante dentro de los circuitos de la jurisprudencia española, olvidando la diplomacia que casi siempre le caracterizó, para decir que cualquier aficionado no podía atentar contra el sistema de enseñanza musical de España, aunque gozase de un poder importante.

“[...]Los profesores del arte hicieron perfectamente en no respetar la opinión de esa concurrencia lucida, compuesta de sujetos que serían tal vez sabios, políticos, eminentes jurisconsultos, literatos excelentes y consumados hacendistas, pero ignorantes en materia de enseñanza musical.

La guerra que a la obra han hecho los profesores, ha sido únicamente el no haberla adoptado, porque no habrán formado de ella tan buena opinión como los altos funcionarios, escritores y literatos.

Acerca de los anónimos nada tenemos que decir. Todo el mundo sabe la no importancia que puedan tener en la presente materia.

El mal éxito del *Curso completo* ha sido igual en toda España, y los profesores de Madrid, que no han escrito contra él ni una sola línea, no han podido influir en todas las provincias de la nación [...]

Piense un poco el Sr. Prellezo, y verá que no tiene motivo para hacer una acusación tan grave contra todos los profesores dedicados a la enseñanza musical, ni para faltar tan bruscamente a los miramientos debidos a una clase respetable [...]

No cumpliríamos con los deberes que nos impusimos al publicar esta GACETA; si no hubiéramos salido en esta ocasión a la defensa de la profesión musical, tratada inconsiderablemente por el Sr. Prellezo en su nuevo prospecto.

Nuestros lectores habrán visto que hemos huido con estudioso cuidado de entrar en el examen de la obra de que había el prospecto; pero nos reservamos hacerlo cuando lo juzguemos oportuno y conveniente”.

R.

Este artículo de A. Romero, suscitaría una gran polémica en la que se verían envueltos todos los responsables de la redacción y dirección de la *Gaceta Musical*, incluido Hilarión Eslava.

El artículo pone de manifiesto el talante de Romero y su valentía al enfrentarse a una personalidad de alta influencia política, por haber hecho intrusismo y quejarse del poco éxito alcanzado por su obra echando la culpa de ello a los demás.

La refriega será dura y posiblemente la *Gaceta* y sus asociados no ganasen nada con este suceso, pero era una forma de demostrar que todos ellos eran fieles a los principios que se propusieron desde el inicio de la publicación de la revista. También podemos observar que la redacción cierra filas en torno a Romero y que se intenta mantener al margen la figura de Eslava, aunque las respuestas se hagan indirectamente en su nombre.

La Polémica continuaría a lo largo de cuatro artículos e involucrará a varias revistas y periódicos de Madrid, así como a personalidades de la música de los dos bandos.

Las contestaciones a partir de la primera crítica firmada por Romero, se emitirían desde la redacción, concluyendo todas ellas con la siguiente frase.

“Medite bien y reconocerá que su malevolencia le ha llevado más allá de lo justo y conveniente”³⁸⁷.

Finaliza el artículo con un comunicado aparte que responde a las alusiones directas que recibió Hilarión Eslava en la carta que Prellezo envió a la redacción de la *Gaceta Musical*.

“Mariano de Prellezo

Madrid 8 de agosto de 1855

Supuesto que el Sr. Prellezo se dirige principalmente al Sr. Eslava, presentando su conducta en la aprobación del *Curso completo* como mejor le ha parecido, estamos autorizados por él para decir: 1º Que el juicio que formó de dicha obra fue bueno respecto a la teoría en general, y malo respecto a la parte práctica, o sea método de solfeo. 2º Que el Sr. Eslava no recibió encargo superior

³⁸⁷Sin lugar a duda el que contesta en la polémica -amparado en el anonimato de la R. de redacción- es Romero. Prueba de ello es esta frase que podemos comparar con la escrita de igual forma en el último párrafo de la primera crítica.

de examinarla, sino que por complacer a uno de los encargados de hacerlo, asintió a su lectura. 3º Que el Sr. Eslava dijo claramente su opinión a uno de los encargados del examen, y que habiéndole dicho este que creía que no debía entrar en pormenores, sino decir a quién correspondía, si merecía la aprobación o no, le volvió a decir aquel “que sin embargo de los defectos en la parte práctica, debía aprobarse, porque su extensa teoría, que era la parte principal de la obra, era buena y la creía muy útil; 4º Que el Sr. Eslava aprobó la parte teórica por creerla de verdadero mérito, y la parte práctica por pura cortesanía, y también porque él mismo era autor de otra obra de idéntico género, lo cual le colocaba en una posición algún tanto delicada. 5º Que esta es la historia de la aprobación de la obra del Sr. Prellezo, salvo algún pequeño error poco sustancial en que pueda haber incurrido, y que está pronto a rectificar, por ser un asunto que hace años pasó sin haberlo vuelto a recordar hasta ahora.

Antes de concluir, tenemos que pedir un favor al Sr. Prellezo, y es que si en adelante pensara honrarnos con sus comunicados, lo haga sin usar frases como las del párrafo ¿No revela? etc., ni las palabras grosera, alevosa, villana, refinada malicia, ni otras de este jaez, que leemos en su escrito. Nosotros creemos que se puede dar toda la fuerza conveniente al raciocinio, sin hacer uso de frases injuriosas ni de palabras malsonantes.

La redacción de la *Gaceta Musical*, bajo la dirección de

D. Hilarión Eslava”.

Art. CRÍTICA DE MADRID. ·”EL 25 DE MARZO TUVO LUGAR EN EL SALÓN DEL CONSERVATORIO UN CONCIERTO MATINAL ”³⁸⁸

Dentro del espacio *Crítica de Madrid* de la revista *Gaceta de Madrid*, incluye una breve reseña de todos los acontecimientos musicales que tienen lugar en la Villa. Aunque por su escaso volumen no los firman al pie de cada artículo los comentaristas. Podemos saber, que muchos de ellos eran hechos por A. Romero, dado que del que vamos a referirnos a continuación, surgió una inusual polémica, a la cual contesta Romero como supuesto autor de los comentarios iniciales que figuran en el referido espacio.

En marzo 1856, tiene lugar un concierto a beneficio del Sr. Huertas (guitarrista). El célebre guitarrista Huertas actúa en el Teatro Real en un recital en el que además acompaña a los cantantes de la empresa de dicho teatro Sr. Alajmo, Galvani y

³⁸⁸*Gaceta Musical de Madrid*. Año II, nº 13. Madrid, 30-III-1856. pp. 101-2.

Beneventano, deseosos de complacer al guitarrista, además de algunos instrumentistas como es el caso de flautista Pedro Sarmiento y algún otro profesor. Este concierto se verifica el 25 de marzo, pero en vez de utilizar el Teatro Real, se llevaría a cabo en el Salón del Conservatorio en un concierto matinal, en el cual tomaron parte en obsequio al beneficiado Sr. Huertas; los cantantes Soares y Padilla. El concierto consta de varias dúos de canto con acompañamiento de piano y fantasías sobre motivos de ópera interpretados a la guitarra por Huertas. El acompañante al piano fue Juan Skozdopole. La crítica sería hecha por Romero, dado que se menciona en la polémica con el Sr. Antonio Cano.

"La ejecución de estas obras fue regular[...]

[...]El Sr. Huertas, si hemos de decir sin rebozo nuestra opinión, no nos sorprendió como esperábamos, en la ejecución de la varias piezas anunciadas en programa. La manía de querer hacer de la guitarra un instrumento de concierto, y de obligarla a interpretar ideas para las cuales no cuenta con medios suficientes y adecuados de expresión, es precisamente la causa del olvido y abandono en que hoy se encuentra, y quedará por largo tiempo, si no se procura mantenerla en la línea que le corresponde entre la gran familia instrumental, escribiéndole con arreglo a su verdadera naturaleza y sus medios naturales de expresión. La concurrencia fue numerosa, y los artistas recogieron abundante cosecha de bravos y aplausos"³⁸⁹.

La replica a este comentario, por parte del profesor y concertista de guitarra Antonio Cano, no se haría esperar. El 3 de abril se recibía en la redacción de la revista una carta dirigida al director, redactada en los siguientes términos:

[...]Habiendo visto lo que se dice de la guitarra en el número 13 de la *Gaceta Musical* al hablar del concierto dado por el Sr. Huerta en el Salón del Conservatorio, y sin embargo de que el juicio formado por críticos muy entendidos con respecto a este instrumento sea enteramente diverso del emitido por el de la *Gaceta*, me creo en el deber de manifestar a este, que la manía de querer hacer de la guitarra un instrumento de concierto, es debida sin duda alguna a la manía que el público inteligente en todas partes tiene de aplaudir con entusiasmo a los concertistas, admirando a la vez las bellezas

³⁸⁹*Gaceta Musical de Madrid*. Año II, nº 13. Madrid, 30-III-1856. pp. 101, 102.

de un instrumento que, con mengua nuestra, es mas apreciado en otros paises donde ninguna consideración de nacionalidad les merece. Y si la inteligencia del mundo musical no hubiese aplaudido en París y otras capitales al eminente Sors [sic], no hubiera caído este en la manía de hacerse oír en los círculos filarmónicos[...]

La causa del olvido en que ha caído la guitarra, según el parecer del articulista (lo cual está muy lejos de ser cierto), y de cuyo abandono no saldrá, si no se procura escribir con arreglo a su naturaleza, también la negamos, pues para esto debe examinar primero todas las composiciones que se han escrito y se escriben en la actualidad, y si no las encuentra con arreglo a los medios de expresión y carácter de la guitarra, podría indicarnos cuáles sean estos, seguro de contar con el aprecio de todos los guitarristas, y en particular con el de su amigo afectísimo S.S.B.S.M.”

Tampoco se hizo de esperar la replica de A. Romero a la carta del Sr. Cano, que en el siguiente número de la revista insertaría un artículo firmado con su inicial y titulado *Polémica*.

“[...] nosotros no hemos querido dar a entender, en el párrafo de nuestro escrito a que alude el Sr. Cano, que la guitarra sea o no un instrumento tan apto como cualquier otro para el concierto, porque en el sentido recto de la palabra concierto, que no es otro que el de *reunión de músicos que ejecutan piezas de música vocal e instrumental*, no entrar para nada la calificación artística de los recursos particulares con que cuentan los instrumentos que en el han de tomar parte; pero sí quisimos expresar que el efecto que ellos producen en el público, no sólo está en razón directa de su mayor o menor sonoridad y de sus medios de expresión, sino que depende también en gran parte de que la música que interpreten esté en una perfecta relación de analogía con aquellas cualidades y con el carácter propio y peculiar del instrumento.

En el mismo error incurre el articulista cuando deduce de nuestras expresiones que las causas del olvido y abandono en que la guitarra se encuentra en la actualidad, consisten en que la música que se escribe para la guitarra este hecha o no con arreglo al mecanismo del instrumento y a sus medios de expresión.

[...] la guitarra, teniendo un carácter y mecanismo especial y un grado limitado de sonoridad, no se prestará sino muy imperfectamente a la

interpretación de una música que, como por ejemplo la dramática, haya sido concebida bajo un punto de vista enteramente distinto del propio y peculiar de su naturaleza. En cuya apreciación comprendemos los arreglos de piezas vocales e instrumentales de óperas, tales como sinfonías, arias, dúos, etc., así como las que se escriben sobre motivos de estas mismas óperas, y en cuya elección se ha tenido más en cuenta el favor de que gozan en el público, que la consideración importante de si el instrumento cuenta o no con los medios necesarios para su adecuada y conveniente interpretación. Lo cual es precisamente lo mismo que piensa el eminente Sor, cuando dice en la pág. 66 de su *Método de guitarra*:

<Yo he sido siempre de opinión, que arreglar una pieza cualquiera para instrumento que no puede interpretarla proporcionalmente, es más bien desarreglarla, y que en lugar de decirse arreglada para tal instrumento, sería más adecuado decir sacrificada a tal o cuál instrumento.>

[...]La guitarra, como el mismo Sor la califica (pág. 75 de la obra citada), es un instrumento de armonía como el arpa y el piano, y que por lo tanto carecen de preciosa e indispensable cualidad para la verdadera expresión musical, esto es, de prolongar aumentar y disminuir el sonido a voluntad como pueden verificarlo los instrumentos puramente melódicos tales como el violín, el clarinete, la flauta, etc. Además, entre el arpa, el piano y la guitarra como instrumentos armónicos existen notabilísimas diferencias, pues el piano es mucho más perfecto que aquellos, en cuanto a que se presta con mayor facilidad a la reproducción exacta de las más abstrusas combinaciones de la ciencia armónica. Circunstancia que no puede observarse en la guitarra, a causa de su mecanismo especial, y que el mismo Sor reconoce cuando, al tratar de los acompañamientos en la pág. 62 del método citado, dice:

“Un acompañamiento de piano forte, si está bien hecho, debe estar construido como un cuarteto o trío en la orquesta. Ahora bien: tomando este acompañamiento como modelo, yo puedo arreglar por él el de la guitarra. Las comparaciones son de un gran recurso para la comprensión, y yo rogaría al lector me permitiese una, para probarle que si la guitarra no hace las mismas notas que la orquesta ni en cantidad ni en altura, el acompañamiento no dejará por eso de ser el mismo.”

Y más adelante, en la pág. 66, dice:

“Yo toco la fuga a dos motivos en si bemol del oratorio de Haydn La Creación; pero jamás me atrevería a emprender la de Mozart en la obertura de los Misteres de Isis, ni la mía en el baile de Hercules u Omphale, porque la

guitarra, no prestándose en manera alguna a la naturaleza de los motivos ni a tratarlos en contrapunto doble, no podría presentar más que un esqueleto”.

[...]El célebre Aguado, en la pág. 7 de su método de guitarra, viene en apoyo de nuestra opinión, cuando dice hablando del carácter de la guitarra:

“A mi entender, la guitarra tiene un carácter particular: es dulce armoniosa, melancólica, algunas veces llega a ser majestuosa, aunque con admite la grandiosidad del arpa ni del piano.”

Con lo dicho basta para probar que contando la guitarra, sino muy imperfectamente, con los medios necesarios para la interpretación de toda clase de ideas musicales, así por la naturaleza y carácter del instrumento, como por la manera de pulsarlo, opinión que el mismo Aguado confirma en la página 1ª de su método, diciendo:

“El defecto que tiene (la guitarra), si tal puede llamarse el que voy a indicar, es, que en razón de la longitud de las cuerdas y el modo con que se pulsan, los sonidos no parecen tan fuertes como los del piano y del arpa”; ha de tener necesariamente un género de música especial que convenga a su carácter, naturaleza y mecanismo, para que pueda brillar, como decíamos en el párrafo que motiva esta polémica, en la línea que corresponde entre la gran familia instrumental[...]

[...]Convencidos de que nada podríamos decir nosotros, tan bien sentido y expresado como lo que al tratar de la guitarra dicen los eminentes y célebres críticos Lichenthal y Fétis, copiamos aquí, sin ninguna especie de comentarios, sus opiniones en la materia.

El primero, Mr. Lichenthal, en su *Diccionario de la Música*, pág. 166 y 167, después de hacer una descripción de la guitarra, dice:

“Una cavatina, un nocturno, una romanza, un duetino [sic], acompañado por la guitarra, hacen buen efecto; sus sonidos velados y graves producen armonías muy favorables a la voz, sosteniéndole sin cubrirla. Pero este instrumento queda reducido casi al silencio, cuando se le hace cantar (Questo strumento e pero ridotto quasi al silenzio, quando si fa cantare). Su fuerza consiste en las vibraciones multiplicadas de varias cuerdas punteadas sucesiva y simultáneamente. Desde el momento en que dejan los arpegios por el unísono, y se pasa de los bajos sonoros a la octava aguda, compuesta de cuerdas de poca vibración, el canto entonces es débil y lánguido, y privado del recurso de armonía, no resulta más que un pizzicato débil, seco y desprovisto de toda especie de atractivo.”

El segundo, Mr. Fétis, en su *Música puesta alcance de todo el mundo*, página 276 de la tercera edición, se expresa en estos términos:

“Todo el mundo sabe cuán limitada es la guitarra en sus recursos: ella no parece destinada más que a sostener ligeramente a la voz en pequeñas piezas vocales, como romanzas, canciones, boleros, etc. Pero algunos artistas no se han contentado con este débil mérito, y han querido vencer las ventajas de un sonido débil (maigre), las dificultades de digitación y la limitada extensión del instrumento. Carulli fue el primero que emprendió la ejecución de dificultades en la guitarra, y que consiguió con ellas excitar la admiración. Sor, Carcassi, Huerta y Aguado han llevado este arte al más alto grado de perfección: si la guitarra pudiera ocupar un lugar en la música, propiamente dicha, es indudable que estos virtuosos hubieran efectuado el milagro; pero para una metamorfosis, los obstáculos son insuperables.”

R.

Hemos querido incluir gran parte de la polémica suscitada en torno a la guitarra, por entender que no tiene desperdicio en cuanto a la solidez y profesionalidad de Romero en su trabajo de crítico. Explica todas sus alusiones y rebate las imputaciones hechas por el Sr. Cano con rotundidad, apoyándose en la documentación necesaria y de autoridad.

Tal vez Romero pretende demostrar a través de este artículo, que su opinión es tan prestigiosa como la de los críticos de prestigio a los que alude Cano aunque en esta faceta su nombre no fuese significativo.

Art. “CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA”³⁹⁰.

Otros acontecimientos que tienen lugar en el Conservatorio son los concursos anuales que se realizan al final del curso académico y con motivos de algunas festividades o actos oficiales determinados. Se dispensan siempre comentarios de apoyo, y en el caso de ser críticos, utilizan un tono moderado y con ánimo de ayudar a mejorar los resultados.

En el número cinco de la *Gaceta Musical* de 1856, encontramos una *Polémica* (así titulada), entre los críticos del diario *La Nación* y los de la *Gaceta*, en la que podremos observar la protección y respeto al Conservatorio desde la redacción de la *Gaceta*. Con la polémica llegará se llegará a plantear un reto a los redactores de *La Nación*, invitándoles a componer una obra musical y someterla al juicio de varios

³⁹⁰*Gaceta Musical de Madrid*. Año II, nº 25. Madrid, 22-VI-1856. pp. 193-195.

conservatorios de Europa, dado que los críticos de *La Nación* sostenían que el Conservatorio de Madrid, regalaba los aprobados en composición por no disponer de profesores de alto nivel. La *Gaceta* no se conformó con apoyar la calidad de enseñanza del Conservatorio, sino que planteó la propuesta, de que ambos críticos musicales de las respectivas publicaciones, crearan una composición musical para que fuera juzgada por el tribunal del Conservatorio, y para constatar, que los criterios de dicho tribunal eran de calidad y prestigio. Posteriormente se enviarían las mismas composiciones a los Conservatorios más prestigiosos de Europa, con el propósito de ser analizadas por los mejores profesores de composición, y finalmente, ver hasta que punto diferían de los jueces españoles. El reto no tuvo respuesta por parte de *La Nación*, por lo que se puede intuir, que el prestigio del Conservatorio y el nombre de Hilarión Eslava -profesor de armonía, contrapunto y fuga en aquel momento- quedaron restablecidos.

Al final del extenso artículo -que incluye todos los exámenes de las distintas disciplinas con detalle de sus pruebas y resultados además de incluir el nombre de profesores y alumnos- se incluye detallado los miembros del tribunal encargado de valorar los ejercicios de composición, a través de las clases de contrapunto, fuga y órgano -integrado por más de veinticinco personas- entre las que se encontraban las más cualificadas y prestigiosas del panorama musical de aquel momento.

El enojo de los redactores de la *Gaceta* al responder de una manera tan drástica a *La Nación*, parece justificado si observamos que al poner en tela de juicio los resultados de los concursos del Conservatorio, desacreditan a muchos profesores de renombre de Madrid.

Tal y como se desprende de este artículo, Romero en el curso 1855/56, se hizo cargo de las enseñanzas de clarinete y fagot, y en el siguiente curso se le adjudicó la enseñanza de oboe, plaza que había quedado vacante por defunción de José Álvarez.

“[...]Concurrentes, 1.

Segundo premio.-Sr. Rubio (profesor interino D. Antonio Romero).

Clase de Clarinete.

Concurrentes, 1.

Segundo premio.-Sr. Rubiños (clase de D. A. Romero).

Clase de Fagot.[...]”

“[...]No podemos menos de manifestar nuestra satisfacción al ver los esfuerzos que hace el Conservatorio por corresponder dignamente al objeto de su

institución. En poco tiempo hemos visto que se han elaborado los reglamentos orgánicos e interior; que después de merecer la aprobación del Gobierno de S. M., han sido planteados con la mayor efectividad; que se han efectuado exámenes generales con la severidad conveniente; y que últimamente se han celebrado concursos públicos a los premios, actos que sin embargo de efectuarse por primera vez en España, se han hecho con las condiciones que exige este poderoso medio de estimular a los alumnos y profesores, dándose al mismo tiempo público testigo de que no en balde sostiene la nación un establecimiento de esta importancia.

Sabemos también con placer que, estudiado prácticamente el estado del Conservatorio por medio de los exámenes generales y concursos que acaban de efectuarse, se trata de revisar escrupulosamente la organización particular de cada una de las clases y las obras que en ellas sirven de texto, para introducir en las mismas todas las mejoras que se crean convenientes.

Creemos que las plazas vacantes de profesores de contrabajo y oboe se dará por pública oposición, y esperamos que el Gobierno, atendiendo a las poderosas razones que ha expuesto el Vice-protector (Excmo. Sr. D. Joaquín María Ferrer), llegue a dotar las clases de declamación lírico-dramática, de órgano (construyéndose para esta el necesario instrumento), y otra de violín además de la que existe, que son tan necesarias e indispensables, y que según el nuevo reglamento, deben darse también por pública oposición.

Nosotros deseamos que además de las mejoras que acabamos de indicar, se trate de conseguir la protección del Gobierno para dos cosas importantísimas. La primera es, que haya algunas pequeñas pensiones para aquellos alumnos que, por sus excelentes disposiciones, presenten un gran porvenir, y que por su pobreza no puedan subsistir en el Conservatorio el tiempo necesario para completar su instrucción; y la segunda, el establecimiento de algunas escuelas sucursales de solfeo, canto y composición en aquellas capitales de provincia que producen mejores voces y organizaciones más perfectas para el arte musical. Nosotros dedicaremos un artículo a esta materia importante, bastando por hoy las indicaciones que acabamos de presentar [...]

[...] si se efectúan las mejoras que hemos indicado, el Conservatorio de Madrid dentro de pocos años figurará dignamente entre los buenos de Europa, consideradas las excelentes disposiciones de los españoles para el arte encantador de la música [...]"

R.

En el siguiente número de la revista, y cumpliendo con lo anunciado en su primer artículo sobre los concursos del Conservatorio, se publican los resultados de los exámenes, que faltan por concluir. Los procesos de valoración de conocimientos que se utilizaban en el Conservatorio en esta época, cuentan con un dispositivo de tribunales integrados por gran número de profesores para juzgar los concursos de todas las disciplinas:

“CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN”

CONCURSOS DE 1856.

[...]Los jurados de cada concurso estaban formados por la junta facultativa del Conservatorio, que la componen los señores:

Presidente.

Excmo. Sr. D. Joaquín María Ferrer, vise-protector del Conservatorio.

Vocales.

D. Hilarión Eslava.

D. Baltasar Saldan.

D. Juan Díez.

D. Francisco F. Valldemosa.

D. José García Luna.

D. Ángel Inzenga.

D. Rafael Hernando (secretario).

Y de los señores maestros compositores y profesores extraños al establecimiento, D. Francisco A. Barbieri, D. Emilio Arrieta, D. Román Jimeno, D. Lorenzo Nielfa, D. Joaquín Espín y Guillen, D. Antonio Mercé y Fondevila, D. José Inzenga, D. Martín Sanchez Allú, D. Ignacio Ovejero, D. José Reart, D. Miguel Galiana, D. Francisco Salas, D. José Sobejano, D. Luis Arche, D. José Isidoro Vega, D. Jesús de Monasterio, D. Ramón Castellanos, D. Antonio Campos, D. Ignacio Cascante, D. Carlos Magesté, D. Domingo Aguirre, D. Domingo Ferrer, Dña. M^a Martín: y de los literatos D. Ventura de la Vega, D. Francisco Campodrón y el actor D. Antonio Guzmán.

También han formado parte del jurado los profesores del establecimiento D. Mariano Martín, D. Pedro Sarmiento, D. Francisco Asís Gil, D. Antonio Aguado, D. Manuel Mendizábal, D. José Miró, D. Juan Gil, D. Antonio Romero y D. Camolo Melliez.

Han empezado las vacaciones, que durarán hasta primeros de septiembre, época en que empieza el curso escolar³⁹¹”.

Existe la incongruencia dentro de este programa de pruebas, de que figura la clase de órgano, y podemos ver algún tiempo después, que en la revista la *Gaceta Musical*,³⁹² el propio Eslava reclama al Vice-protector del Conservatorio, una clase de órgano. El artículo revela que la clase existía y la única explicación lógica, será la de que se reclame una clase con otros propósitos formativos más encaminados a la interpretación, cosa que se diferenciaría de la que existe con fines -sólo para composición-.

La nueva reglamentación puesta en vigor a partir de marzo de 1856³⁹³, reduce plantilla de profesorado e incluso prescinde de algunas disciplinas instrumentales. Estas carencias serán más tarde reivindicados por Romero en los comentarios que hace a los concursos realizados.

Romero muestra gran sabiduría para utilizar elementos de propaganda de los logros musicales alcanzados, y posteriormente, casi exigir las mejoras pertinentes para que el Conservatorio y el arte musical sigan avanzando. Ninguna de sus propuestas es descabellada. Podemos observar al Romero comprometido con el Conservatorio y con la música de su tiempo. Pone a su servicio sus dotes de coacción sutil y eficaz para reclamar mejoras en las infraestructuras y poder desarrollar más grado de exigencia y perfección. Cualquier político sensible sería incapaz de negarse a este procedimiento de petición, pero en las circunstancias económicas que atraviesa el país, era de esperar que desde el Gobierno se pensase, en que; “si con los pocos recursos que tienen, consiguen tales resultados, qué necesidad hay de incrementarlos”.

El Conservatorio seguiría una progresión descendente en todos los sentidos, directamente proporcional a la que se observa en la política y sociedad española, que desembocará irremisiblemente en la revolución de 1868.

A los 41 años de edad, A. Romero no pasa desapercibido en ninguno de los entornos de prestigio cultural de Madrid, prueba de ello, es la felicitación que se publica

³⁹¹ *Gaceta Musical de Madrid*. Año II, nº 26. Madrid, 29-VI-1856. pp. 201 y 202.

³⁹² *Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de profesores. Año II, nº 36. Madrid, 7-IX-1856. pp. 265 y 266.

³⁹³ Sobre el reglamento que aquí se menciona, no existe referencia de ningún tipo en la *Memoria acerca de la Escuela de Música y Declamación aumentada con nuevos datos para la Exposición Universal de París de 1878*. Madrid, 1878. Ed. Instrucción Pública.

mediante organismos oficiales, en gratitud a su tarea de proteccionismo para con el Conservatorio.

Para guardar una imagen completa del funcionamiento del Conservatorio en el curso 1856 y 1857, recogemos un anuncio, que algún tiempo más tarde aparece en la misma revista, y que informa puntualmente de los requisitos de ingreso al nuevo curso académico. El Conservatorio encuentra en la *Gaceta* un importante aliado que difunde y prestigia su labor e incluso contribuye a captar alumnos.

“Para ser admitido alumno, es indispensable saber leer, escribir, las primeras reglas de aritmética, y estar dotado de cualidades físicas necesarias para el estudio que propongan, con cuyos requisitos y previo examen serán admitidos los que se hallen en las edad que se expresan.

1º Para las clases de instrumento de viento y cuerda hasta 16 años, sabiendo perfectamente el solfeo.

2º Para las de canto y solfeo, para el canto hasta 18 años las alumnas, y hasta 20 los alumnos, hallándose dotados de buenas facultades para este estudio.

3º Para la declamación, de 10 años a 15 para alumnas, y de 12 a 18 los alumnos.

4º Para las clases de armonía, composición y órgano no se fija la edad, quedando a juicio de la junta facultativa el determinar la admisión en vista de sus conocimientos e inteligencia”.

Con toda seguridad la música y en concreto el Conservatorio no tuvo mayor deferencia desde el Gobierno como en esta época, dado que los resultados de sus exámenes alcanzaron el prestigio de figurar en la máxima publicación del Estado La *Gaceta Oficial del Gobierno*.

“En la *Gaceta Oficial del Gobierno*, del día 20 de agosto, se publica la Real orden siguiente:

MINISTERIO DE LA GOBERNACIÓN

Subsecretaría.- Negociado 4º.

Deseando S.M. la reina (G. D. G.) dar una pública y solemne muestra del profundo interés que le inspira el progreso de las artes liberales, uno de los más poderosos elementos de la civilización, se ha dignado resolver que se den a V. S.

las gracias por los desvelos que consagra al perfeccionamiento del Conservatorio de Música y Declamación de esta corte, y se publique en la *Gaceta* el brillante resultado de los exámenes verificados últimamente, para estímulo de la juventud estudiosa y satisfacción de los padres de familia.

De real orden lo digo a V. E. para los efectos correspondientes. Dios guarde a V.E. muchos años. Madrid 19 de agosto de 1856.- Rios y Rosas.- Señor Vice-protector del Conservatorio”.

Art. ESPACIO CRÍTICO. “*REVISTA DE LA PRENSA PERIÓDICA DE LA CAPITAL*”³⁹⁴

Dentro de las innovaciones, que se hacen bajo la dirección y propiedad de Romero, sobre la *Gaceta*, se incluye la apertura de un espacio nuevo, que tendrá como fin, analizar y criticar las noticias musicales de todos los periódicos de Madrid. El propio Romero se hará cargo de la redacción de estos artículos, donde buscará el enfrentamiento directo con todos los críticos de la corte, medida, que seguramente tendrá consecuencias importantes, tanto negativas como positivas. Comienza explicando la finalidad del nuevo espacio de esta forma:

“Bajo este epígrafe nos ocuparemos, en esta sección del periódico, de cuantas revistas musicales se publiquen en los periódicos de la capital³⁹⁵, empezando hoy por la publicada el domingo último en *El Criterio*.

La índole de nuestro periódico y la circunstancia de haber sido el primero en dar cuenta de los concursos públicos celebrados en el Conservatorio de música y declamación, así como, de haber emitido nuestra opinión acerca de su importancia, nos obliga a dirigir algunas observaciones al escritor de la revista musical del *Criterio*, sobre las breves líneas que acerca de este asunto, ha dedicado en la publicada el domingo último.

Primeramente: no podemos menos de extrañar, que elogiando el paso que acaba de dar el Conservatorio, en la senda de las mejoras, con los exámenes, y adjudicación de premios a sus alumnos, y sabiéndose además que son el resultados de un nuevo reglamento o reorganización de este establecimiento, se vea el autor de dicha revista, en el deber de llamar la atención del Vice-protector regio, sobre la urgencia de una reforma radical.

³⁹⁴ *Gaceta Musical de Madrid*. Año II, nº 28. Madrid, 13-VII-1856. pp. 217 y 218.

³⁹⁵ Se entendía por *revista musical del periódico*, al espacio que cada uno de las publicaciones de Madrid contenía, unas veces con regularidad y otras esporádicamente. En la actualidad equivaldría a las críticas musicales o los espacios culturales que habitualmente figuran en nuestros periódicos y revistas, y que comentan las actuaciones pasadas o futuras..

Segundo: además de que todo nuevo reglamento de una escuela artística necesita tiempo para que puedan palpase sus resultados, y no pudiendo hablar la consecuencia ni valor de la segunda y tercera edición, no podemos estar conformes, en que atendidas las circunstancias de este establecimiento, y de las que no es dado al crítico justo desentenderse, sea tan exigua la cifra de los alumnos que han sido premiados, que son los hechos y los resultados del Conservatorio en los concursos que por primera vez desde su fundación se han verificado. Lea las listas anuales de los premiados en París, Bruselas u otro Conservatorio en los concursos del nuestro y de los de aquellos, vea hacia que lado se inclina la balanza. Si acaso la cifra que le ha parecido exigua, es la de alumnos concurrentes, no olvide, que el nuevo reglamento, no cuenta de instalación, y aún esta interina, más que tres meses, y que por consiguiente la preparación para un acto complemente nuevo, ha sido cortísima: que en los concursos se requieren muchos conocimientos para poder ser designados aptos, puesto que a excepción del canto y la declamación, que por sus circunstancias especiales los alumnos no pueden ejecutar los mismos ejercicios, en las demás clases todos los que se presentan tienen que hacer lo mismo que el que pueda obtener el primer premio, que está considerado como la conclusión de los estudios en el ramo porque se obtiene.

Y últimamente, que si lo que quiere dar a entender al hablar de los resultados que el país exige, es que del Conservatorio salgan ya artistas en toda la acepción de la palabra, lo cual sólo se adquiere con el estudio constante y práctica de la profesión, es exigir al de Madrid lo que no se exige en ninguna parte, ni en ninguna escuela; porque es querer imposibles, el pretender otra cosa más que una buena y sólida educación artística, que prepare el desarrollo del genio de cada uno, hasta completar su carrera, sobre los sólidos fundamentos recibidos.

Cuando un establecimiento de esta clase hace tan pública y franca exposición, del producto de sus trabajos y desvelos como la que este acaba de hacer, ya no es lícito al crítico hablar con ambages y vagas reticencias acerca de plan de enseñanza y de método, sino de marcar los defectos clara y terminantemente donde quiera que se hallen, y razonar con verdadero conocimiento de causa acerca de las innovaciones o mejoras que creyere más acertadas, pues con ese objeto se da publicidad a estos actos.

Aquí daríamos fin a la presente revista si el crítico del *Criterio* que tan celoso se muestra por el cultivo de la música clásica alemana y que con tanto entusiasmo habla de ella, llevado de un celo exagerado no llegara hasta

desconocer completamente lo que en materia de música pasa en Madrid. Y este olvido o ignorancia, es tanto más lamentable cuanto más entusiasta y apasionado se muestra por el género clásico instrumental. Sepa el crítico musical del *Criterio* que existe en Madrid varias casas respetables en donde, sin pompa exterior, pero con fe viva y ardiente y con profundas y arraigadas convicciones se cultiva la música clásica alemana, con constancia de que hay muy pocos ejemplos en la historia del arte. Y en apoyo de nuestro aserto añadiremos que entre ellas existe una, verdadero santuario del arte, en donde hace más de cuarenta años que dos veces por semana y en todas épocas y estaciones no se oyen más armonías que la de esos genios sublimes de la escuela alemana interpretadas por hábiles profesores aficionados respetables, con toda la religiosidad y esmero que merecen las sublimes inspiraciones de los grandes maestros del arte. Con la particularidad, muy notable por cierto, de haber sido secundados en más de una ocasión, por los grandes artistas que durante tan largo periodo de años han visitado nuestra patria y que llevados de su grande amor al arte han venido a rendir culto a la verdadera belleza, tomando una parte muy activa en sus notables cuanto desinteresadas tareas.”

Que valentía o que temeridad la que muestra Romero, al abordar una iniciativa de estas características. Seguro de sí mismo se auto proclama juez de todos los escritores musicales de Madrid, por lo que debía tener una fortaleza y tenacidad importantes, para soportar toda la ira que sus colegas le iban a dispensar por la vanidad manifiesta.

Romero conoce muy bien los resultados de otros conservatorios de Europa, y ya es la segunda vez en críticas publicadas en esta misma revista, que utiliza la comparación como medio de justificar la calidad de enseñanza del Conservatorio de Madrid. Utiliza los conservatorios de otros países como termómetro de nivel, pero nunca observa la posibilidad de innovar con experiencias pioneras.

Queda patente el amor que profesa al Conservatorio y la confianza que tiene, en que llegue a ser el instrumento, por el cual, halla posibilidad de forjar los pilares de la nueva música española digna para competir con el resto de países.

Art. “REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN”³⁹⁶.

En esta ocasión se vuelve a incluir por parte de Romero, otro artículo en su revista que hace alusión a las actividades del Conservatorio de Música. Se da detalle del acto de entrega de los premios y diplomas de mano de S.M. la reina Isabel II.

“El jueves 27 a las 9 de la noche tuvo lugar en el Conservatorio la distribución solemne de premios a los alumnos que por sus talentos le fueron adjudicados en los últimos concursos. A tan solemne acto asistieron SS.MM. el Presidente del Consejo de Ministros, el Ministro de la Gobernación, el Ministro de Fomento, el Cuerpo Diplomático, las personas más notables de Madrid y los principales artistas de la capital y extranjeros [...]”

El programa de concierto incluía la interpretación del *Himno a S.M. la Reina*, escrito para los alumnos de solfeo (110 niños) con letra de Ventura de la Vega y música de Ramón Carnicer.

Como siempre el extenso artículo finaliza con unas frases destinadas a prestigiar la labor del centro y animar a seguir en alza en exigencias y logros, sin olvidar las reivindicaciones pertinentes.

“Grandes será a no dudarlo el estímulo que actos tan solemnes despertarán en la juventud estudiosa; pero mucho más grandes, mucho más brillantes podrán ser los resultados que en lo sucesivo pudiera dar el Conservatorio si a este primer paso dado para su fomento y elevación, siguiesen otros no menos importantes, como son el aumento de recursos para la creación de nuevas clases y para nivelar el sueldo de los profesores; la provisión de las plazas vacantes; las pensiones para los alumnos que dotados de una feliz organización para la música se hallan imposibilitados por falta de medios de utilizar en pro del arte y de ellos mismos los dones con que a la naturaleza pudo favorecerlos; el establecimiento de escuelas de músicas o pequeños conservatorios en las provincias que reclutando las grandes disposiciones que tanto abundan en nuestra patria, hicieran extensible, como sucede con la pintura y con las demás bellas artes, a todos los hijos del país, los inmensos beneficios que el cultivo de sus buenas disposiciones musicales pudieran acarrearles, y por último, toda la

³⁹⁶*Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de profesores. Año II, nº 48. Madrid, 30-XI-1856. pp. 341-343.

protección que tiene derecho a exigir un arte que por su importancia social está considerado en todos los países cultos como objeto de una atención particular”.

R.

Continuo a este artículo, se adjunta una lista con los nombres de los alumnos premiados junto al galardón obtenido.

El comentario que tras la enumeración del acto de entrega de premios hace Romero, es la esencia de una forma de hacer sutil y diplomática. Podemos ver resumidas las peticiones que se habían hecho a lo largo de todo el año por diferentes medios, en beneficio de unas mejoras de todo tipo que se reivindicaban para el Conservatorio. Que mejor excusa para hacerlo, que después de la euforia de un acto excepcional ofrecido en el Conservatorio. Se refleja la realidad desvalida en que quedará el Conservatorio a lo largo de casi dos décadas.

Romero es consciente del revulsivo que supone para los alumnos y familiares inmersos en la actividad del Conservatorio, el ver publicados en la prensa los resultados de los estudiantes. De esta forma se consigue elevar el prestigio de los que se dedican a la música y fomentar, que las clases sociales favorecidas vean cada vez con mejores ojos el que sus jóvenes busquen a través de la práctica musical, una dedicación digna.

Art. “LISTA DE LAS OBRAS ESCRITAS POR D. RAMÓN CARNICER”³⁹⁷.

Tras la muerte del profesor de composición Ramón Carnicer, compañero y amigo de Romero, se tramita la venta de la totalidad de su obra, que consta de 3 óperas italianas, 4 obras para los teatros de Madrid, 8 obras religiosas para gran orquesta, 89 obras que figuras bajo el epígrafe de sinfonías que abarcan desde pasodobles hasta fantasías para diferentes instrumentos, villancicos etc. y más de 200 obras más arregladas para orquesta.

La pretensión de Romero es llamar la atención del Ministerio de Instrucción para que se comprometa a comprar la obra de Carnicer y depositarla en el Conservatorio como patrimonio público.

Romero informa a través de su publicación, que el Gobierno no ha podido adquirir las obras de Ramón Carnicer por no tener presupuesto o partida alguna destinada a este objeto; pero ha encargado al Vice-protector de este establecimiento, que

³⁹⁷ *Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de Hilarión Eslava. Año I, nº 9. Madrid, 1-IV-1855. pp. 65 y 66.

proponga los medios más convenientes para que no se pierda esta joya del arte músico³⁹⁸.

No se resigna Romero a ver como las obras de los autores españoles -insignes maestros del Conservatorio- que él considera de valor, se pierden por falta de sensibilidad de la Administración del Estado. Sus buenos deseos no encontraron contestación, ni cuando algunos años después (1873) se volviera a gestionar otro intento -a propuesta de Romero nuevamente- desde la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*.

5.4.3. Artículos sobre organología

Romero hizo gala de grandes conocimientos sobre los instrumentos de viento a lo largo de su vida, y nos sorprende con un artículo en el que hace una descripción -propia de un experto- sobre un órgano. Varias veces tuvo contacto con capillas de iglesia y catedrales cuando buscó las enseñanzas de los maestros Guelbenzu (padre) y Eslava, además de ser miembro de la Real Capilla como clarinete supernumerario. En conjunto de todos sus contactos y la curiosidad insaciable de Romero, le reportó unos conocimientos amplios sobre organología que sabrá utilizar provechosamente en las diferentes empresas donde se hallará involucrado o como en el siguiente artículo.

Art. DESCRIPCIÓN DEL ÓRGANO DE LA IGLESIA DE SAN LORENZO DE PAMPLONA. Construido por Pedro Roques en Bilbao³⁹⁹.

“Tenemos a la vista el plano y descripción del órgano que D. Pedro Roques de Bilbao que acaba de construir, y que ha sido colocado en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona [...]”

En el análisis que se hace del instrumento, se describe todos los registros (11 por cada mano), la extensión, ventajas e inconvenientes de sus características, información de la calidad de sus componentes, explicación técnica del funcionamiento y aportación de cada uno de sus utensilios, para finalizar dando un veredicto muy favorable sobre el instrumento.

Todavía no vende órganos en su establecimiento, aunque pronto se anunciarían en el catálogo de su almacén los primeros de tamaño reducido para casas particulares.

³⁹⁸*Gaceta Musical de Madrid*. Año II, nº 39. Madrid, 28-IX-1856. Ed. y dir. por A. Romero. p. 287.

³⁹⁹*Gaceta Musical de Madrid*. Año II, nº 30. Madrid, 27-VII-1856. Ed. y dir. por A. Romero. p. 231.

Es difícil adivinar que cometido tiene un artículo de estas características dentro de una revista musical, que busca un público amplio, y que en muy pocas ocasiones puede entender una explicación de un instrumento tan exhaustiva como esta. Tal vez sea la propaganda del fabricante -en este caso proveedor-, dirigiéndose a las iglesias que tuvieran pretensiones de construir nuevos instrumentos. Cabe la duda si el público tenía suficientes conocimientos sobre este instrumento en concreto para valorar todas las mejoras. Tendremos oportunidad de leer varios artículos de esta índole, por ejemplo, la memoria, que dirige Hilarión Eslava al Vice-protector del Conservatorio (Excmo. Sr. Joaquín María Ferrer), documentando las razones, que le llevan a reclamar una clase de órgano para el centro. Dicha memoria la incluye Romero en la *Gaceta Musical*⁴⁰⁰, y es una evidencia del extraordinario prestigio social que tiene el órgano en la época. Este documento también evidencia la influencia del maestro Hilarión Eslava sobre sus discípulo de confianza entre los que se encuentra Romero.

Con el propósito de hacer petición de la clase de órgano, Eslava aprovecha para dar a entender la gran necesidad que tiene el arte músico de recuperar las capillas, y a su vez recordar el poder cultural y político que tuvo la iglesia con la que convendría volver a estrechar lazos.

Se extraen varias conclusiones que nos dejan ver el talante de los músicos de entonces. El órgano es instrumento de vital importancia para Eslava como piedra angular de una formación musical sólida, sobre la que se podrían sentar las tan añoradas y reclamadas escuelas de música de provincias⁴⁰¹. Según Eslava y Romero, el órgano es el instrumento más importante.

Los profesores del Conservatorio se comprometieron al hacer esta petición poniendo por delante su dedicación y esfuerzo altruista, sólo con el único propósito y beneficio del arte nacional.

Son muchos los artículos que Romero incluirá, en todas las publicaciones que tendrá a su cargo sobre los órganos de iglesias y catedrales. Unas veces como en esta ocasión, será él mismo quién haga el análisis de la construcción y características del

⁴⁰⁰ *Gaceta Musical de Madrid*. Año II, nº 36. Madrid, 7-IX-1856. Editada y dirigida por A. Romero y redactada por una sociedad de profesores. p. 265.

⁴⁰¹ En la revista de la *Gaceta Musical* del primer año, podemos ver una carta dirigida a S.M la Reina, y posteriormente a las Cortes, por la que una importante cantidad de músicos capitaneados por Eslava, exponen la necesidad de restablecer los maestros de capilla y las escuelas que en torno a ellos nacían bajo la tutela del clero. Recordemos que la *Desamortización de Mendizabal*, asestaría un terrible golpe mortal a los recursos económicos de la iglesia, cohibiéndola del sustento económico necesario para mantener las diversas capillas del territorio nacional.

instrumento, mostrando de esta forma su interés y gran conocimiento de la organología del instrumento.

Art. “CARTA COMENTARIO SOBRE ALGUNAS PALABRAS DE MR. FÉTIS”⁴⁰²

Este artículo es contestación a otro incluido en la *Gaceta* de la firma de Mr. Fétis (padre), precisamente con el tema de la descripción de un órgano que se estaba fabricando en Bruselas para colocar en la Catedral de Murcia. El Sr. Cortabitarte, dirige una carta a los redactores de la *Gaceta Musical*, pidiendo se publique para desmentir las palabras de Mr. Fétis, publicadas en un artículo dentro de los números anteriores.

“Sres. Redactores de la *Gaceta Musical*.

Muy Sres. Míos:

En el número 29 de su apreciable periódico, he leído un artículo de Mr. Fétis (padre) en el cual haciendo una descripción del magnifico órgano que están construyendo en Bruselas los Sres. Merklin y Schütze, con destino a la catedral de Murcia, se encuentra un párrafo que dice así:

<<Cuales quiera que fuesen las cualidades de ese grande y bello órgano, el instrumento no agradaría a los habitantes de España, si estos no oyesen de tiempo en tiempo la trompetería de fachada>>.[...]

El Sr. Cortabitarte se molestó porque entendió en la palabras del Fétis, que a los habitantes de Murcia se les estaba declarando incapaces para admitir novedades sonoras del instrumento adquirido. Romero verá la necesidad de contestar a la insignificante polémica de forma extensa y contundente, tal vez porque el error de interpretación pudo suscitarse por la mala traducción del artículo de Fétis o porque no quería dejar que a una autoridad en musicología como él, se le rebatiera un pequeño mal entendido de interpretación del texto.

“[...]Cuando Mr. Fétis dice, que no agradaría en España un órgano que no tuviese lengüetería de fachada, debe entenderse que se trata de una grande basilica, como son nuestras magníficas catedrales, y no de una pequeña iglesia de parroquia. No se crea por esto que toda o la mayor parte de la lengüetería del órgano que se ha construido para Murcia, se ha colocado en la fachada: No. Toda ella está colocada en el interior con solas dos excepciones. Un clarín y una octava de clarín, (clairon) son, según nuestras noticias, los únicos registros de lengüeta

⁴⁰²*Gaceta Musical de Madrid*. Año II, nº 31. Madrid, 3-VIII-1856. p. 236.

de fachada, el primero de estos debe ser de Zinc, y el segundo de cobre bruñido. De veinte registros de lengüeta que contiene este órgano en todos sus teclados, sólo dos deberán estar de fachada. Nosotros creemos muy acertado este procedimiento, que es el justo medio entre los extremos que se acostumbran en el extranjero poniendo toda la lengüetería interior, y en España colocando su mayor parte en la fachada[...].”

Siempre encontramos a un Romero puntualizador que pretende que cada cosa quede en el lugar que le corresponde. En el artículo -donde muestra una vez más sus bastos conocimientos sobre el instrumento- llama a la cordura, y deja entrever, que no se debe juzgar algo que todavía no se conoce.

Romero no esconde su admiración por el ilustre Fétis, y su interés por potenciar el órgano a través de su revista. Posteriormente a estos artículos de análisis de órganos, críticas y reclamaciones del aula de órgano para el Conservatorio, se incluiría un extenso artículo dividido en varias partes a cargo de Adrien la Fage, titulado *De la escuela orgánica de España*⁴⁰³, mediante el cual, plantea un minucioso análisis de la situación y panorama en torno al órgano. Se habla de instrumentos, política, organistas, y de todo lo que pudiera contribuir a que el mundo del órgano recuperase el esplendor que llegó a tener en otros tiempos.

5.4.4. La protección de Romero a las agrupaciones musicales del ejército

La *Gaceta* estará al lado del desvalido dentro del arte musical, y en el caso del ejército, serán varias las ocasiones en que se da publicidad de las injusticias, precariedades y reducciones de plantilla que sufren los efectivos militares a lo largo del siglo XIX.

A través de los artículos de Romero se incluyeron propuestas: de llevar a cabo una Sociedad de auxilio a los músicos militares que caían en desgracia o fallecían; promover una agencia de contratación de músicos a nivel nacional que ofertase las vacantes de las músicas militares existentes en todo el territorio español. Por otro lado anima con críticas favorables sobre los conciertos y acontecimientos militares, y protestas sobre las brutales reducciones de plantilla que se venían experimentando a lo largo de la década de los 50.

⁴⁰³*Gaceta Musical de Madrid*. Año II, nº 52. Madrid, 28-XII-1856. pp. 368 y 369.

Art. “MÚSICAS MILITARES”(Primera parte)⁴⁰⁴.

“Nuestro anhelo por los progresos del arte músico en general, la predilección con que siempre hemos mirado las músicas del ejército español, a las que tenemos el orgullo de haber pertenecido desde la edad de catorce años, y la decadencia y confusión a que las vemos caminar de algún tiempo a esta parte, han excitado en nosotros el deseo de escribir algunas líneas [...]

[...] hoy, que gracias a los esfuerzos de hombre dotados de constancia y corazón verdaderamente artístico, se ha formado en Madrid una sociedades profesores de música, animados de las más nobles y desinteresadas aspiraciones, y que a costa de no pequeños sacrificios han organizado la publicación de un periódico consagrado exclusivamente a defender los intereses del arte, y cuyas columnas se hallan siempre a la disposición de todos los que de buena fe se interesan por el progreso de la música en España [...]

[...]esperando del señor Ministro dela Guerra, a fin de que, tomando todas las disposiciones que estime convenientes, complete la gran obra de regeneración inaugurada en su último decreto relativo a este objeto, para que las músicas militares lleguen a ocupar en nuestro país el lugar preferente que se las da en otras naciones, y el que de justicia las pertenece por su influencia moral en todo ejército bien organizado [...]

Tras la primera declaración de voluntades, Romero hace una larga exposición histórica partiendo desde las Sagradas escrituras hasta nuestros días, intentando dejar claro la importancia de la música en todas las civilizaciones y concretamente en las guerras y conmemoraciones festivas para influir en el estado anímico del ser humano. Posteriormente llegará al punto de la reclamación que había documentado tan extensamente.

“Al paso que las rentas del Estado han crecido considerablemente, y que a todas las clases del ejército se les han ido aumentando sus haberes, por creerlo así justo y conveniente los gobiernos en su alta sabiduría, las cantidades designadas a los regimientos con el titulo de gratificación de música han disminuido en muy cerca de una mitad. A falta de datos mas antiguos, nos limitaremos a tomar por punto de partida la época que empezamos nuestra carrera artístico-militar, no porque haya sido la más próspera para las músicas militares, pues sabemos que en otras anteriores estuvieron montadas con gran

⁴⁰⁴*Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 23. Madrid, 8-VII-1855. pp. 177 y 178.

lujo y sumo gusto, sino para no exponernos a cometer inexactitudes por falta de documentos auténticos [...]"

Al más puro estilo Romero, documenta exhaustivamente la historia administrativa de las músicas militares desde 1830, incluyendo el incremento económico reflejado en los presupuestos del ejército destinados a las músicas.

Tras dejar claro el penoso estado en que se encuentran los músicos en la actualidad, detalla uno por uno los atributos de los músicos mayores, los músicos y las actividades que desarrollan dentro del ejército y fuera de él. Parece imposible no quedar convencido después de leer tan entregada defensa de la música militar, pero todos sus esfuerzos serán inútiles al enfrentarlos a la realidad y situación del país en aquellos momentos, y convencer a un Gobierno que no sabe de donde recortar gastos para salir de una difícil crisis.

"[...] En cuanto a la conveniencia y utilidad que reportarían los regimientos y el país entero, de montar las músicas, con un número conveniente de profesores y decentemente pagados, sólo diremos que nadie pondrá en duda que una música de 40 individuos, de los cuales 15 o 20 sean de esta clase, será infinitamente mejor que otra de 50 o 60, entre los cuales haya 7 profesores, y aún menos, como sucede en el día, pues 7 buenos músicos, por excelentes que sean, no podrán contrarrestar o dominar a cuarenta y tantos malos, que como tales se debe considerarse a los de plaza, con muy raras excepciones. Los músicos contratados se costean los instrumentos que tocan, mientras que los de plaza los destrozan sin consideración. Además, cada uno de los contratados tiene la obligación de enseñar a dos de plaza, de lo que resulta que cuanto mayor sea el número de aquellos, será más considerable el número de estos, los cuales después de prestar un servicio importante en sus regimientos, volverán al seno de sus familias con una profesión honrosa, la que podrán a su vez propagar en sus respectivas localidades.

Del sistema de economías que hoy se sigue, resulta todo lo contrario, pues todos los músicos buenos que han podido proporcionarse algún medio de subsistencia fuera del ejército, han abandonado a los regimientos, porque ni los sueldos, ni los uniformes, ni el trato que se les da en el día, están en armonía con los penosos estudios que han tenido que hacer hasta con riesgo de su salud, ni son la recompensa que merece un artista que debe reunir las cualidades tan poco comunes que dejamos indicadas.

Los que teniendo habilidad subsisten en los regimientos, no pueden lucirla, por estar dominados por el ruido estrepitoso e insoportable que es hoy el alma de las músicas militares; y como no hay el suficiente número de profesores en cada regimiento para desempeñar el doble cargo de partes principales y enseñar a los de plaza, aquellas no lucen cual debieran, y estos apenas aprenden algunas escalas, salen a tocar en la música, sirviendo de bulto y muchas veces de estorbo, y cuando cumplen el tiempo de su empeño, vuelven a sus casas tan ignorantes como salieron, pero con las pretensiones de artistas, con lo cual perjudican notablemente a los músicos de profesión y el arte en general [...]"

Al finalizar el artículo Romero anima a los profesores a que se unan en un cuerpo sólido que pueda generar algún tipo de presión en beneficio de sus derechos y presenta a un músico mayor como artífice de una propuesta que de lograr su consolidación, podría constituir la solución a los problemas de los cuerpos de música.

"[...] Por sólo este hecho, el Sr. D. José Altamira, como autor de la exposición y los demás músicos mayores que después le secundaron, se han hecho acreedores al aprecio y gratitud de todos sus comprofesores, por haber dado el primer paso hacia las reformas de que necesita esta abandonada clase [...]"

Réstanos manifestar a nuestros lectores, que al publicar este artículo, no hemos tenido otra mira más, que la de estimular a todos los dignos músicos mayores y distinguidos profesores contratados del ejército español, para que se asocien discutan y propongan al Gobierno de S.M. los medios que crean más a propósito para dar a las músicas militares una organización fija, independiente y duradera, como cuerpo de conocida utilidad general, con representación legal en el ejército, que sin perjudicar a la visualidad, distinga al artista del soldado, a fin de evitar las desagradables equivocaciones que han tenido lugar más de una vez, procurando en la parte artística, hermanar los efectos delicados de la instrumentación moderna con el carácter belicoso que debe dominar a ellas, y que después de conseguirlo todo esto no se admita en los regimientos ningún músico mayor ni profesor contratado, sin que antes sufra un riguroso examen, en lo que el arte ganará mucho en adelantos, y ellos en consideración".

CAPITULO VI. Los métodos publicados por Romero en torno a 1857

6.1. Métodos dedicados a la enseñanza musical básica

1857 volvió a ser un año frenético en actividad para Romero, que va ganando terreno en el ámbito comercial y en prestigio como personalidad relevante en los circuitos de la música. Por ello no extraña que el 10 de mayo de 1857 formara parte del tribunal de valoración de la obra de Francisco Valldemosa titulada *Equinotación o Nuevo Sistema de Llaves(claves)*. Romero es nombrado por la Reina junto a Barbieri, Gaztambide, Guelbenzu, Herz, Arrieta, Saldoni, Monasterio y Hernando, los cuales dieron su aprobación unánime.

Romero sufre de nuevo las dolencias de garganta que había padecido el año anterior⁴⁰⁵. El 10 de junio de 1857, Romero pide a la Reina para desplazarse a tomar las aguas durante tres meses, tras el diagnóstico de laringitis crónica diagnosticado por los médicos de la Casa Real, Ángel Díez Hernández y Canedo y Basilio San Martín⁴⁰⁶.

En el mismo año, coincidiendo con los cambios en la estructura del Conservatorio de Madrid por Real Orden de 5 de marzo, Romero se hace cargo de las clases de oboe simultaneándolas con las de clarinete. El 14 de diciembre de 1857 Romero, junto al resto de profesores del Conservatorio, recibe un nuevo nombramiento, conforme al nuevo reglamento del centro.

En este momento hay 36 profesores en el centro y en viento existen las cátedras de: Pedro Sarmiento en flauta, Antonio Romero en clarinete, Carlos Grassi en oboe, Camilo Melliez en fagot, José de Juan en cornetín, Miguel Sacristán en trompa y Domingo Broca en trombón, todos ellos con el mismo nombramiento de 14 de diciembre de 1857, menos Domingo Broca que tiene toma de posesión el 21 de octubre⁴⁰⁷. Por R.O. de S.M. de 9 de marzo de 1857, Romero había sido confirmado en su cargo con un sueldo de 7000 reales anuales, 2.000 rs. más que cuando tomó posesión en su plaza el 24 de mayo de 1849. En la última R.O. de 14 de diciembre de 1857 (nueve meses más tarde), su sueldo quedará fijado en 6.000 rs. anuales (1.000 rs.

⁴⁰⁵“En 10 de junio de 1857. El Mayordomo Mayor dice: que S.M. concedió tres meses de licencia para Pasar a Panticosa con objeto de restablecer su salud en aquellos baños. Salió en 1 de julio de 1857. Regresó en 29 de agosto de id.”

Expediente existente en Ministerio de Educación y Cultura. Archivo general de la Administración. Caja H. 195449-1447.

⁴⁰⁶Archivo de Palacio Real de Madrid. Expediente personal de A. Romero. Real Capilla de Palacio.

⁴⁰⁷*La España artística*. nº 24, p. 185. Año II. Madrid, 12 de abril de 1858.

Almanaque musical de 1868. Barcelona, 1868. Ed. Andrés Vidal y Roger. p.15.

Diccionario Biográfico de Comerciantes, Agricultores e Industriales. Madrid, 1891.

menos), en virtud de la Ley de Instrucción Pública y del nuevo Reglamento aprobado para el Conservatorio por S.M.⁴⁰⁸.

Romero es nombrado en este mismo año *Caballero de la Orden de Carlos III*⁴⁰⁹.

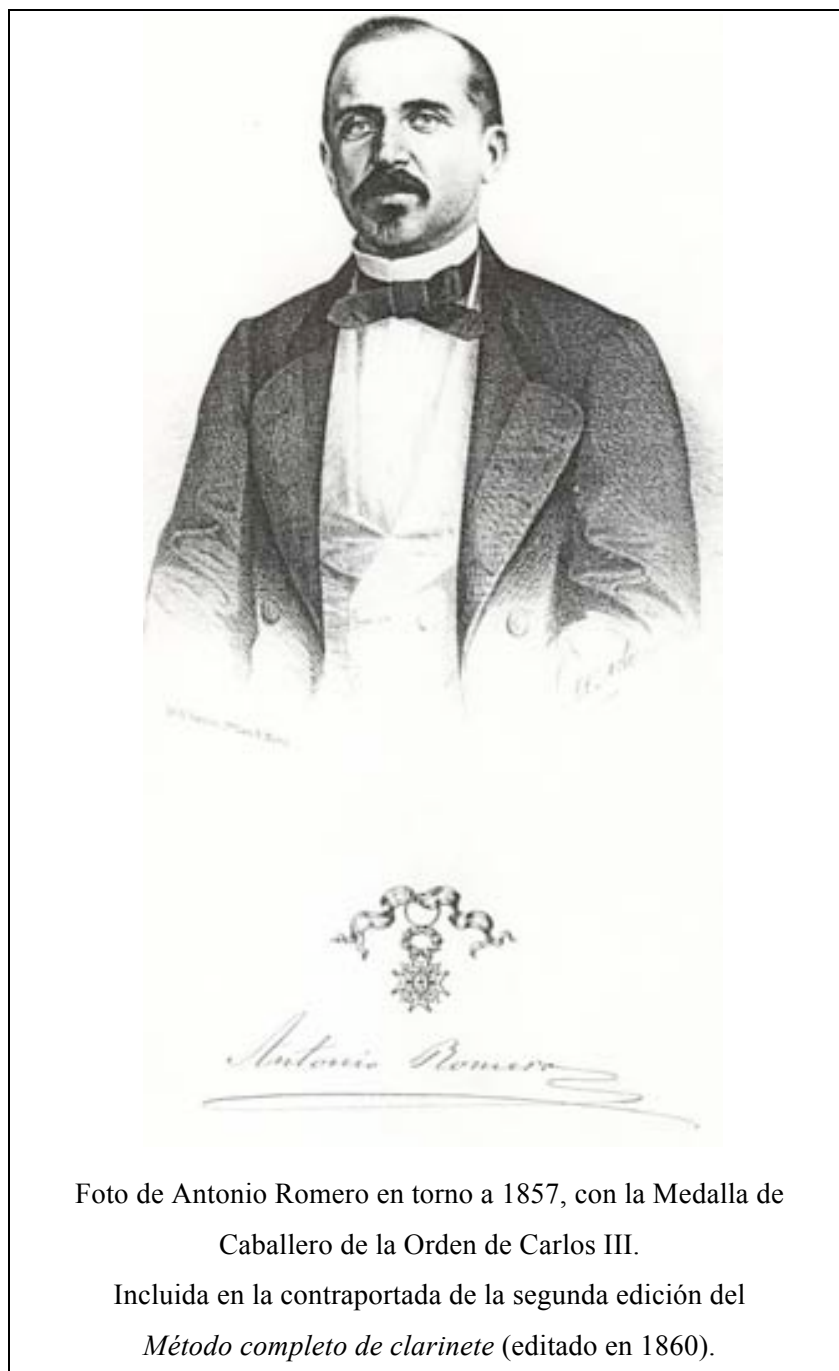


Foto de Antonio Romero en torno a 1857, con la Medalla de Caballero de la Orden de Carlos III.

Incluida en la contraportada de la segunda edición del *Método completo de clarinete* (editado en 1860).

⁴⁰⁸ Expediente de Romero existente en Ministerio de Educación y Cultura. Archivo general de la Administración. Caja H. 195449-1447.

⁴⁰⁹ Parada y Barreto, José. *Diccionario técnico histórico y biográfico de la música*. Madrid, 1868, p. 336.

En 1857 Romero decide publicar tratados de enseñanza, que denomina *Métodos completos*, sobre disciplinas concretas. Estos métodos no darán el resultado esperado en la enseñanza musical.

6.1.1. Nuevo método completo de solfeo, Gramática Musical o sea Teoría general de la música en forma de diálogo y Siete láminas de ejemplos prácticos que complementan a la gramática (1857)



La enseñanza del solfeo era una materia que todos los estudiantes de música -al margen de su especialidad instrumental- deberán cursar, por lo que Romero crea un interesante *Nuevo método completo de solfeo*, que le proporciona una venta anual regular de ejemplares importante al introducirlo en la enseñanza reglada del Conservatorio.

La primera obra de solfeo publicada por Antonio Romero al iniciar su actividad como editor fue su *Método de solfeo*, compuesto en colaboración con José Valero Ruiz⁴¹⁰. La obra data de 1857⁴¹¹, cuando el *Almacén de música, pianos e instrumentos de Romero* se ubicaba en la calle Milicias Nacionales nº6 (1854-57).

Como su prólogo indica, al igual que la gran mayoría de los tratados de la época, el método busca el acceso fácil y ameno al solfeo musical para los aficionados que buscaban aprender música.

Cuando Romero publica la cuarta entrega del *Nuevo método de piano* (abril de 1856), compuesto por una Sociedad de distinguidos pianistas⁴¹², genera una crítica favorable en la prensa escrita, donde se manifiestan los requisitos que confluyen en el tratado didáctico, los cuales pueden servirnos como muestra de las cualidades pedagógico-didácticas exigibles a cualquier método del momento.

"La progresividad de las dificultades esta muy bien calculada; los ejercicios son utilísimos y están distribuidos con oportunidad; las lecciones de mucho gusto y combinadas de tal modo, que el discípulo práctica constantemente y sin fastidiarse, todo aquello en que le iniciaron los ejercicios anteriores. Felicitamos a los autores y al editor de dicho método, por el bien que hacen al arte, enriqueciéndolo con una obra que, a no dudarlo, influirá en los futuros adelantos de los que se dediquen a tocar el piano, y aumentará el número de aficionados"⁴¹³.

⁴¹⁰ Valero Ruiz, José. Cantante y pianista valenciano de gran prestigio en la época. Socio de mérito del Liceo de Valencia, y profesor de canto. El 19 de Marzo 1843 (festividad del patrón de Valencia, San José), se puso en escena en el Liceo de Valencia de cuya Sociedad era director, la opera de su composición *La Esmeralda*, que le valió las más entusiastas distinciones del público. También es autor de la opera española *Don Alfonso de Ojeda* y de varias obras religiosas. Escribe junto a Romero el *Nuevo Método de Solfeo* (1857), tratado que se incluiría en la colección; *Instrucción Musical. Completa* editado por la Casa Romero al igual que su *Método fácil de piano, para preparar a los niños para estudios superiores*. Falleció en torno a 1868.

⁴¹¹ Aunque en la portada del ejemplar existente en la B.N. Sig. M/1082-vol.I, figura 1855 manuscrito como año de edición, nos inclinamos por la referencia que dan dos diccionarios del siglo XIX, que la sitúan en 1857, ante la inexistencia de números de plancha en la edición que permitieran una datación más exacta:

Arteaga y Pereira, Fernando. *Celebridades musicales, o sea biografías de los hombres más eminentes en la música*. Barcelona, Centro editorial artístico de I.T.M., 1886.

Diccionario Biográfico de Comerciantes, Agricultores e Industriales. Madrid, 1891.

También Marino Soriano Fuertes en su *Calendario Histórico*, dice que la primera y única obra que edito Romero en 1856 cuando comienza a editar fue el *Nuevo método de piano* de Aranguren.

⁴¹² Se publica la cuarta entrega del método, que había empezó a editarse en enero del mismo año.

⁴¹³ *Gaceta Musical de Madrid*. Ed. y dirigida por Romero. Año II, nº 13. Madrid, 30-III-1856. p.102.

El nuevo método de solfeo consta de dos únicas partes, ambas cortas en extensión y amplias en contenidos. La primera comienza con una escueta, condensada y a la vez insuficiente teoría de la música, que no guarda una progresión lógica en la programación de dificultades, que nada tiene que ver con las pretensiones de los autores expuestas en el prólogo. En la primera lección práctica -escrita en la tonalidad de Do mayor- introduce todos los intervalos diatónicos en valores de blanca con acompañamiento de voz en el bajo formando dúo -escrita en clave de Fa-, que incluye la modulación transitoria al modo menor. El bajo está cifrado armónicamente. Aparece una nota previa advirtiéndole que el alumno deberá explicar todas las particularidades que contenga la lección antes de cantarla. En seis lecciones se esperaba del alumno que conociese la tonalidad y fuera capaz de cantar cualquier tipo de cromatismo. Es evidente que el alumno requería amplios conocimientos teóricos y prácticos previos a su primera lección.

Ningún tratado de enseñanza puede prescindir de un profesor que dirija al alumno en el dominio de las diferentes dificultades, pero en este menos aún, dada la necesaria preparación extra que el profesor debería dar al alumno antes de abordar las dificultades presentadas en cada ejercicio. Se reclamaba por tanto, un profesional capaz de crear los ejercicios adicionales convenientes y necesarios.

Si pensamos que el manual era reflejo de una enseñanza habitual en el momento, podríamos adivinar que las clases se hacían por repetición de ejemplos cantados por el profesor o tocados al piano (aprender de oído), buscando una memorización de las lecciones sin necesidad de su análisis previo o de ejercicios deductivos para que el alumno llegase a la correcta interpretación con su trabajo individual. Las melodías eran agradables al oído y de estilo común a los géneros musicales de la época, algo que hacía de estas lecciones un objeto pegadizo y de fácil memorización.

Al igual que en otros métodos, las lecciones se caracterizan por la condensación de materia y por la búsqueda de la belleza melódica dentro de un marco siempre tonal, que hacen pensar por su dificultad, en la utilización de un procedimiento de enseñanza con una intensa regularidad de clases y actividad de estudio junto a la figura del profesor repetidor⁴¹⁴.

⁴¹⁴ La enseñanza del Real Conservatorio de Música y Declamación, incluía un seguimiento diario por parte del docente, algo que explica la posibilidad de poder abordar tan rápidamente unas dificultades y conocimientos que en nuestros días serían impensables. En el caso del Conservatorio, los alumnos

Aunque el método tiene una teoría preliminar exhaustiva, posteriormente se conducen las dificultades más graduadamente, volviendo a ser tratadas lección a lección, después de la vertiginosa velocidad con que introduce todos los elementos de la escritura musical. El inicio de cada una de las lecciones va precedido de una aclaración de las novedades que se introducen. Muchas de ellas fueron expuestas en las explicaciones preliminares, de forma que se vuelven a insertar a modo de oportuno recordatorio.

Al final de las 41 lecciones de que consta la primera parte, se han adquirido todos los conocimientos rítmicos y métricos correspondientes a las figuraciones de la grafía musical empleadas en la época romántica, incluidas las fórmulas de adornos más usuales en el canto.

En materia tonal únicamente se trabaja la tonalidad de Do mayor y su modo relativo La menor, con flexiones modulantes a tonos vecinos y una amplia práctica en cromatismos, en todos los registros de las diferentes tesituras de la voz humana.

El inicio de la segunda parte del método contiene una explicación de los autores, que aclara de una manera simple lo trabajado en la primera parte y lo que resta en la segunda:

“Hemos explicado en la 1ª parte lo correspondiente a la entonación y a la duración de los sonidos y vamos a explicar en esta segunda lo relativo a la intensidad y todo lo que resta saber para poder dedicarse al estudio del canto, del piano, de cualquiera otro instrumento o de la armonía y composición⁴¹⁵”.

Tras comentar los vocablos y abreviaturas más usuales empleados en las partituras para marcar las distintas intensidades, introduce las acepciones y significados de los *aires* (velocidad y estilo de interpretación). Se da una escueta explicación sobre las tonalidades partiendo de las que el alumno conoce por haberlas trabajado en la primera parte; asimismo, establece un procedimiento para hallarlas, tanto en bemoles como en sostenidos.

contaban con régimen de internado completo en el establecimiento con clases diarias de las distintas materias, además de disponer de los servicios de un profesor repetidor (alumno aventajado) encargado de estudiar junto a los alumnos, en tiempo previo a las clases recibidas por el profesor titular de la materia en cuestión.

⁴¹⁵ José Valero y Antonio Romero. *Método completo de solfeo*. Madrid, 1857. B.N. Sig: M-1082. Vol. I.

Las lecciones prácticas empiezan por la tonalidad de Sol mayor, dedicando dos dúos a familiarizarse con ella y otros dos para el relativo menor Mi menor. Seguidamente vuelve a trabajar dos dúos en Do mayor para introducir el estudio de la clave de Fa en cuarta. Posteriormente avanza en las tonalidades con sostenidos únicamente hasta llegar a cuatro (Mi mayor y relativo). Llegado este punto comenzará con la serie de tonalidades en bemoles hasta llegar a la de cinco (Re bemol mayor y relativo). A lo largo de las 63 lecciones de que consta la segunda parte del método, se trabajan las siete claves que habitualmente se empleaban en la lectura musical y más frecuentemente en las labores de transposición de fragmentos musicales, en el orden de clave de Sol en segunda línea, Fa en cuarta, Do en primera, Do en cuarta, Do en tercera, Do en segunda y Fa en tercera, estas dos últimas con menos incidencia.

El tratado de solfeo finaliza con una sección teórica que completa el apartado de los compases en general, haciendo referencia a la notación antigua y dedicando un amplio espacio a la teoría del transporte y funcionalidad de las claves, demostrando de alguna manera la importancia que tenía esta técnica de ejecución en los sistemas de enseñanza del momento y en la realidad musical de nuestro país⁴¹⁶.

Posiblemente atendiendo a indicaciones de quienes utilizaron el método, Romero edita en el mismo año (1857) la *Gramática Musical o sea Teoría general de la música en forma de diálogo*, manual teórico encaminado a ampliar y enriquecer con explicaciones más distendidas y amenas las muchas cuestiones que en el primer método quedaron solamente referidas.

Ambas publicaciones alcanzaron notable éxito y aceptación, como lo prueba que en 1875 se publicaba la quinta edición. También fue adoptada por el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid como texto oficial después de someterla al dictamen del tribunal encargado de juzgarla. El fallo del tribunal integrado por Hilarión Eslava, Emilio Arrieta y Mariano Martín, fue publicado en la contraportada del tratado y decía así:

⁴¹⁶La práctica del transporte musical era frecuente en la época tanto para cantantes como para instrumentistas, aunque más habitual en estos últimos debido a que ante cualquier contratiempo que sufriera el cantante -si se estaba acompañando a voces- se recurría a bajar sobre la marcha la tesitura de la partitura, y de esta forma impedían que el cantante se viera obligado a forzar su voz. También era común ver las partituras de los músicos escritas todas para instrumentos afinados en Do, de forma que los instrumentos denominados transpositores, debían establecer mentalmente las alteraciones oportunas para que el resultado sonoro fuera el mismo que los instrumentos afinados en Do.

“La comisión de profesores a cuyo examen sometí la obra presentada por V. con dicho objeto, me dice en 24 del actual lo siguiente:

Excmo. Sr.:

La Comisión nombrada por orden de V.E. para dar su dictamen acerca de la obrita titulada *Gramática musical* de A. Romero, tiene el honor de poner en conocimiento de V.E., que los breves principios de teoría musical que la obrita del Sr. Romero contiene, por el orden con que están expuestos, por la sencillez del estilo y por la forma del diálogo adoptada por el autor, son muy a propósito para la enseñanza de los niños, que se dedican al estudio del solfeo, y merecen por lo tanto la aprobación de V.E., permitiendo su adopción a cualquier profesor que lo creyese oportuno.

Dios guarde a V.E., muchos años.

Madrid 24 de noviembre de 1857.

Hilarión Eslava, Emilio Arrieta, Mariano Martín.

Y conformándome con el presente dictamen en todas sus partes, lo participo a V. para su satisfacción y los efectos que juzgue convenientes. Dios guarde a V. muchos años. Madrid 28 de noviembre de 1857. -El viceprotector, Ventura de la Vega. -Sr. D. Antonio Romero, profesor de este Real Conservatorio”.



La obra está escrita de forma dialogada, planteando preguntas que inmediatamente son resueltas, y que a su vez, generan otras que aclaran los términos que pudieran quedar sin significado para los alumnos en la definición anterior.

Como complemento, Romero publica siete láminas donde se condensan los ejemplos que en la *Gramática musical* se necesitan para completar las explicaciones, de las cuales se ha conservado un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, que carece de la primera página y que aparece archivado con la *Gramática musical*, pero no pertenece a la misma publicación por tener diferente formato. El hecho atendería a la lógica, de que las tres obras por separado reportan mayores beneficios económicos para Romero como editor, práctica muy utilizada en la época para mejor comercialización.

No cabe la menor duda que los tres manuales guardan para el solfeo una utilidad que Romero fomenta en multitud de ocasiones con alusiones a pie de página -en diferentes textos y las propias obras-, animando a trabajar las tres a la vez (*Método completo de solfeo, Gramática musical, y las Siete láminas de ejemplos prácticos que complementan a la gramática*)⁴¹⁷. De igual manera, a partir de la segunda edición remite a la consulta y utilización de libros de nueva aparición que pueden aportar innovaciones importantes, como es el caso del tratado de *Equinotación* de Francisco Frontera de Valldemosa⁴¹⁸.

Al abordar el apartado destinado al conocimiento y práctica de las distintas claves, Romero cree oportuno puntualizar que existen nuevas técnicas que simplifican el proceso para leer la música -la equinotación-, anima a los profesores a que difundan el nuevo procedimiento encaminado a reducir la utilización de las llaves (claves), que en aquel momento eran siete, a las tres que el autor proponía para escribir cualquier partitura, aunque tuvieran diferentes extensiones o tesituras de voz. Romero acogió efusivamente el nuevo sistema, pero no modificó los métodos de solfeo que había diseñado para el trabajo de las siete claves, tan sólo hizo un llamamiento a los profesores para que lo adoptasen, sin forzar el cambio.

6.1.2. Ejercicios elementales de medida y entonación divididos en 12 cuadros destinados a servir de introducción y de auxiliares a todos los métodos de solfeo

En 1878 Romero edita un nuevo manual para la práctica del solfeo, *Ejercicios elementales de medida y entonación divididos en 12 cuadros destinados a servir de introducción y de auxiliares a todos los métodos de solfeo*⁴¹⁹.

⁴¹⁷*Nuevo método completo de solfeo*, por José Valero y A. Romero. Madrid, 1857. Ed. A. Romero. Sig.: B.N. M-1592 y M-1082, vol-I.

Gramática musical, por A. Romero. Madrid 1857. Ed. A. Romero. (Ed. quinta en 1875). Sig.: B.N. M-1763.

Siete láminas sobre ejemplos de gramática musical, por A. Romero. Madrid, 1857. Ed. A. Romero. Sig.: B.N. M-1763.

⁴¹⁸*Equinotación o Nuevo sistema musical de llaves*, por F.F.de Valldemosa. Madrid, 1858. Ed. Casa Real. Sig.: B.N. M-1558.

Francisco F. Valldemosa. Nace en Palma de Mallorca el 22 de agosto de 1807. Maestro de canto de S.M. la reina Isabel II, director de sus reales conciertos, profesor en el Real Conservatorio de Música y Declamación M^a Cristina de Madrid de canto y conjunto. Nombramiento de 19 de agosto de 1841 jubilado en 1878. Escribe junto con Edwart, un *Manual de armonía con bajo cifrado, Manual de reducción de la partitura y Manual de transposición*, los tres editados por Romero dentro de la colección Instrucción Musical Completa.

⁴¹⁹*Ejercicios elementales de medida y entonación divididos en 12 cuadros destinados a servir de introducción y de auxiliares a todos los métodos de solfeo*, por A. Romero. Madrid, 1878. Ed. Romero y Marzo. Sig.: B.N. Mp/2830-3.

Veintiún años después de la publicación de su *Método de solfeo*, Romero se replanteará la eficacia de tales procedimientos y, en el momento de jubilarse de su plaza de profesor de la Escuela Nacional de Música, intenta hacer una aportación destinada a paliar los defectos que sus anteriores manuales de enseñanza tenían.

Él mismo lo explica en la introducción de la nueva obra:

“Muchos son los métodos de solfeo que de cuarenta años acá se han publicado en España, y algunos de tan relevante mérito, que han contribuido y siguen contribuyendo eficazmente al progreso del arte; pero mi larga práctica en la enseñanza y mi constante asistencia como jurado a los exámenes y concursos del Conservatorio, hoy Escuela Nacional de Música y Declamación, me han convencido de que algo puede hacerse todavía para que los alumnos comprendan con facilidad y puedan ejecutar sin la menor vacilación cuanto corresponde a la duración precisa de las notas y de los silencios, y a la exacta entonación de los sonidos.

Hoy que el estudio elemental de la música debe formar parte de la instrucción primaria, es indispensable presentar tan importantes materias con la mayor sencillez, claridad y meditada progresión, a fin de que aun las inteligencias más tiernas se penetren bien de ellas, primero por medio de la teoría y de la comparación, y después con el auxilio de la práctica, en la cual debe insistirse hasta que se dominen por completo, aunque para conseguirlo se haya de emplear un tiempo relativamente largo, pues el que en dicho trabajo se invierta será base de rápido y seguro progreso de los estudios ulteriores.

Tal es el objeto que me he propuesto al escribir esta pequeña obra. Podrá calificarse a primera vista de prolija en demasía; pero me cumple asegurar que, practicada con esmero y perseverancia, ya sola, ya alternando con cualquiera de los buenos métodos de solfeo que existen, producirá ventajosísimos resultados, tanto para la enseñanza individual, cuanto para la colectiva, que se da en las escuelas, colegios y toda clase de agrupaciones, adaptándose perfectamente a esto último por la forma de cuadros en que ha sido concebida y se presenta al público”.



La valoración de los resultados que hace Romero, no cuestiona el elemento didáctico que cada profesor debe aportar al proceso de educación. A Romero le sigue importando exclusivamente la eficacia del sistema de enseñanza, que se plasma en los manuales y en ningún caso se refiere a la capacitación del profesorado.

El texto intenta poner la experiencia de Romero al servicio de la mejora de la educación, para intentar mejorar de este modo, las carencias del sistema educativo.

Romero advierte sobre: la necesidad de leer la breve teoría que programa antes de cada cuaderno, al iniciar el estudio del mismo y no tratar de estudiarla de golpe, lo que enlaza con la idea de aprender la teoría según es demandada por la práctica.

Cada cuaderno consta de 20 ejercicios: 10 ejercicios donde se aborda la escala de Do mayor ascendentemente y 10 de forma descendente; la tonalidad no varía a lo largo de los 12 cuadernos, más que con alteraciones accidentales para trabajar la entonación de los diferentes intervalos que se irán incluyendo gradualmente para el dominio de la entonación.

Romero dejan claro a través de un estudio comparativo las duraciones de las figuras y las distancias interválicas, limitando a tres la cantidad de figuras a estudiar y únicamente a dos los intervalos; de esta manera, en el primer cuaderno sólo trabaja las figuras de redonda, blanca y negra con sus respectivos silencios y los intervalos de segunda mayor y menor diatónicos siempre en disposición de escala. El segundo se

limita al estudio de negra, silencio de negra y corchea, siguiendo con los intervalos del cuaderno primero. El tercero se ocupa de los valores de negras, corcheas con silencios de corcheas y de los intervalos de segundas mayores y menores y terceras de igual distancia. Los diferentes intervalos son apuntados con texto a lo largo del ejercicio, facilitando al alumno su reconocimiento. El cuarto, estudia la ligadura y el puntillo sobre las figuraciones aprendidas hasta el momento, volviendo a los intervalos de segunda, únicamente, para que la preocupación por la entonación no desvíe la atención del alumno en captar la duración exacta de los nuevos signos.

El procedimiento de trabajo de estos ejercicios es más cuidado, en todos sus aspectos, que el del método de solfeo, en gran medida, por el hecho de que esta vez sí se contempla la realidad del alumno a quién iba dirigido.

Romero, a la edad de 63 años, en situación de jubilación y con la mayoría de los proyectos de su vida desarrollados, todavía tiene fuerza para mirar atrás y reflexionar sobre la eficacia de los planteamientos educativos que había desarrollado él mismo, y llegar a una conclusión que evidencia los equívocos del sistema empleado y defendido durante años, mostrando una valentía inusual al declararlos públicamente, para esforzarse de nuevo por realizar una nueva obra con intención de paliar dichos defectos.

Hay un compromiso con su tiempo, y una vocación profesional que le distinguiría entre los músicos de su época, y hasta cierta frustración, dado que las iniciativas que él había tomado hacía 33 años, no produjeron los resultados que esperaba.

6.2. Láminas para instrumentos de viento

En 1857 Romero publica el Método más rentable de su historia como editor (*Nuevo Método Completo de Solfeo*). Ahora le resta conquistar el ámbito militar con manuales de enseñanza prácticos, para un mercado que no se vio satisfecho con los *Métodos completos* para los distintos instrumentos y seguía buscando sistemas de aprendizaje muy sintéticos para unos instrumentistas, que en rara ocasión tenían pretensiones de llegar a instrumentistas de élite.

A tal efecto Romero crea unas láminas que sólo contienen la tabla de posiciones de cada uno de los instrumentos en toda su extensión, y unos pequeños consejos sobre la forma de hacer sonar cada uno de ellos.

En las bandas militares el músico mayor enseñaba los conocimientos justos para tocar un instrumento en esa determinada agrupación, y las necesidades de ampliar el nivel educativo con otros manuales e innovaciones eran mínimas. Prueba de ello, son las publicaciones de sólo las escalas con sus respectivas posiciones, que Romero hace precisamente para los instrumentos más utilizados en las bandas militares, porque de alguna forma el autodidactismo sumergido -si se puede llamar así- presente en dichas agrupaciones, no exigía mayores complicaciones. Este panorama era conocido de sobra por Romero, que se propone acabar con él utilizando su conocimiento y estrecho contacto con este mundo. Si el porcentaje más alto de práctica musical pertenece a una clase poco pudiente y poco interesada en conseguir cotas más altas de dominio artístico, parece lógico que la actividad comercial de los editores se vuelque al comercio de los accesorios, partituras y demás complementos necesarios para los instrumentos generalizados en otras capas sociales con más nivel adquisitivo, y estos instrumentos eran los de cuerda, con el piano a la cabeza.

6.2.1. Trombón tenor en Do o Sib. Escalas generales e instrucciones indispensables para aprender a tocar dicho instrumento (1857ca.)⁴²⁰

A través de las láminas que Romero imprime, conoceremos la extensa familia de instrumentos pertenecientes a la familia del viento metal que existían en la época, la mayoría integrados en las músicas militares o en las capillas musicales de catedrales y parroquias.

Pese a que existen los trombones diseñados de varias formas, Romero advierte que en nada varía el mecanismo de producir los sonidos, sólo se diferencian en la posición del instrumento al tocar. Principalmente se observan dos modelos generales; uno el convencional, que lanza el pabellón o la campana hacia el frente.

“[...]se coge con la mano izquierda de modo que la campana quede sobre el mismo hombro y la boquilla apoyada contra los labios [...]”

Un segundo modelo dirige el pabellón hacia lo alto.

“[...]se coge también con la mano izquierda; si es de pistones se apoya el regatón o parte inferior a la cadera izquierda y la boquilla a los labios, pasando el

⁴²⁰Biblioteca Nacional. Madrid. Sig.: Mp-2830-6.

pabellón por delante de la vista hacia el lado derecho, y si es de cilindros se apoya el regatón a la cadera derecha y la boquilla a los labios, inclinando el pabellón hacia el lado izquierdo”.

Ambos tipos de trombones tienen el mismo sistema de producir las notas mediante tres pistones o cilindros.

La tesitura contemplada para el trombón afinado en Do, va desde el Fa#2 hasta el Do5.

La escritura de las notas se hace en clave de Fa en cuarta línea y de Do, en cuarta línea.

Se apunta también que el pistón tercero contaba con una bomba de mayor longitud que se podía sacar produciendo una prolongación en la tubería, que bajaba medio tono más la afinación de las notas que se producían con ese pistón, ampliando de esta manera, medio tono descendentemente la tesitura inicial, de forma que el primer sonido de su tesitura sería el Fa2.

El trombón tenor en Si \flat , tiene una tesitura que va desde el Mi2 hasta el Do5 (hablamos en tesitura real en Do). También tenía el mismo accesorio en el tercer pistón, con lo que podía ampliar su tesitura por el extremo grave en un semitono para producir el Re#2 o Mi \flat 2. El cambiar la afinación del pistón tercero acarreaba modificar todas las posiciones de la escala cromática que estaban afectadas por dicho pistón. Las mismas posiciones dan resultado de medio tono bajo.

Todas las láminas dedicadas a instrumentos en las que se incluía un modelo traspositor, cuentan con una advertencia final muy curiosa, encaminada a sentar un nuevo concepto de concebir la transposición, que finalmente no dio resultado, aunque, creemos encontrar la lógica que llevó a Romero a desarrollarlo.

Advertencia

“Algunos profesores hacen en el trombón de Si \flat las mismas posiciones que en el de Do para evitar aprender dos escalas distintas, y para que resulte el mismo efecto trasportando la música que ejecutan un tono más alta de como está escrita, fingiendo la clave de Do en segunda línea en lugar de la de Fa en cuarta, y la de Sol en lugar de la de Do en cuarta”.

Romero pretendía que los instrumentistas que tuvieran que cambiar de instrumento, por razones de tonalidad, no transportarían, sino que aprendieran a pensar en los mismos sonidos que producía el instrumento en tono de Do, aunque con otra posición.

El concepto parece difícil de entender a primera vista, pero tiene una gran razón de ser: imaginemos, que el trombón en Do produce dicha nota sin accionar ningún pistón, pues en caso de que cambie al instrumento afinado en *Sib*, ese sonido que se escribiría igual en la partitura y que sonaría igual que en el otro instrumento se debería hacer con otra posición distinta pasando a accionarse el pistón 1 y 3 para conseguirlo; el instrumentista siempre pensaría y trabajaría sonidos reales en el tono de la orquesta, es decir en la afinación de Do.

El hecho es que la partitura se seguiría leyendo en afinación real de Do y el cambio se debería hacer, por parte del instrumentista, empleando diferentes posiciones según fuera el instrumento que tocara y sabiendo que tendría posibilidades de agrandar el registro en su parte grave.

Recordemos que la necesidad de cambiar a instrumentos de diferentes afinaciones, viene impuesta por dos motivos principales; primero, el instrumento tiene las longitudes y dimensiones naturales afinadas a una altura determinada; cuando se intenta tocar en tonalidades lejanas de su tono natural, se generan cada vez más alteraciones accidentales, lo que obliga al instrumento a tocar la mayoría de las notas con pistones y armónicos que presentan peor calidad sonora; estos pierden en claridad, calidad, facilidad de emisión y velocidad, por lo que, si la partitura modula a la tonalidad de *Lab* mayor (con cuatro bemoles), el tocar con el instrumento afinado en Do mayor supone jugar con cuatro sonidos no naturales, más las posibles alteraciones accidentales, mientras que si cambia al instrumento afinado en *Sib*, se simplifica la tonalidad de la partitura a *Sib*, con dos alteraciones menos en general, ganando en calidad de sonido, facilidad de ejecución y riqueza tímbrica.

El segundo motivo general por el que se cambia de instrumento, es el aliciente que tiene el tocar con instrumentos de diferentes dimensiones por las variaciones tímbricas que se consiguen, característica que los compositores valoran mucho de los diferentes instrumentos de una misma familia.

El planteamiento de Romero se funda, en la necesidad de que el instrumentista se mantuviera centrado en sonidos reales y que aprendiera a cambiar de posiciones con diferentes instrumentos, porque de esta forma protegería la calidad del sonido extraído

de los diferentes modelos de instrumento. Ocurre que cuando un instrumentista cambia de un instrumento a otro en otra afinación, busca obtener la misma respuesta sonora al tocar la misma posición, y esto causa desequilibrios sonoros porque el músico percibe una respuesta diferente a la acostumbrada. En ocasiones, puede corregir esa respuesta buscando otra distinta a la que el instrumento ofrece como natural.

Los músicos optarían por establecer el transporte sobre la partitura y despreciar la opción que proponía Romero. El procedimiento fue tan generalizado en la práctica, que los compositores y directores asumieron la tarea de leer las partituras transportadas y de acostumbrarse a pensar que los sonidos escritos no se correspondían con la respuesta real del tono natural de la partitura.

6.2.2. Bombardino bajo y bombardino barítono en Do o Sib. Escalas generales e instrucciones indispensables para aprender a tocar dicho instrumento (1857ca.)⁴²¹

“El *Bombardino bajo* se denomina también *Euphonium*, *Saxhorn* y *Clairon Chromatique*, sin dejar de ser el mismo instrumento ni de producir idéntico efecto sea de pistones o de cilindros.

El Bombardino baritono se llama también Flugelcorno basso, y suele ser de la forma aquí presentada o tener el pabellón hacia adelante como el fliscorno, sin que por ello produzca distinto efecto”.

Sobre la forma de abordar el instrumento en su práctica y sus particularidades tímbricas, se incluyen explicaciones claras y escuetas posibles.

“El bombardino bajo y el barítono son de igual extensión, forma y mecanismo, distinguiéndose sólo en que el primero produce los sonidos más llenos por tener los conductos más anchos que el segundo, y que este los produce más claros y vibrantes, especialmente en la parte aguda, cuya diferencia existe también entre las voces de bajo cantante y de barítono.

Hay bajos y barítonos contruidos en tono de Do, otros en el de Sib y la mayor parte de ellos pueden ponerse en cualquiera de dichos tonos por medio de una rosca o por el cambio de la bomba general.

⁴²¹Biblioteca Nacional. Madrid. Sig.: Mp-2830-6.

Ambos instrumentos se cogen con la mano izquierda; si son pistones se apoya el regatón o parte inferior a la cadera izquierda y la boquilla a los labios, inclinando el pabellón hacia el lado izquierdo.

Los pistones o cilindros 1º, 2º, y 3º, se mueven con las primeras falanges de los dedos índice, medio y anular de la mano derecha”.

En estas explicaciones, podemos comprobar la existencia en las bandas militares de gran diversidad de instrumentos de viento metal, con variedad tímbrica debido a la coexistencia de instrumentos de distinto origen y antigüedad. Entre los dos instrumentos anteriores, sólo existe una diferencia tímbrica. Poco después se irán suprimiendo, progresivamente, los instrumentos que disponen de menos recursos en general y duplicados en ámbito de tesitura.

La tesitura del instrumento afinado en Do abarca desde el Fa#2, a Do5, y para el afinado en Sib va desde el Mi2 al Do5. Las claves utilizadas para escribir la música son la de Fa en cuarta línea, y Do en cuarta. El instrumento puede producir una extensión que llega hasta el Mi1 y por el extremo agudo hasta el Fa5.

“1º. El primeros sonido y los últimos de cada posición son muy difíciles de emitir. 2º. La afinación de estos instrumentos debe buscarse en los sonidos que producen naturalmente sin emplear pistones alguno, arreglando la de los demás por medio de las bombas que al efecto tienen los pistones”.

Las particularidades que se advierten de este instrumento son:

“Hay instrumentos que tienen la bomba del tercer pistón o cilindro más larga, y en lugar de bajar un tono y medio al diapasón general según queda demostrado, lo bajan dos tonos. Esta modificación, ventajosa en ciertos casos, en nada altera los sonidos que se producen naturalmente ni los que se obtienen con los pistones 1º y 2º, pues sólo afecta a las notas en que toma parte el 3º”.

También encontramos aclaraciones en cuanto a transposición, pero de otra forma de las que se incluyen en otras láminas, como es el caso de las de trombón.

“El bombardino bajo y el barítono en Sib producen los sonidos un tono más bajo que los que están en Do”.

Como vemos en la advertencia final, Romero vuelve a incluir la particular fórmula que pretendía que practicasen los instrumentistas al cambiar de instrumento según su afinación.

“Advertencia: Algunos hacen en los instrumentos de *Sib* las mismas posiciones que en los de *Do* para evitar aprender dos escalas distintas, y para que resulte el mismo efecto transportan la música que ejecutan un tono más alta de como está escrita, fingiendo la clave de *Do* en segunda línea en lugar de la de *Fa* en cuarta, y la de *Sol* en lugar de la de *Do* en cuarta línea”.

Sobre los instrumentos de registros graves, se harán dos publicaciones de láminas diferentes y, creemos, que distanciadas en tiempo, debido posiblemente a que la aparición de un nuevo pistón o cilindro en el mecanismo del nuevo instrumento inventado en Francia variará sustancialmente las instrucciones de manejo en cuanto a posiciones y a ampliación de la tesitura fiable en el control del instrumento.

Las diferencias con respecto de las láminas desarrolladas para los instrumentos con sólo tres pistones, son las siguientes:

“[...] Los pistones 1º, 2º y 3º se mueven con los dedos índice, medio y anular de la mano derecha, pues los cuatro se hallan colocados en la misma línea, lo cual sucede también con los pistones que no son del sistema *Sax* [...]”⁴²².

La tesitura reflejada como fácil va del *Do*₂ al *Do*₅, con lo cual amplía la tesitura en su parte grave en una cuarta aumentada (seis semitonos). Como sonidos fundamentales, excepcionales en el registro grave, se consigue ampliar el registro hasta *Re*₁.

“Advertencia: 1ª. El primer sonido y los últimos de cada una de las posiciones indicadas son difíciles de emitir. 2ª. Las posiciones en que toma parte el cuarto pistón con cualquiera de los otros suelen producir los sonidos algo altos, y las en que dicho cuarto pistón se combina con dos o más de los otros los que producen inciertos, cuyos defectos deban corregirse con la embocadura. 3ª. La

⁴²²Adolphe Sax (1814-1881), clarinetista de cierto renombre, fue uno de los más reputados constructores de instrumentos de viento metal de París e inventor del Saxofón (1846).

afinación de estos instrumentos debe buscarse en los sonidos que producen naturalmente sin emplear pistones ni cilindros, arreglando la de los demás por medio de las bombas que al efecto tienen unos y otros”.

En la escala cromática que se incluye en todas las láminas, para detallar las posiciones a emplear para producir los distintos sonidos, se duplica la escala para dejar reflejadas las diferencias de utilizar o no, el pistón cuarto. Como es habitual, las láminas finalizan con una nota que incluye un consejo muy oportuno para los que pretenden estudiar con fines profesionales.

“Nota: Para perfeccionarse en estos instrumentos estúdiense el método compuesto por D. Francisco Funoll, que se vende en casa de su editor, D. Antonio Romero [...]”.

6.2.3. Bombardón o contrabajo en Fa o Mib. Escalas generales e instrucciones indispensables para aprender a tocar dicho instrumento (1857ca.)⁴²³

Romero, en una advertencia puesta poco antes del final, indica que existen varios nombres para el mismo instrumento.

“Advertencia: Además de los bombardones o contrabajos en Do y Sib que se mencionan en estas instrucciones, los hay también en Fa y en Mib, de los cuales se trata en otras separadas; pero siendo varias las formas que los fabricantes dan a estos instrumentos y distintos los nombres con que se les designa, conviene advertir que dichas variaciones no cambian su esencia y efecto, pues sólo pueden diferenciarse en estar contruidos en tono de Fa, en Mib, en Do o en Sib, siendo indispensable que haya de todos ellos en una música bien organizada”⁴²⁴.

Directamente se introduce en las explicaciones posturales para coger el instrumento y comenzar a practicar con él.

“El bombardón o contrabajo se sostiene con la mano izquierda; si es de pistones sistema Sax se apoya el regatón a la cadera derecha y la boquilla a los

⁴²³Biblioteca Nacional Española. Madrid. Sig.: Mp-2830-6.

⁴²⁴Refiriéndose a las Músicas Militares como agrupación.

labios, pasando el pabellón por delante de la vista hacia el lado derecho, y si es de cilindros se apoya el regatón a la cadera derecha y la boquilla a los labios, inclinando el pabellón hacia el lado izquierdo.

Los pistones o cilindros 1°. 2°. y 3°. se mueven con las primeras falanges de los dedos índice, medio y anular de la mano derecha.

Hay bombardones construidos en tono de Do, otros en el de Sib, y muchos que pueden ponerse en cualquiera de dichos tonos por medio de una rosca o por el cambio de bomba general”.

Las replicas posteriores de esta láminas, que desarrollan los instrumentos de cuatro pistones, contienen en este párrafo una única aclaración incrementada.

“[...] el 4°. pistón se toca con el índice de la mano izquierda”.

Romero propone que el estudio de la afinación del bombardón, al igual que el resto de instrumentos de viento metal, se haga como los instrumentos de cuerda, es decir, a partir de las posiciones naturales o del aire.

“La afinación de este instrumento, como la de todos los de metal, debe buscarse en los sonidos que produce naturalmente, y la de los que se obtienen con los pistones o cilindros se arreglará metiendo o sacando las bombas que unos y otros tienen para este objeto; advirtiéndole que las posiciones en que toma parte el cuarto pistón o cilindro con cualquiera de los otros suelen producir los sonidos algo altos, y las en que dicho cuarto pistón o cilindro se combina con dos o más de los otros los producen inciertos, cuyos defectos deben corregirse con la embocadura”.

Es de suponer que la afinación de estos instrumentos fuera un tanto precaria y que oscilara en gran medida según fabricantes, máxime cuando la altura de afinación en aquellas épocas no estaba muy estandarizada. El diapasón se había concretado en congresos y adoptado oficialmente por centros reconocidos como los conservatorios de París y Madrid, pero hablamos de la práctica de un instrumento en un entorno no normalizado y debemos pensar en la variabilidad de afinación que se puede presentar en los instrumentos de viento en general, cuando la técnica del ejecutante no es lo depurada que debiera.

Estos instrumentos se afinaron en los tonos de *Do*, *Sib*, *Mib* y *Fa* y, de todos ellos, se construyó un modelo con tres pistones o cilindros y otro con cuatro.

La tesitura que se establece como fiable y cómoda (hablando para el instrumento afinado en *Do*), es la que va desde el *Fa#1* al *Do4*, para el instrumento de tres pistones y del *Do1* al *Do4* para los de cuatro pistones. La tesitura variará en función de la afinación de cada instrumento, por ello, en el caso de afinado en *Sib*, la tesitura baja un tono, en el de *Mib*, sube una tercera mayor y en el de *Fa*, sube una cuarta justa.

Todos estos instrumentos dotaban de una riqueza tímbrica extraordinaria a las agrupaciones, característica que hoy se ha perdido al prescindir paulatinamente de esa variedad, presente hasta mediados del siglo XIX, en España y en los países de su entorno.

En las láminas dedicadas a este instrumento, Romero omite el texto en el que planteaba su forma personal de entender el procedimiento del transporte al cambiar de instrumento.

Otro dato que indica el poco reconocimiento profesional dispensado al bombardón o contrabajo, es el hecho de que Romero no incluyera o no pudiera incluir -porque no lo había-, una relación de métodos que se pudiesen estudiar para perfeccionarse en la práctica del instrumento.

Para los instrumentos afinados en *Do* y *Sib*, se publica otra lámina de instrucciones, a partir de idénticos contenidos.

6.2.4. Fliscorno contralto o tenor en *Sib* y *Do*. Escalas generales e instrucciones indispensables para aprender a tocar dicho instrumento (1857ca.)⁴²⁵

El fliscorno se denominaba de diferentes formas según las acepciones dadas en los diferentes países y por los distintos constructores. Podemos decir, que en Francia, generalmente, se le llamaba *Bugle-cromatique*, pero la importancia que el constructor de instrumentos francés Adolphe Sax tuvo -en especial por los instrumentos de metal- hizo que pudiera imponer su nombre junto al de sus creaciones, bautizando, de esta manera, al fliscorno con el nombre de *Saxhorn*. Desde Alemania e Italia, se importa el nombre de los *Flugelcorno alto*. Como podemos apreciar, dichos nombres sufren modificaciones según los distintos idiomas, que traducen parcialmente los mismos.

⁴²⁵Biblioteca Nacional. Madrid. Sig.: Mp-2830-6.

Romero comenta las diferentes denominaciones, aclarando que se trata del mismo instrumento, además informa que los modelos que tienen pistones para producir los distintos sonidos, como los que lo hacen por medio de cilindros, consiguen el mismo efecto.

En las explicaciones usuales brevísimas que da para que el educando sepa la correcta forma de colocar y adaptar el instrumento para tocar, podemos leer:

“Colocado de pie el ejecutante, con la cabeza derecha y el pecho adelantado, tomará el instrumento con la mano izquierda y apoyará la boquilla contra los labios, los cuales tendrá bien tendidos cubriendo las dos filas de dientes, dejando una pequeña abertura por la que aspirará el aire necesario; los cerrará después por los lados colocando entre ellos la punta de la lengua sin que sobresalga de sus bordes, e impulsará el aire dentro del instrumento retirando el mismo tiempo la lengua, con lo cual obtendrá un sonido.

La mano derecha se destina a manejar los pistones o los cilindros en la forma siguiente: el 1º, con la yema o primera falange del dedo índice: el 2º. con la del dedo medio o de corazón y el 3º. con la del dedo anular, empleándose el pulgar en sujetar el instrumento y dar apoyo a la mano”.

Al inicio, al igual que lo hace con las láminas de todos los instrumentos de viento-metal, Romero expone todas las posiciones del instrumento, especificando el sonido fundamental que se produce y los diferentes sonidos armónicos que resultan a partir de ella,

“Este instrumento produce por sólo la mayor o menor presión de los labios y sin emplear pistón ni cilindro alguno los siguientes sonidos [...]”.

De esta forma, establece ocho gamas de armónicos partiendo de igual manera de ocho sonidos fundamentales que enumera así:

“Según queda demostrado, los sonidos naturales de este instrumento son, la tónica del acorde de Do mayor, su 5ª superior, su 8ª, 10ª, 12ª, 14ª y 15ª o doble octava, con algunos otros extremos de poco uso, y con los pistones se bajan dichos sonidos por semitonos, formando los acordes de Si, Sib, La, Lab, Sol y

Fa# con los mismos intervalos, de cuyas combinaciones resulta la siguiente escala cromática [...]”.

A renglón seguido, se expone a través de una tabla de posiciones, sobre la escala cromática, toda la extensión de sonidos del instrumento, la cual determina desde el Fa#3 al Mi6.

Para finalizar, y como es usual en todas las láminas, abre una nota aclaratoria que, a diferencia de la que expone en los demás instrumentos del viento-metal de tesituras más graves, se limita a informar sobre la afinación real del instrumento en Sib.

“NOTA. Los sonidos del Fliscorno en Sib, que es el que más generalmente se usa, resultan en la orquesta un tono más bajos de lo que representa la escritura, y los del Fliscorno en Do resultan lo mismo que están escritos”.

Como podemos observar, en esta ocasión se limita a exponer la característica sonora de cada instrumento, pero no da las instrucciones de transporte oportunas que recomienda en las Escalas generales de los otros instrumentos de viento metal traspositores.

De igual manera, aclara la tendencia de las partituras de orquesta de reflejar las partes de fliscorno en tono de Do, aún para el afinado en tono de Sib. Esto sucede en torno a 1863 y hace pensar en la posibilidad de que Romero diera la batalla por perdida, o que entre la publicación de unas láminas y otras, mediara el tiempo suficiente para la reflexión y para llegar a conclusiones distintas de las anteriores; hipótesis, poco fiable, si analizamos que los formatos de edición eran los mismos y la época en que se llevaron a cabo solo pudo oscilar en tres años.

“[...] Para perfeccionarse en este instrumento se estudiará el Gran Método compuesto por D. J. M^a. Beltran, que se vende a 70 rs. en Madrid y 84 en Provincias, en casa de su editor D. A. Romero. Arenal 20. Madrid, en donde se hallará un gran surtido de instrumentos de todas clases, métodos y escalas para los mismos”.

6.2.5. Cornetín. Escalas generales e instrucciones indispensables para aprender a tocar dicho instrumento (1857ca.)⁴²⁶

En la lámina dedicada a las enseñanzas preliminares del cornetín, la única diferencia notable con respecto a la del fliscorno, es la que habla de los diferentes nombres con los que se conoce al primero.

“Este instrumento también se denomina *Cornetto, Cornet, Post-horn* y *Pistón*, y suele tener diversas formas sin cambiar de mecanismo ni efecto”.

Es extraño que Romero no establezca diferencias con los instrumentos similares de la familia, como son las cornetas, ni se acuerde de aclarar qué diferencia existe entre las cornetas sin pistones y el cornetín de pistones o cilindros. Tampoco considera necesario establecer características sonoras diferenciadas, suponemos que por ser consideradas como obvias e innecesarias las explicaciones al respecto. De igual forma, intuimos que la tonalidad natural del cornetín era la de Do.

En la 2ª mitad del siglo XIX las orquestas españolas españolas utilizaban cornetines de pistones afinados en diferentes tonalidades: La, Sib, Do, Mib.

Este instrumento evolucionará hasta convertirse en la actual trompeta, construida en diferentes afinaciones (Sib, Do, Mib principalmente).

6.2.6. Flauta de una llave. Escalas generales e instrucciones indispensables para aprender a tocar dicho instrumento (1857ca.)

6.2.7. Flauta de 5 de 6 y de 8 llaves. Escalas generales e instrucciones indispensables para aprender a tocar dicho instrumento (1857ca.)⁴²⁷

En estas dos láminas, Romero evidencia que en España, más de 30 años después de que Theodore Boehm inventará el sistema de anillos movibles para la flauta, los sistemas generalizados en el país eran, en el mejor de los casos, los de 8 llaves.

No se hace alusión a flautas de la familia, como el flautín o *piccolo* y, mucho menos, a la flauta en Sol o baja, tal vez por obviarlo de igual forma que la tonalidad de la flauta, dando por hecho que esta afinada en tono de Do.

⁴²⁶Biblioteca Nacional. Madrid. Sig.: Mp-2830-6.

⁴²⁷Biblioteca Nacional. Madrid. Sig.: Mp-2830-6.

Desarrolla todas las posiciones contenidas en la escala cromática, definiendo su extensión: en el caso de la flauta de una llave, del Re₄ al La₆ y en el sistema hasta ocho agujeros, del Do₄ al Re₇.

Incluye unas breves explicaciones sobre cómo coger la flauta, sobre cuál es el destino y misión de cada uno de los dedos y sobre la posición para tocar. Dudamos que lo escueto de las descripciones sea suficiente para entender la forma de armar la flauta y hacer que suene.

“La flauta se arma colocando los seis agujeros en línea recta y el de embocadura y la llave un poco vueltos hacia centro, como indica el dibujo adjunto [...]

[...]En esta disposición (con los dedos colocados en sus respectivos lugares), se lleva la flauta a la boca, teniendo los labios unidos y bien estirados sobre los dientes, dejando una pequeña abertura en medio de ellos, frente a la cual se coloca el agujero llamado de embocadura cubriendo una cuarta parte de él con el labio inferior. Después se aproxima la punta de la lengua a dicha abertura y se retira de pronto dando impulso al aire dirigiéndolo cuidadosamente dentro de la flauta [...]”.

De esta manera, aclaraba aspectos de la técnica de la flauta que, para los educandos de las músicas militares, supondrían los mejores consejos en sus inicios, dado que, en multitud de ocasiones, los encargados de dar clase de flauta podían ser músicos de primera de otra disciplina instrumental con pocas nociones de la flauta.

En la lámina dedicada a las flautas de 5, 6 y 8 llaves, se comienza dando un explicación oportuna a la pregunta que salta a primera vista ¿por qué una sola tabla de posiciones para los tres modelos? Saliendo al paso de esta posible pregunta, inicia el texto con la siguiente aclaración.

“La flauta de 6 llaves sólo se diferencia de la de 5 en tener duplicada la llave 2, lo cual es muy conveniente para facilitar la ejecución por abrirse una con el dedo anular de la mano derecha y otra con el pequeño de la izquierda.

La flauta de 8 llaves se diferencia de las de 5 y 6 en tener más extensión en la parte grave, pues con el aumento de las llaves señaladas con A y B, se obtienen los sonidos Do y Do# o Reb, mientras que las otras no pasan del Re natural”.

Con la esperanza de que alguno de los educandos, que se inician en el instrumento llegara a interesarse por el instrumento de una manera más seria, se introduce una nota final, que orienta sobre las obras didácticas que tiene a su disposición, todas ellas de autores extranjeros.

“NOTA. Para perfeccionarse en la flauta se estudiará cualquiera de los métodos que se citan a continuación, los cuales se hallan de venta en el almacén de Romero, Arenal nº 20. Madrid.

Kastner 30 rs. Tulou 12 rs. Roy 20 rs. M. Rosseti 80 rs. Berbiguier, texto italiano 100 rs”.

6.2.8. Tratado de los toques para *Pito de Mando*, inventado por Enrique Marzo. *Toques de la Nueva Guerrilla del Excmo. Sr. Capitán General D. Manuel de la Concha* (ca. 1863)

Existe una obra un tanto peculiar, que Romero edita para el ejército, aunque en esta ocasión está escrita por su socio Enrique Marzo y Feo, y que creemos que el hecho de su publicación no es por fines de rentabilidad comercial. La obra se titula *Pito de mando* y constituye un manual de música escrita de los toques para el pito o cornetín encargado de transmitir las órdenes del mando a la tropa. En la portada del tratado dice que los toques fueron inventados por Marzo, pero seguidamente dice que los Toques de guerra que se recogen son del Excmo. Capitán General D. Manuel de la Concha. Se produce una pequeña incongruencia, que interpretamos como que los toques fueron puestos en música por el músico mayor Marzo a instancias del Capitán.

Cada toque constituye un pequeño párrafo musical -a veces de dos o tres notas-, que Romero recopiló como documento oficial para el ejército, pero que los cornetas encargados de tocarlos nunca usarían dado que en rara excepción estos sabían música. Los toques eran aprendidos de oído, y quedaban memorizados tras una práctica de repetición hasta quedar interiorizados⁴²⁸.

⁴²⁸ Archivo General Militar de Segovia. Sección 9ª, legajo: M-2098.

13
11

LIBRO de MANDO

INVENTADO POR

ENRIQUE MARZO.

TOQUES DE LA NUEVA GUERRILLA

DEL

ESCMO. Sr: CAPITAN GENERAL

D. MANUEL DE LA CONCHA.

Depositado.

Pr: 2 Rs.

EDITOR PROPIETARIO

D. ANTONIO ROMERO Y ANDIA.

Madrid, Calle de Preciados n.º 1.

Almacén de Música, Pianos, Órganos é instrumentos
Para Banda Militar.



1. *ATENCIÓN.* 
2. *GUERRILLA.* 
3. *GOLPES.* 
4. *MISTA.* 
5. *PELTON.* 
6. *SECCION.* 
7. *MEDIO Batallon.* 
8. *DERECHA.* 
9. *IZQUIERDA.* 
10. *CENTRO.* 

11. FAGINA.



12. ORDEN.



13. LLAMADA.



14. MARCHA.



15. RETIRADA.



16. REDOBLADO.



17. ATAQUE.



18. ORACION.



19. ALTO.



20. FUEGO.



21. *ALTO el Fuego.* 

22. *VARIACION.* 

25. *GENERALA.* 

24. *ASAMBLEA.* 

25. *TROPA.* 

26. *MISA.* 

27. *NÚMERÓ.* 

28. *ENEMIGO.* 

29. *OCULTARSE LAS CLASES.* 

6.2.9. Otras consideraciones

Nos ha llamado mucho la atención no encontrar instrucciones de manejo para las trompas. Con toda probabilidad se editaron y su rastro ha desaparecido hasta la fecha, porque la importancia que Romero dispensa a este instrumento es máxima sabiendo que pocos años después editará él mismo un *Método de trompa de pistones o cilindros con nociones de la de mano (1871)*. Consideramos que se trataba de un instrumento demasiado importante para que Romero no le dedicase una lámina.

Las escalas generales e instrucciones indispensables para aprender a tocar el clarinete no tendrían necesidad de ser publicadas, dado que la tabla o tablas de posiciones -de los varios sistemas del clarinete- que se incluían en el Método de clarinete de Romero, eran hojas sueltas con posibilidades de comprarse por separado, sin necesidad de adquirir el tratado completo.

Es de suponer que el saxofón era un instrumento poco conocido que no formaba parte de las bandas militares. No hubo lámina sobre este instrumento y todavía tardaría en incluirse en las bandas, ya que su invención por Adolphe Antoine Joseph Sax, data de 1846 y, dado el lento discurrir y evolución de los acontecimientos instrumentales en España, calculamos que su presencia en las bandas musicales españolas, no pudo darse hasta finales del siglo XIX. Lo que si podemos afirmar, es que supuso una revolución y transformación de las bandas de música, que vieron en la presencia del saxofón la posibilidad de completar las secciones instrumentales análogas a las de la orquesta, pues el saxofón emulará habitualmente a la cuerda de violas, consiguiendo de esta forma la posibilidad de adaptar cualquier partitura orquestal para banda de instrumentos de vientos únicamente, a excepción de los de percusión. De igual manera, supondría la desaparición de muchos de los instrumentos de la variada familia de viento metal que existían en dichas agrupaciones y que iban desapareciendo paulatinamente por creer que eran prescindibles, principalmente, por considerar su aportación tímbrica carente de interés; cuestión contra la que Romero protestaría enérgicamente en varios escritos a lo largo de su vida.

Con las obras editadas con fines educativos en torno a 1857, Romero cubre con obras prácticas los sectores más importantes de la música en nuestro país y se convierte en uno de los editores con más éxito, aprovechando que el *Método de solfeo* es adoptado en el Conservatorio y en el Ejército, y las láminas -que aunque su precio pueda ser poco (entre 4 y 6 rs.), es mucho si lo comparamos con lo que vale un método

completo como de cualquier instrumento que se encuentra sobre una media de 30 rs.-
serán el producto más demandado desde las agrupaciones del ejército.

CAPITULO VII. Romero y la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos hasta 1873

Disueltos definitivamente los gremios el 12 de diciembre de 1836, instituciones propias de la antigua sociedad estamental, se prohibió cualquier otro tipo de asociación de trabajadores en la incipiente sociedad industrial, con lo que se produjo una evidencia de desamparo para las clases obreras, atendidas antes en algunas necesidades por las cofradías y hermandades gremiales.

Para salvar este vacío, la Real Orden de 28 de febrero de 1839 autorizó la creación de sociedades obreras de socorros mutuos o fines benéficos. A su amparo se crearon las primeras nuevas asociaciones; entre ellas, en 1840, la Sociedad de Mutua Protección de Tejedores de algodón de Barcelona (conocida brevemente como Sociedad de Tejedores) que tuvo vida activa y accidentada⁴²⁹.

Las sociedades de socorros mutuos se vieron equiparadas a las sociedades mercantiles, y sometidas a la normativa vigente para este sector desde 1848, por el decreto de 25 de agosto de 1853. Las Reales Órdenes de 28 de diciembre de 1857, de 26 de noviembre de 1859 y de 10 de junio de 1861 son textos inspirados en el afán de poner cortapisas a las sociedades obreras, que tanta vitalidad habían manifestado en Cataluña durante el bienio progresista.

El derecho de reunión pública fue regulado por la ley de 22 de junio de 1864 que, para reuniones de más de 20 personas, exigía permiso de la autoridad. La Real Orden de 12 de julio de 1865 mandaba la disolución de todos los casinos, tertulias, reuniones o sociedades en que se debatieran temas políticos. Las disposiciones de 12 de junio de 1865 y de 5 de enero de 1866 reiteraron a los gobernadores civiles la orden de disolución de todo tipo de asociaciones de carácter político⁴³⁰.

En 1858 se inicio una de las iniciativas asociacionista más importante que los músicos del siglo diecinueve protagonizaron en España, *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*, posiblemente la más importante de la historia musical. La asociación contaría de nuevo con la infraestructura humana que fundó la *Sociedad Orfeo Español* y la *Sociedad de profesores redactores de la Gaceta Musical*, reuniendo nuevamente en el equipo ejecutivo al indiscutible Hilarión Eslava rodeado de sus incondicionales.

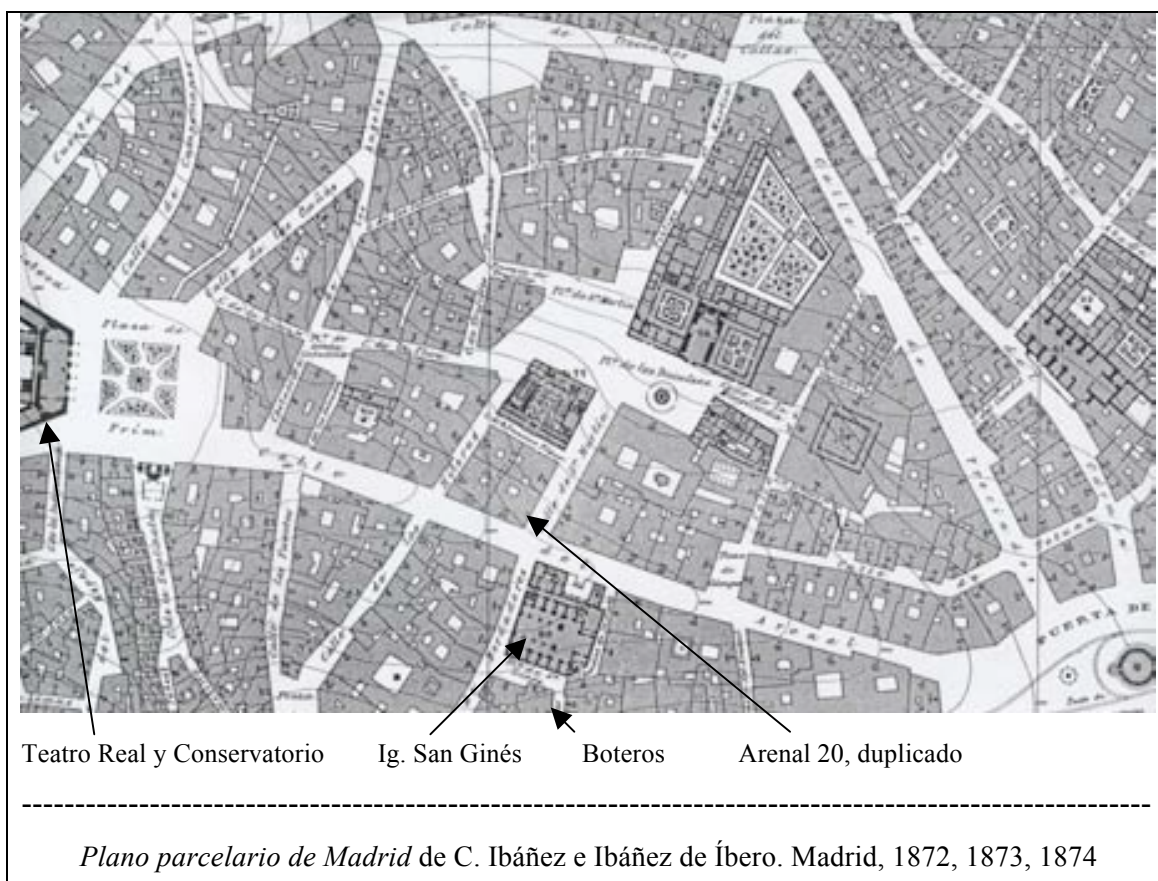
⁴²⁹ Palacio Atard, Vicente. *La España del siglo XIX (1808-1898)*. Madrid, 1978. Ed. Espasa-Calpe, S.A. p. 475.

⁴³⁰ Gabriel Tortella Casares, Casimiro Martí, José M^o. Jover Zamora, José L. García Delgado, David Ruiz. *Historia de España, dirigida por Manuel Tuñón de Lara*. Barcelona, 1981. Ed. Labor. p. 215.

El 1 de octubre de 1858 el Gobierno autoriza la creación de la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. La constitución efectiva no se llevaría a cabo hasta el 24 de junio de 1860, periodo de tiempo que se utiliza para ultimar apoyos financieros y sociales necesarios para constituir la Asociación de forma sólida.

Las rescisiones incluidas en las legislación que se diseñan para las sociedades que tienen un trasfondo político, no afectarán a la Sociedad Artístico-Musical, que siempre mantendrá un carácter aperturista en cuanto a ideologías y moderado en la valoración de ideas políticas o acontecimientos relacionados con los distintos gobiernos –tal y como se refleja en sus anuarios-, antes bien, se beneficia la Asociación de los planteamientos mercantilistas a los que puede acceder gracias a la normativas de 1848.

Romero será pieza importante en la comisión directiva, algo que no le restará eficacia en el desarrollo de la multitud de obligaciones personales a que está sometido.



7.1. Los Estatutos de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos (1860)

Los estatutos reflejan la filosofía de la Sociedad, funcionamiento y sus fines.

“ESTATUTOS

BASES CONSTITUTIVAS E INMUTABLES DE LA SOCIEDAD

1ª. Esta Sociedad se compone esencialmente de individuos de número, pudiendo haberlos también honorarios y protectores.

2ª. Su objeto es socorrer en la desgracia a los socios de número.

3ª. El capital social se forma y acrecienta anualmente con las cuotas de entrada y mensuales de los socios de número, con los donativos de los socios honorarios y con los productos de las funciones a beneficio, mandas y demás arbitrios que la Sociedad pueda obtener y obtenga, deducidos los gastos de administración.

4ª. La cuota de entrada se aumentará cada cinco años con relación al acrecentamiento del capital social, pero la mensual será siempre de dos reales.

5ª. Los socios honorarios sólo satisfacen la cuota mensual, considerada como donativo.

6ª. Cuanto se recaude, deducidos los gastos de administración, será capitalizado al finalizar cada año social.

7ª. La renta íntegra del capital constituido será la suma disponible en el siguiente año social para socorro y pensiones, con la sola acumulación del sobrante que por igual concepto pueda resultar del respectivo año anterior.

8ª. La Sociedad da, pero no presta.

9ª. El capital social estará constituido en valores públicos de la deuda del Estado, con inscripción nominativa e intransferible, y siempre con arreglo a las leyes que estén en vigor y rijan para las asociaciones benéficas y cooperativas de adecuada índole.

10ª. Cuando la legislación del Estado sufra alguna alteración que pueda afectar al capital social, se celebrará Junta general extraordinaria convocada por la Directiva dentro del término de un mes, para enterarse la Sociedad de las operaciones que se hayan efectuado o deban practicarse respecto al cambio o conversión de los valores de efectos públicos que constituyan el capital social, consistentes en la actualidad en inscripciones de la deuda consolidada del 3 por 100.

11ª. El gobierno de la Sociedad estará a cargo de una Junta directiva, nombrada por la general, renovándose después cada año la quinta parte de sus individuos por medio de sorteo, pudiendo ser reelegidos los salientes.

12ª. El cargo de Individuo de la Junta directiva nunca podrá ser retribuido.

13ª. En la Junta general ordinaria de cada año, la Directiva presentará las cuentas respectivas y una memoria o relato de todos los hechos ocurridos. Estos documentos, acompañados de los datos estadísticos y noticias históricas que se crean convenientes, formarán un anuario que se imprimirá inmediatamente para repartirlo a todos los socios, teniendo en cuenta lo prevenido en el art. 4º. de la ley de 19 de octubre de 1869.

14ª. Todos los artistas músicos españoles o extranjeros domiciliados en España, que reúnan las condiciones de reglamento, tienen derecho a ingresar en la Sociedad en clase de socios de número.

15ª. El socio de número que se halle en descubierto en el pago de sus cuotas, no tendrá derecho a los beneficios de la Asociación.

16ª. Esta Sociedad, perpetua por su naturaleza, pertenece de hecho y pertenecerá siempre al arte músico español, localmente representada por la sucesión continua de sus individuos de número.

CAPÍTULO PRIMERO

DE LOS SOCIOS

Artículo 1. Los socios son de número, honorarios y protectores, constituyendo los primeros la parte esencial de la Sociedad,

Art. 2. Pueden ser socios de número todos los individuos de ambos sexos que reúnan las condiciones siguientes:

1º Ejercer o estar en aptitud de ejercer el Arte musical en cualquiera de sus ramos.

2ª. Ser españoles o extranjeros domiciliados definitivamente en España o provincias de Ultramar.

Pueden exceptuarse de esta condición los extranjeros que, a juicio de la Junta directiva, hayan prestado á la Sociedad un servicio de importancia, o que por lo menos capitalicen la cuota mensual.

3ª. No exceder de la edad de 40 años.

La Junta directiva, sin embargo, podrá exceptuar de esta condición a los que abonaren previamente las cuotas mensuales correspondientes al tiempo que excedan de la edad prescrita, y en casos recomendables otorgar plazos para dicho

pago; pero sin dejar por eso de satisfacer la cuota de entrada señalada al firmar su adhesión a los Estatutos.

Art. 3°. Al ingreso de los socios de número precederá su adhesión por escrito a los Estatutos de la Sociedad, según la *Instrucción primera del apéndice al reglamento*.

Art. 4°. El socio de número, al ser admitido y recibir su respectiva credencial, abonará la cuota de entrada, que son cincuenta reales en el actual tercer quinquenio; y si no pudiese satisfacerla de una vez, fijará los plazos en que se proponga verificarlo; pero no tendrá derecho a percibir socorro alguno mientras no la haya pagado por completo.

Art.5°. La cuota de entrada se aumentará cada cinco años con proporción al acrecentamiento del capital social y a juicio de la Junta directiva.

Art. 6°. Todos los socios de número están obligados a pagar la cuota mensual de dos reales desde el día 1° al 10 de cada mes, en el punto que cada localidad se designe, bien sea por la Junta directiva, por las auxiliares o por los corresponsales de la Sociedad, pudiendo participar el pago de las mensualidades que tenga por conveniente.

Art. 7°. La cuota mensual puede ser capitalizada, en cuyo caso los socios adquieren el derecho de perpetuidad; entendiéndose por este derecho solamente el de que su nombre continúe figurando siempre en las listas sociales como socio vivo.

Art. 8°. Todos los socios de número que dejen de pagar las cuotas pertenecientes a seis meses, serán excluidos de la Sociedad, perdiendo todo derecho a los beneficios de la misma, quedando a favor de ella cuantos pagos hayan verificado por cuotas o cualquier otro concepto.

Art. 9°. Los Socios que se hallen comprendidos en la disposición del artículo anterior tienen derecho a ingresar nuevamente en la Sociedad con las condiciones siguientes:

- 1ª. Pedir por escrito su reingreso a la Junta directiva.
- 2ª. Hallarse ejerciendo o en aptitud de ejercer la profesión.
- 3ª. Abonar de una vez, o en plazos determinados, cuanto aparezca adeudar su respectiva inscripción social, que es la única que puede tomar a su nuevo ingreso.

Si el pago fuese en plazos, no tendrán derecho a los beneficios de la Sociedad, hasta que los hayan satisfecho completamente.

Art. 10°. El Socio de número que se halle verdaderamente necesitado, tendrá derecho a los beneficios de la sociedad, siempre que tenga satisfechas sus cuotas y hayan transcurrido seis meses de su ingreso en la Sociedad.

Si algún socio cometiera falta de verdad para la demanda de socorro, o en la justificación que para acreditar haber atendido al objeto para que le fue concedido, puede exigirle la Junta directiva en cuantos casos lo crea conveniente o necesario, será excluido para siempre de la Sociedad.

Tampoco tendrá derecho al reingreso prescrito en el Art. 9°, el socio que habiendo recibido auxilio de la Sociedad resultare baja por adeudo al pago de la cuota mensual.

Las bajas en estos casos serán publicadas en el Anuario de la Sociedad.

Art. 11°. También tienen derecho los socios de número a un ejemplar del Anuario de la Sociedad, que les será entregado en los mismos puntos designados para satisfacer las cuotas mensuales.

Art. 12°. Además de las mencionadas obligaciones pecuniarias, los socios deberán asistir o hacerse representar en la Junta general, haciendo también cuanto puedan y les sugiera su espíritu filantrópico por el bien y fomento de la Sociedad.

Art. 13°. Serán *Socios honorarios* los amantes del arte que quieran cooperar al filantrópico objeto de la Sociedad con el donativo mensual de los reales, previa su adhesión a los estatutos.

Art. 14°. Los socios honorarios manifestarán si la cuota o donativo mensual de que se trata en el artículo anterior quieren satisfacerlo por meses, trimestres, semestres o anualidades, para enviarles los recibos en la forma conveniente. También pueden capitalizar dicha cuota en la misma forma prescrita para los socios de número, en cuyo caso perpetúan su adhesión filantrópico, apareciendo por siempre su nombre en las lista sociales.

Art. 15°. Los socios honorarios no serán excluidos de las listas por atraso en el pago de la cuota mensual, a menos que manifiesten su voluntad de no continuar o transcurran dos años sin saberse su residencia.

Art. 16°. Los socios honorarios tendrán derecho:

1°. A concurrir a la Junta general, teniendo en ella voz y voto.

2°. A dos ejemplares del Anuario social.

3°. A asistir a los ensayos de las funciones que á beneficio de la Sociedad organice, y a que se les proporcionen para ella los billetes que desearan antes de expenderse al público.

Art. 17°. Los socios honorarios que reúnan las circunstancias artístico prevenidas, los de número, podrán pasar a esta clase con sólo firmar la adhesión correspondiente y pagar la cuota de entrada y pagar la cuota de entrada, si su ingreso como honorarios lo hicieron al exceder de 40 años; pero si excedían deberán pagar las cuotas que en igual caso se exigen a los de número.

Art. 18°. Socios protectores son los individuos que por ofrecimiento propio o a solicitud de la Junta directiva, ejercen la alta filantropía de formar parte del Consejo protector de la Sociedad.

Art. 19°. Las obligaciones de los socios protectores son: asistir á las Juntas del Consejo protector y dar su dictamen en todos los casos que a la Junta directiva lo sea necesario.

Art. 20°. Los derechos de los socios protectores son los mismos que los expresados en, el Art. 16 para los honorarios.

Art. 21°. Para el nombramiento de socio protector, que pertenece a la Junta directiva, se necesita supuesta la voluntad del candidato, la aprobación previa de la sección del Consejo protector a que haya de pertenecer.

CAPÍTULO II

DEL GOBIERNO Y ADMINISTRACIÓN DE LA SOCIEDAD

Art. 22°. La. Sociedad tiene su residencia en Madrid, y se gobierna y administra por una Junta directiva compuesta del Presidente de la Sociedad y de veinte socios de número.

Art. 23°. El cargo de Presidente ha de recaer en socio de número u honorario, y su elección corresponde a la Junta directiva.

Art. 24°. La duración del cargo de Presidente será de cinco años, pudiendo ser reelegido.

Art. 25°. Las atribuciones del Presidente son: presidir la Junta general, directiva y del Consejo protector, y autorizar con su firma las actas de las sesiones, los acuerdos de pensiones y socorros, el cierre de la cuenta anual y todos los documentos oficiales, aunque alguno de ellos lleven además la firma del Secretario general, y otros la del Presidente de la sección de Contabilidad.

Art. 26°. Loa veinte individuos de la Junta directiva se renuevan anualmente en su quinta parte por la Junta general, pudiendo ser reelegidos los salientes. La renovación se hace por sorteo.

Art. 27°. La Junta directiva, para el desempeño de los diversos trabajos que le están encomendados, se rige por un Reglamento interior y se divide en cuatro agrupaciones, a saber:

Presidencia y Secretaría general,
Sección de Contabilidad,
Sección de Información y Propaganda, y
Sección de Arbitrios.

Art. 28. Al principio de cada año social, luego que se haya verificado la renovación de la quinta parte de los individuos de la Junta directiva, ésta nombrará entre sí para constituir las secciones un Secretario general y un adjunto de éste, tres presidentes de sección y sus respectivos secretarios, que serán calificados por numeración distribuyéndose los demás miembros de la Junta en las secciones como vocales de ellas.

Art. 29. Los presidentes de sección en su orden respectivo, vicepresidentes de la junta directiva, y sustituyen al presidente de la Sociedad en sus ausencias y enfermedades.

Art. 30. La junta directiva celebrará una sesión mensual obligatoria, que tendrá lugar el segundo domingo de cada mes, en la cual, después de aprobarse el acta de la anterior y darse cuenta de los trabajos de las secciones, se deliberará acerca de las peticiones de socorro que se hayan presentado.

Art. 31. Además se reunirá la Junta directiva en todos los casos provenientes en el Reglamento interior; pudiendo ser también convocada cuando el presidente lo juzgue necesario, o lo pidan por escrito cinco de sus individuos.

Art. 32. La junta directiva acordará por mayoría relativa de votos, y en caso de empate decidirá el presidente.

Art. 33. La Junta directiva podrá tratar de cualquier proyecto que considere ventajoso al progreso del arte músico en España, siempre que se armonice con la naturaleza y objeto de la sociedad.

Art. 34. En el caso de que la junta directiva tenga que delegar su autoridad y atribuciones a una o más personas para algún asunto importante de la Sociedad, lo hará por medio de un poder firmado por todos los individuos de la misma Junta.

Art. 35. Cuando en el curso del año social resulte alguna vacante en la Junta directiva, no se hará nombramiento alguno para llenarla hasta la época marcada para la renovación de la quinta parte de los individuos, a no ser que la misma Junta lo juzgase necesario, en cuyo caso se convocará a Junta general.

Art. 36. La Junta directiva procurará que en todas las poblaciones donde haya socios, se encargue uno de ellos de ser corresponsal, y podrá establecer en las que crea conveniente, Juntas auxiliares. Estos cargos filantrópicos, gratuitos han de recaer en socios de número u honorarios y por nombramiento de la Junta, directiva, rigiéndose por el Reglamento especial que esta formule, como la única encargada y responsable del gobierno y, administración social.

Art. 37. El cargo de presidente y los individuos de la junta directiva son gratuitos y jamás podrán ser retribuidos.

Art. 38. Los individuos de la Junta directiva, al cesar en el desempeño de sus cargos por la renovación anual, a la cual precede la aprobación de la cuenta respectiva, quedan exentos de toda responsabilidad, en razón a que sus atribuciones administrativas y de autoridad no son individuales y sí de colectividad, y atendiendo a que son elegidos y nombrados por la Junta general.

Art. 39. Dos meses antes de terminar el periodo presidencial, se reunirá la Junta directiva, presidida por el primer Vicepresidente, en sesión preparatoria para la elección de nuevo Presidente de la Sociedad, y transcurrido un mes se volverá a reunir bajo la autoridad del Presidente para hacer la votación definitiva.

Art. 40. La formación del Anuario y su inmediata publicación después de celebrada la Junta general ordinaria, será una de las preferentes atenciones de la Junta directiva. El Anuario contendrá, con la mayor minuciosidad de detalles, todo lo que respecto al movimiento de socios y a la recaudación e inversión de fondos sociales y de la renta del capital corresponda al finado año económico, que empieza en primero de mayo y termina en 30 de abril; y bajo la pauta de los anuarios ya publicados, el enlace de todos los datos estadísticos y noticias históricas sociales, constituyendo un documento que además de ser comprobante de la buena gestión de los negocios de la Sociedad, tenga al corriente de todos sus asuntos a cuantas personas por ella se interesen.

CAPÍTULO III

DEL CONSEJO PROTECTOR

Art. 41. El Consejo protector consta de tres secciones: financiera, judiciaria y médica. Formarán la primera dos o más Banqueros, Capitalistas y Agentes de Bolsa: compondrán la segunda un Notario. un Procurador y tres o más Abogados; y formarán la tercera cuatro médicos y dos Farmacéuticos por lo menos, pudiendo esta última tener representantes en las poblaciones y capitales de provincia. Corresponde especialmente a la sección financiera informar acerca

de las operaciones económicas que hayan de verificarse, desempeñando el cargo de Tesorero un Capitalista; a la judicaria evacuar las consultas que respecto a los Estatutos surjan, dando dictamen acerca de las reformas reglamentarias que se proyecten; y a la médica dar su informe los facultativos respecto a las enfermedades que motivan peticiones de socorro, y los farmacéuticos proporcionar medicamentos con la rebaja de precio que se estipule.

Art. 42. Los individuos del Consejo protector, con excepción de los representantes de la sección médica en provincias, han de residir en Madrid, donde se halla domiciliada la Sociedad.

Art. 43. Las consultas que se hagan al Consejo protector pueden dirigirse al Consejo pleno, a una de las tres secciones o a un solo individuo de ellas. En los dos casos primeros las hará el Presidente de la Sociedad, previa convocatoria; y en el tercero podrán hacerlas cada uno de los Presidentes o Secretarios de las secciones de contabilidad e información.

Art. 44. El Presidente, cuando lo juzgue oportuno, podrá consultar por escrito separadamente a cada uno de los individuos de una sección del Consejo protector.

Art. 45. Las Juntas del Consejo protector serán convocadas y presididas por el Presidente de la Sociedad, actuando como Secretario el que lo es general de la misma.

Art. 46. El Consejo protector deliberará por mayoría relativa de votos, y no lo tendrán el Presidente ni el Secretario, limitándose ambos a la parte expositiva.

CAPÍTULO IV

DE LA JUNTA GENERAL

Art. 47. La Junta general se compone de todos los socios de número, honorarios y protectores que a ella concurran, precediendo convocatoria de la Directiva por los medios que crea convenientes, bastando para ello su anuncio en los periódicos con la debida anticipación.

Art. 48. La Junta general celebra su sesión anual ordinaria el primer domingo del mes de mayo.

Art. 49. Todos los socios deben asistir a la Junta general; y los que no puedan hacerlo, así como los que residan fuera de Madrid, podrán ser representados por otros socios autorizados por escrito.

Art. 50. Ningún socio podrá representar con voto más que a cuatro ausentes.

Art. 51. La Junta general acuerda por mayoría de votos, sea cual fuere el número de socios que a ella asista. Los que no concurran se conforman de hecho con lo acordado por la mayoría.

Art. 52. En la Junta general ordinaria, la Directiva presentará, según previene el artículo 40, la cuenta general del año social, una relación de los hechos más importantes que en él hayan tenido lugar y las menciones de gratitud social que crea justas; pudiendo cualquier socio exponer los reparos u observaciones que crea convenientes; como así mismo podrán hacerse también acerca del último Anuario ya publicado, a cuyo efecto el Presidente hará la debida pregunta.

Art. 53. Después de lo prevenido en el artículo anterior, se procederá a la renovación de la quinta parte de los individuos de la Junta directiva, observándose los procedimientos siguientes:

1°. Se dará lectura de las papeletas que contengan los nombres de los individuos de la Junta directiva, efectuándose enseguida el sorteo de los cuatro que deban salir.

2°. Se añadirán a los nombres de los individuos salientes, los de aquellos que por otro cualquier motivo hubiesen dejado de pertenecer a la Directiva, para que se llenen de una vez todas las vacantes.

3°. Se suspenderá la sesión por un cuarto de hora, para conferenciar los socios entre sí acerca de la elección que haya de hacerse.

4°. Cada socio entregará al señor Presidente una papeleta doblada, que contendrá los nombres de los que crea que deben ser elegidos individuos de la Junta directiva, teniéndose presente que pueden ser reelegidos los salientes por sorteo. Antes de concluirse la sesión podrá cualquier socio proponer lo que creyese conveniente al bien y progreso de la Sociedad; y si lo propuesto fuese tomado en consideración, pasará a la Junta directiva para que lo estudie, con asistencia del proponente o proponentes, y se acuerde lo que se crea más justo y acertado.

Art. 54. La Junta general se reúne también en todos los casos extraordinarios que previenen los Estatutos, y siempre que lo crea conveniente la Junta directiva.

Art. 55. Los Vicepresidentes y Secretarios de la Junta directiva, ejercerán sus cargos en la general, presidiendo aquellos en caso de ausencia,

enfermedad o encargo del Presidente de la Sociedad, y supliendo al Secretario general, por iguales causas, los demás Secretarios, todos por su orden respectivo.

Art. 56. Al siguiente día en que tenga lugar la Junta general ordinaria, se celebrará una vigilia y misa en sufragio de las alma de los socios difuntos.

CAPÍTULO V

DEL FONDO SOCIAL Y DEL CAPITAL

Art. 57. La recaudación anual, hasta que al terminar el respectivo año sea capitalizada, se considerará como fondo social. En su consecuencia, al fondo social corresponden anualmente:

1°. Las cuotas de entrada y las mensuales, o su capitalización de los socios de número.

2°. Las cuotas, donativos mensuales, o su capitalización de los socios honorarios.

3°. Los donativos, mandas o legados que, tanto por corporaciones como por particulares, se hagan a la Sociedad.

4°. El producto líquido de las funciones y conciertos que haya organizado la Sociedad o que a su beneficio la hayan dedicado los teatros, corporaciones artísticas, literarias o cualesquiera otras.

5°. El producto de venta de composiciones de que sea propietaria la Sociedad, y los derechos de propiedad artística o literaria que se la hubieren cedido.

6°. Los intereses que devenguen los efectos públicos en que se haya invertido parte del fondo social dentro del año de su ejercicio.

7°. El remanente en metálico que al finalizar el anterior año social haya quedado en caja.

Art. 58. Al fondo social están afectos los gastos que su recaudación y administración originen en el año respectivo, y los de impresión del Anuario y demás documentos que hayan tenido lugar en el mismo.

Art. 59. El capital se compone de los valores de efectos públicos que la Sociedad posea en sus inscripciones intransferibles.

Art. 60. La renta que resulte del capital constituido se destinará exclusivamente para pensiones y socorros.

Art. 61. El sobrante de la renta del capital que no hay a sido invertido durante el respectivo ario en socorros ni pensiones, se acumulará en el siguiente para su mismo objeto.

Art. 62. El aniversario que en sufragio de las almas de los socios difuntos ha de celebrar la Sociedad, se considerará como socorro, y el gasto afectará por consiguiente a la renta del capital.

Art. 63. La Junta directiva velará cuidadosamente para que el capital de la Sociedad esté constituido en conformidad a lo que prevenga la legislación del Estado.

Art. 64. Si llegare el caso de que en la legislación del Estado se dispusiese algo que pudiera afectar al capital social, y transcurriesen veinte días después de su promulgación sin convocar la Junta directiva general para los efectos que prescribe la base 10ª. tres o cinco socios de número exigirán al Presidente y Secretario general que hagan la convocación inmediatamente, a fin de que pueda celebrarse Junta general extraordinaria antes de espirar el término de un mes que marca dicha base.

Art. 65. Las inscripciones nominativas o intransferibles del capital social expedidas por la Dirección general de la deuda española, según la legislación vigente, existirán para su custodia en poder del Tesorero de la Sociedad, presentándolas este anualmente en la Junta general ordinaria.

CAPÍTULO VI

DE LAS PENSIONES Y SOCORROS

Art. 66. Se instituirán pensiones vitalicias que han de recaer en socios de número completamente, inutilizados para el ejercicio del arte.

Art. 67. El total importe de las cantidades que se destinen a pensiones vitalicias no podrán exceder de la cuarta parte de la renta del capital social.

Art. 68. En el caso de haber pensiones vacantes por falta de socios inutilizados a quienes adjudicarlas, no por eso dejará de seguirse instituyendo cuantas permita el acrecentamiento de la renta, sin embargo de poder invertirse en socorros las cantidades a ellas asignadas.

Art. 69. El socio que disfrute pensión vitalicia, no podrá pedir socorro eventual, pero podrá demandar mejora de pensión, si la que hubiese vacante fuera mayor de la que le esté asignada.

Art. 70. El pensionado que por cualquier circunstancia mejore de situación, de tal modo que lo sea innecesario este beneficio, deberá renunciarlo;

y si no lo hiciere, la Junta directiva procederá como crea más, justo, atendida la índole y naturaleza de esta Sociedad.

Art. 71. Se concederán socorros anuales, satisfechos mensualmente, a los socios imposibilitados para el ejercicio del arte, cuando no hubiese pensiones vacantes.

Art. 72. Los socorros eventuales deberán concederse con toda la proporcional equidad posible, según el estado de fondos de la Sociedad y la mayor o menor gravedad de la necesidad del socio. La Junta directiva, cuando lo considere conveniente podrá determinar que estos socorros sean en la forma de mensualidades durante parte o la totalidad del respectivo año social.

Art. 73. Ningún socio, por percibir pensión o socorro, estará exento del puntual pago de la cuota mensual.

Art. 74. Aunque los socios de número son los únicos, que tienen derecho a los beneficios de la Sociedad, la Junta directiva podrá, en casos recomendables, hacer excepción, concediendo algún socorro eventual a la viuda o hijos de un socio de número, por cuyo fallecimiento hubiesen quedado sin medios de subsistencia. También podrá aplicarse esta excepción a los padres, pero sólo en el caso de que el socio fallecido fuese el único que les proporcionaba la subsistencia.

Para la concesión de estos socorros eventuales habrá de preceder solicitud presentada dentro de los tres meses inmediatos al fallecimiento del socio si este residía en la Península, o de seis meses si se hallaba en América o algún país extranjero.

Art. 75. La Junta directiva en su primera reunión anual adoptará las medidas oportunas, a fin de que los socorros que reclamen urgencia sean prestados sin dilación.

Art. 76. Si llegase el caso inesperado de no poderse atender a todas las peticiones justas de socorro, serán preferidas las más aflictivas, y entre estas, las correspondientes a los socios más antiguos.

Art. 77. Si por circunstancias excepcionales de la Nación se retardase o suspendiese el pago de los intereses de la Deuda pública en que esté invertido el capital, la Junta directiva arbitrará, por todos los medios posibles, la manera de subvenir a las atenciones de la Sociedad, y muy especialmente a las permanentes, o sean las pensiones vitalicias; y en último caso dispondrá de la parte que fuere necesaria del fondo social, durante el tiempo de la suspensión, a condición de que cuando se cobren los atrasos de los pagos suspendidos, se capitalice con ellos la cantidad que de dicho fondo se hubiese tomado.

Art. 78. El socio que necesite socorro debe dirigirse por escrito a la Junta directiva en la forma contenida en el apéndice de las instrucciones.

Art. 79. Además de las pensiones y socorros en favor de los asociados, la Sociedad empleará los medios que estén a su alcance para proteger a cualquier socio contra injusticias cometidas respecto a su personalidad artística, y también cooperará a favor de todo proyecto que considere beneficioso al Arte en general.

Art. 80. A esta Sociedad le está prohibido hacer préstamo alguno.

CAPÍTULO VII

DE LAS MENCIONES DE GRATITUD SOCIAL

Art. 81. Todo hecho filantrópico en favor de la Sociedad, será circunstancialmente narrado por la Junta directiva a la general en la sesión anual ordinaria, y publicado en el respectivo Anuario, como expresión de gratitud social, y además en varios casos como comprobante económico-administrativo.

Art. 82. Además del *voto de gracia* y cualquiera otra clase de mención que se acuerde, podrán ser declarados *Bienhechores de la Sociedad* los que esta crea dignos de titularse así por beneficios, dones o particulares servicios que a la misma prestasen. Esta distinción puede hacerse a personas que no pertenezcan a la Sociedad, o a socios honorarios y protectores, pero no a socios de número mientras vivan.

Art. 83. A la Junta general, previa propuesta de la Directiva, corresponde la aprobación del nombramiento de *Bienhechor de la Sociedad*, que se verificará por mayoría relativa de los votantes. El nombre del aclamado *Bienhechor de la Sociedad* figurará en todos los Anuarios en la sección correspondiente, con enumeración del hecho o hechos que hayan motivado el perpetuar socialmente su memoria.

También la Junta directiva, como prueba especial de gratitud social a los artistas que eficazmente favorecen la institución tomando parte en las funciones de beneficio, podrá acordar la credencial de socio de número, con capitalización de la cuota mensual exenta de gastos, en todos los casos cuya importancia aconseje ser justa y equitativa esta medida, considerándose por consiguiente exceptuadas las prescripciones reglamentarias respecto a los extremos que abraza.

CAPÍTULO VIII

DISPOSICIONES GENERALES ACERCA DE LOS ESTATUTOS

Art. 84. Habiendo sido aprobados los presentes Estatutos, previas las formalidades legales, en la Junta general celebrada el día 2 de abril de 1871, quedan derogados los anteriores que hasta ahora han regido.

Art. 85. *Las bases* de estos Estatutos, que constituyen su primera parte, son para siempre inmutables, sin que puedan jamás alterarse. En la segunda parte, o sea el *Reglamento*, podrán introducirse las reformas que el tiempo y la experiencia aconsejen, observándose para ello lo siguiente:

Discutida y aprobada la reforma por la Junta directiva, ésta la pasará al Consejo protector para que de su dictamen; y siendo favorable, se pondrá en conocimiento de la Junta general, manifestando las razones que hayan motivado la reforma, para que recaiga la definitiva aprobación de la Sociedad, levantándose después acta firmada por todos los individuos de la Junta directiva, cuyo documento se depositará en la Notaría de la Sociedad.

Las instrucciones, o apéndice del Reglamento, pertenecen exclusivamente a la Junta directiva, la que podrá hacer en ellas cuantas reformas estime conveniente⁴³¹.

7.2. Los anuarios de la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*

El 24 de junio de 1860, se constituye legalmente la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*, dos años después de que el Gobierno autorizase la creación de la Sociedad el 1 de octubre de 1858.

La primera junta directiva de la Sociedad estaba compuesta por un nutrido grupo de personalidades en su gran mayoría músicos.

El presidente era el Excmo. Sr. D. Manuel de la Pezuela, Marqués de Viluma, puesto vitalicio que se le otorgaba a la persona más relevante de la sociedad que fuera sensible con la organización, para en lo sucesivo, tener la mayor cantidad de puertas abiertas para facilitar la provisión de fondos.

El secretario general era Rafael Hernando, principal motor de gestión de la Sociedad.

La primera sección (contabilidad), sobre la que recae toda la responsabilidad ejecutiva, constaba de un primer vicepresidente Hilarión Eslava, segundo secretario

⁴³¹ *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. Madrid, 1900. Imp. José M^a Ducazcal. Sig: B.N./ M.I. 44.

Antonio Oliveres y cinco vocales; Mariano Martín, José Castellanos, Nicomedes Fraile, José de Juan Martínez y Francisco Salas.

Una segunda sección encargada de la propaganda se integró con un segundo vicepresidente Francisco Frontera de Valldemosa y un tercer secretario Enrique Marzo y Feo, junto a otros cinco vocales; Antonio Romero y Andía, Ignacio Ovejero, Jesús de Monasterio, José Miró y José María de Torquemada.

Con el tiempo esta sección se convertiría en la más importantes de toda la junta, ya que si las demás secciones eran indispensables para la correcta organización y funcionamiento, esta sería la encargada de dotarla de expansión y prestigio en la sociedad española.

La tercera sección encargada de los arbitrios tenía a Emilio Arrieta como tercer vicepresidente, cuarto secretario José Incenga y cuatro vocales; Manuel Mendizábal, Francisco Asenjo Barbieri, Antonio Cordero y Rafael Pérez.

La Junta directiva contaría con un Consejo protector y judicial, que englobaría personal especializado en los diferentes campos en que la Sociedad necesitaba asesoramiento. Estaba compuesta de un tesorero Rafael de Muguero, un agente de bolsa Enrique de Bengoechea, dos abogados Antonio Cabanilles y Florencio Gómez Parreño, un escribano José de Garamendi, un procurador Andrés Rodríguez Vélez, dos médicos Antonio Berzosa e Ignacio Gómez Carrasco, y tres boticarios Pedro Carrascosa, Manuel Ovejero y Félix Borrell.

El año y dos meses que mediaron entre la concesión de la Sociedad por parte del Gobierno y la constitución de la misma, fueron bien empleados en construir una organización completa y con buenos visos de éxito.

El único punto de suscripción pública a esta Sociedad era el Almacén de Romero o dirigiéndose a cualquiera de los miembros de la Junta directiva.

Leyendo la composición de la Junta se puede observar, que se echa de menos a pocas personalidades influyentes del mundo musical. Todas las secciones están capitaneadas o integradas por uno o más personajes de confianza del maestro Eslava - por no decir todas-. Nos llama la atención la tercera sección -a priori la menos relevante en el funcionamiento de la Junta- que cuenta con Arrieta y Barbieri. Parece imposible prescindir de algunas figuras en la elaboración de un proyecto de estas características, pero se integran en una sección con unas competencias muy restringidas.

La iniciativa de la *Sociedad Artístico-Musical* no es iniciativa original española, ni tampoco lo será la *Sociedad de Cuartetos* que también se funda en el mismo año

1860, pero hay que valorar que el trabajo y la voluntad de llevarlas a buen fin necesita de personas cualificadas.

La *Sociedad de Cuartetos* también es copia de las iniciativas francesas al igual que más tarde fundación de la *Sociedad de Conciertos*. Ambas producirían en el arte español un avance incalculable en la apertura de horizontes, tanto para el público que empezará a aceptar diferentes corrientes musicales, como para la educación del arte musical que experimenta una mejor calidad en sus creaciones, gracias a los elementos de exposición musical que se les ofrece⁴³².

La propia *Sociedad Artístico-Musical*, sería la precursora de estas Sociedades que nacen paralelamente o a consecuencia de su labor de concordia.

En el primer año de existencia de la Sociedad bajo la presidencia del Excmo. Manuel de la Pezuela, Marqués de Viluma (protector del arte musical), y apoyándose en el infatigable secretario general Rafael Hernando, se acuerda crear una orquesta para dar unos conciertos destinados a recaudar fondos para la Sociedad. Los conciertos se llevarían a cabo en el entonces Conservatorio y después Escuela Nacional, así como en los teatros privados “en los que la sensibilidad nacional” les obliga a ceder el local para dichos acontecimientos.

La junta directiva nombró una comisión compuesta por los miembros; Hilarión Eslava, Rafael Hernando y José Inzenga, que unidos con el socio (nº 35) Joaquín Gaztambide como director, diseñaron una orquesta encargada de dar cuatro conciertos de carácter sacro y religioso al año para recaudar fondos. Estaría integrada por músicos exclusivamente españoles o extranjeros establecidos en Madrid⁴³³.

Aunque el entorno de la Sociedad se muestra muy favorable a la colaboración y goza de buena acogida en el mundo del arte musical en general, la puesta en funcionamiento de la Asociación necesitó de un importante trabajo para organizar los primeros acontecimientos de recaudación de fondos,.

Paralelamente a la frenética actividad que desarrolla Romero dentro de la Sociedad, continúa con sus negocios de carácter privado donde se distingue la publicación de la 2ª edición de su *Método completo para clarinete*, acontecimiento que

⁴³²*Calendario histórico musical para el año 1873* de Mariano Soriano Fuertes. Imp. Biblioteca de Instrucción y Recreo. Madrid, 1872.

⁴³³*Calendario histórico musical para el año 1873* de Mariano Soriano Fuertes. Imp. Biblioteca de Instrucción y Recreo. Madrid 1872.

Romero emprende con una mezcla de; alegría por haber agotado la primera edición y hacerse necesaria la segunda, y tristeza por no poder dedicar esta edición al clarinete sistema Boehm y sistema Romero, porque la evolución musical en España no se desarrolla al ritmo que él desearía. Así lo manifiesta en el prólogo de su *Método* quejándose del comportamiento de los clarinetistas⁴³⁴.

Después de un año de tregua concedido por la enfermedad que aqueja a Romero (laringitis crónica), volverá a necesitar pedir permiso a la Real Casa por dos meses para restablecerse. Por prescripción de los médicos de la Casa Real, Ángel Díez Hernández y Canedo y Basilio San Martín, el 18 de julio de 1860 Romero comienza a disfrutar de dos meses concedidos por la Reina para tomar los baños de las Caldas de Oviedo⁴³⁵.

En la Junta General celebrada en el salón de actos del Real Conservatorio de Música y Declamación el día 28 de abril de 1861, bajo la presidencia del Excmo. Sr. Marqués de Viluma, se lee la primera memoria resumen de la actividad desarrollada por la *Sociedad Artístico-Musical* en su primer año de existencia. La memoria fue redactada y leída por Rafael Hernando -secretario de la Sociedad- en nombre de la Junta directiva. Pone de relieve la primera polémica surgida en el seno de la Sociedad, que obligará a clarificar uno por uno los conceptos de obligaciones y derechos que tienen los asociados y puntualizar los fines de la Sociedad.

“Señores:

Aún no ha terminado el décimo mes de la constitución legal de nuestra benéfica asociación, y la Junta Directiva, cumpliendo lo que vienen los Estatutos, se presenta a la general a dar cuenta de su encargo.

⁴³⁴Textos prólogo de la tercera edición del *Método completo para Clarinete* de A. Romero. Madrid, 1886.

⁴³⁵En el expediente personal de Antonio Romero en la Real Capilla, hallado en el Archivo del Palacio Real (Madrid), se lee:

“Excmo. Sr. D. Antonio Romero, clarinete supernumerario de la Real Capilla, a quién S. M. la Reina Ntra. Sra. por Real Orden de 29 de junio último se dignó concederle dos meses de licencia para tomar los baños de las Caldas de Oviedo para restablecer su salud, ha empezado a hacer uso de la expresada licencia con fecha 15 del corriente (julio). Lo que comunico a V.E. para su conocimiento y efectos consiguientes. Dios que a V.E. guarde muchos años. Madrid a 18 de julio de 1860”.

“En 15 de septiembre de 1860. El R. Patriarca de las Indias dice: que D. Antonio Romero se presentó a servir en su destino el 13 de septiembre, después de haber usado los dos meses de licencia que le concedió S.M. para restablecer su salud por Real Orden de 9 de julio de septiembre.”

Expediente existente en Ministerio de Educación y Cultura. Archivo general de la Administración. Caja H. 195449-1447.

¿Será hoy cuando se detendrá en detallaros todos los trabajos que ha hecho en este primer año de su organización, las dificultades que ha tenido que vencer y las amarguras que naturalmente habrá experimentado al saber que el fecundo pensamiento de nuestra loable Asociación era combatido por algunos, a quienes siempre hemos hecho la justicia de conceder que sólo obraban así por desconocer completamente su espíritu y los grandes bienes que en sí encierra y que ya nadie impedirá se realicen? ... No ciertamente.

Hoy pues, la Junta Directiva sólo ansía hablaros del triunfo que hemos obtenido, estableciendo completamente y para siempre nuestro pensamiento.

Sí señores; hasta hoy no ha sido completo y definitivo el establecimiento de nuestra Asociación. No bastaba habernos reunido, haber formado y discutido los Estatutos, habernos constituido legalmente, no; era preciso constituir el capital, base de nuestra sociedad; y que este capital fuese formado, no sólo con lo que cada socio contribuyese, sino también a la vez con lo adquirido por nuestros trabajos colectivos. Esto es ya un hecho: todo se ha realizado. Nuestro pensamiento no podrá producir desde luego todos los bienes que nos hemos propuesto; pero nadie puede ya destruirlo. Nosotros mismos, que acabamos de realizar las sumas que capitalizamos, sólo podemos disponer de sus réditos. Ese capital corto en cantidad, pero inmenso como base de un fecundo pensamiento, es raíz que dejamos plantada y que crecerá lozana: mejor dicho; es el primer arbolito de ese benéfico y vasto campo, que cultivaremos con noble anhelo y ardiente cariño; y su fruto, aunque ahora nos parezca pequeño, es muy grande como emblema; pues no sólo va a aliviar una desgracia este año, sino también al siguiente y al otro, y siempre. ¡Qué cuadro este tan consolador y tan en consonancia con el alma del artista!

¡Con qué satisfacción oíríais los escritos que se leyeron en las primeras reuniones que celebramos al pensar en crear una asociación de todo el arte Músico español! Nosotros el revisarlos estos días, hemos visto que todas nuestras aspiraciones están determinadas con claridad: el principal objeto presentado con verdad, y completamente razonado y esclarecido en las bases propuestas para realizarlo. Sin embargo; hoy tenemos que volver a ocuparnos a cerca del mismo asunto, y no podemos hacerlo en la misma forma. Aquellos escritos se hicieron para nosotros, y hoy las consideraciones que os presentamos se dirigen también a los que vengan, porque en ello han de hallar grandes satisfacciones en el presente y para el porvenir, y quizá algunos el alivio en sus infortunios.

El pensamiento de nuestra asociación, según se ha manifestado por varios individuos de la Junta Directiva, no es bien comprendido acaso, por no haber

querido estudiarle muchos de los que profesan nuestro arte. Digamos, pues, algo de él:

La principal crítica que hacen a nuestros Estatuto, es que no determinan bien los derechos que cada uno pueda tener a los beneficios de la asociación, mientras que se hallan muy marcados deberes.

Es preciso, señores, como os hemos dicho antes, no haber intentado estudiar su espíritu para padecer tal equivocación; pues de no ser así, ¿pueden dejar duda los tres artículos primeros de que la principal idea de nuestra asociación es la de contribuir de una manera fácil y estable a que llegue un día, en que no haya desgracia sin socorro para todos los que pertenezcan al arte Músico-español? Pues si queremos que sea, no sólo estable sino imperecedera, ¿qué base puede servir a este objeto? Ninguna más que la de siempre formar capital, y solamente distribuir los réditos en alivio de los desgraciados.

¿Qué consideráis por desgracia, y qué nos vais a dar? nos preguntan: y nosotros contestamos, que por esa palabra desgracia, consideramos todas las que legítimamente sean consideradas por vosotros y por vuestra Junta Directiva, la cual os dará todo lo que produzca nuestro capital, sin más regla que la de preferir siempre a las más graves de esas mismas desgracias.

¿Pueden determinarse más los derechos, dada la índole y base de nuestra asociación? No. ¿Son estos los únicos que podemos esperar? Tampoco. El Reglamento de la Sociedad dice, que además de aliviar la protección que en todas ocasiones pudiera necesitar cualquiera de sus asociados. Y de esto se deduce, que la Sociedad, representada perpetuamente por su Junta Directiva, hará cuanto pueda por el necesitado, no sólo socorriéndole pecuniariamente, sino también defendiéndole y amparándole, por cuantos medios le sugiera su celo, contra cualquier particular, corporación o empresa, que no haya procedido con él en justicia; para lo cual cuenta en el de su Consejo protector, todos los elementos que le son necesarios.

Veamos pues, los deberes que se califican de graves, respecto a los derechos. Estos son pagar 40 reales con derechos de admisión y 2 rs. por cuota mensual. Los derechos de entrada podrán ser aumentados cada cinco años, en razón de lo que acrezca el capital de la Sociedad.

¡Estos son los sacrificios pecuniarios que nos imponemos en la Asociación!

¿Nos pararemos a considerar si esa insignificante cuota de entrada merece ser calificada de carga, sacrificio o de otro modo? [...] Ahí está: ella sola dice más que todo lo que se pudiera añadir.

Ocupémonos pues, acerca de esa pequeña cuota mensual, lazo de nuestra Asociación y sostén para siempre indestructible de nuestro grande y fecundo pensamiento, que será quizás el que mayores beneficios ha de producir para el porvenir a los que profesan nuestro arte.

Para formar un capital cuyos productos se invirtiesen en aliviar la miseria de los que profesan el arte de la música en España, podrían seguramente escogerse otros diversos medios: y si los que lo intentasen tuviesen el alma bien impregnada en el santo espíritu de la beneficencia, obtendrían por el momento mayores resultados, ocupándose solamente en arbitrar medios para su objeto. Estos medios se los proporcionaría el arte mismo; pues bien sabemos, que jamás se invoca en vano la cooperación del artista para una obra benéfica.

¿Pero conseguirían establecer así una Asociación imperecedera y análoga al carácter noble y elevado que distingue casi siempre al artista? No: todo lo que conseguirían tal vez, sería formar un capital efímero para socorrer por cierto tiempo a algunos desgraciados, que para obtener un socorro se verían precisados a impetrarlo, no por derecho propio, sino como una triste limosna.

Pues ahí tenéis lo que evitan esos dos reales mensuales; ¡ese triste ochavo diario, que no hay pobre que al acostarse repare en que lo ha malgastado!

Esa mezquina cuota es el lazo de nuestra Asociación. Por ese medio indestructible se consigue que ella sea imperecedera, pues está al alcance de todos, y asegura que siempre habrá quien continúe cuidando y aumentando el capital. Por ese corto dispendio se adquiere el derecho de exponer sus necesidades sin que el rubor aparezca en sus mejillas, pues llega a recoger lo suyo, lo que le pertenece, como miembro que es de la familia que el arte Músico-español ha creado.

Sí señores; es preciso que hagamos constar muy clara y terminantemente, que nosotros, fundadores de esta Asociación, cuando hablamos de miseria, de desgracia, no es porque consideremos que en la inmensa familia filarmónica radica aquella más que en las de las otras nobles artes o de las otras carreras honrosas que ejerce la inteligencia humana: no; sabemos muy bien que si es difícil con la profesión del arte llegar a adquirirse lo que se llama hoy una fortuna, no lo es el asegurarse una subsistencia honrosa. Quizás de todas las nobles artes es la que más medios tiene para ello. Pero es que la miseria y la desgracia, ese castigo que aflige a la humanidad, no reconoce categorías ni clases: lo mismo abate al poderoso que al hombre de talento. Nadie puede jamás considerarse asegurado de sus golpes. ¿Quién no ha visto truncarse las más brillantes carreras por un suceso brusco e inesperado, y ser su término la miseria

y el abandono? ¿Quién no ha estado atormentado por el desgarrador y triste espectáculo de ver a un infortunado padre, que había sostenido con honradez a su familia, morir con el alma llena de pena, al ver que a pesar de su talento, su mujer y sus hijos perdían con su muerte el único apoyo que tenían sobre la tierra? Y últimamente, ¿quién de nosotros no ha visto los sufrimientos que abaten al artista, cuando la edad, las dolencias o una enfermedad le imposibilitan para ejercer el arte, y ganar con el trabajo su subsistencia?

Esas consideraciones generales que tanto preocupan a la sociedad de nuestros días, como os lo hace ver esa constante creación de sociedades de seguros, donde se piensa asegurarlo todo, ¿no había de llegar a hacer pensar al arte Músico-español, y estudiar el medio más benéfico, noble y moral de atender a su porvenir sin descuidar su presente?

Este arte reúne una familia numerosísima, fuerte si quisiera serlo cual pocas otras, pues se halla esparcida diariamente en todos los círculos de la sociedad derramando el consolador influjo que él tiene para mitigar sus fatigas y sus penas: él forma parte inherente de todas sus alegrías y de todas sus solemnidades populares, civiles, militares y religiosas: él, en fin, reúne todos los elementos más favorables para arbitrar medios que sirvan al benéfico objeto de poner al abrigo de la miseria a todos los artistas.

La principal causa, y tal vez la única que se ha opuesto hasta ahora a la realización de este objeto, y la que siempre ha ocasionado otros graves males al arte, ha sido el aislamiento en que los artistas se han obstinado en vivir. Es necesario tener presente que sólo por la colectividad de intereses y de esfuerzos reunidos, es como llegarán los artistas a conseguir todos los beneficios que merecen, a que tienen derecho, y a que llegarán seguramente. ¿Y qué bandera más santa para reunir todas las fuerzas y todas las voluntades en un fin común, que la beneficencia? [...] Sustituir al axioma egoísta de *cada cual para sí*, el emblema filantrópico de *cada uno para todos, y todos para cada uno*.

Esta es señores, otra nueva faz que presenta nuestro pensamiento, altamente moral, y que en esta parte es quizás la más importante; pues de esa unión han de resultar grandes bienes para el arte y los artistas. Son tantas y tan fáciles de comprender las consecuencias que de ella se desprenden, que creemos inútil enumerarlas.

Nos hemos detenido en ciertas consideraciones más de lo que nos habíamos propuesto; pero nos ha movido a ello el deseo de que sea bien conocido

de todos el pensamiento de esta Sociedad. Con este mismo objeto, antes de daros sucinta cuenta de la parte material de nuestra Asociación [...] ⁴³⁶.

En este primer año se pidió a las empresas responsables de varios teatros que ofrecieran funciones en beneficio de la sociedad, a lo que se prestaron el Teatro Jovellanos, el Real y el Circo. En dichas funciones participaron varios artistas, tanto miembros de la sociedad como afines a la causa y que eran plantilla de los teatros o alumnos aventajadas del Conservatorio.

El lema que rige el funcionamiento, es el de recaudar fondos e invertirlos íntegramente para que den el correspondiente rendimiento que servirá para dar auxilio a los desvalidos. El capital de la recaudación será intocable y sólo se dispondrá del producto del dinero capitalizado como fondo fijo. La sociedad cuenta con una amplia suscripción de socios honorarios entre los que se encuentran gran parte de la alta sociedad del Madrid de entonces. Antonio Romero consta en la lista de los socios fundadores con el número 5, de una lista total inicial de 285 socios fundadores. Desde el primer año de existencia de la entidad, el Almacén de Antonio Romero será la sede para la suscripción y pago de las mensualidades ⁴³⁷.

La junta general de la Sociedad se reúne en el Salón del Real Conservatorio de Música y Declamación el 30 de abril de 1862, para dar lectura de la memoria resumen del segundo año de existencia. Se celebraron cuatro conciertos clásico-religiosos en el Real Conservatorio, para los que se constituyó una *Sociedad de Conciertos*, encargada de acompañar a cantantes y coros en las distintas actuaciones. Romero participó en el tercer concierto como solista, aún a pesar de estar aquejado de molestias en la garganta producto de la enfermedad crónica que padecía. Romero fue también miembro fundador de la orquesta de la *Sociedad de Conciertos* dirigida por Joaquín Gaztambide, que contaba con el ánimo y beneplácito de la *Sociedad Artístico-Musical*.

Agradecimientos en esta reunión a la colaboración del Teatro Real y el de la Zarzuela, por facilitar sus instalaciones para los ensayos.

Los artífices de la confección de los programas de concierto y promotores de que la orquesta pasase a consolidarse como Sociedad independiente, fueron los miembros de

⁴³⁶ *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. Madrid, 1861. Imp. José M^a Ducazcal. Sig: B.N./ M.I. 44.

⁴³⁷ *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. Madrid, 1861. Imp. José M^a Ducazcal. Sig: B.N./ M.I. 44.

la comisión integrada por Hilarión Eslava, Rafael Hernández, José Inzenga y José Gaztambide. Ellos mismos para evitar polémicas entre compositores asociados, acordaron unánimemente que en la confección de los programas a interpretar -todos de carácter religioso-, no figurase ninguna obra de compositor contemporáneo, con la sola excepción de las obras del mítico y respetado Hilarión Eslava. En el tercer concierto celebrado a las dos de la tarde del 6 de abril, Romero interpretó el *Concierto de Clarinete* de Klosé acompañado al piano por Concepción Imbert. A Romero se le agradeció públicamente en la asamblea su participación como solista en el concierto, además de desempeñar su parte habitual como miembro de la orquesta y haber cedido los pianos para todos los conciertos.

“[...] Por más que repugneis, no podemos dejar de citaros, Compta y Ovejero, que tomasteis parte en el prime concierto: ni a vos, nuestro celoso compañero Romero, que para hacerlo en el tercero, os pusisteis a estudiar a pesar de ser perjudicial para la indisposición de garganta que os aqueja [...]”.

La plantilla inicial de la recién creada *Sociedad de Conciertos* era de 41 componentes asociados, entre los que se encuentran los mejores instrumentistas de la época como: los Fischer, Melliers, Monasterio, los Arche, Molberg, Villeti, Sarmiento, etc. Contarían además con 27 miembros adjuntos a la sociedad, que se prestaron para las ocasiones. A los conciertos se asistía por suscripción a lotes de dos o cuatro entradas a precio fijo tanto para asociados como al público en general. En este segundo año de existencia de la sociedad se incrementa la lista de los socios honorarios, que pasa de 14 miembros a 110, entre los que figura Fernanda Conde -esposa de Romero- con el número 42⁴³⁸.

El primer concierto ofrecido por la *Orquesta de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* tuvo lugar el 23 de marzo de 1861 a las dos de la tarde en el Salón de Conciertos del Conservatorio, con el siguiente programa:

“*Sinfonía sobre motivos del Stabat* de Rossini, de Mercadante.

Secuencia de la misa de Réquiem de Eslava.

⁴³⁸*Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. Madrid, 1862. Imp. José M^a Ducazcal. Sig: B.N./ M.I. 44.

Dúo de tiples del Stabat de Rossini.
Fantasia religiosa para órgano de Eslava.
Ave María de Gounod.
Kirie de la misa para la coronación de Carlos X de Cherubini.
Sexta palabra de Jesucristo en la Cruz de Mercadante.
Aria de tiple del Stabat, de Rossini.
Sinfonía del Perdón de Ploermet de Meyerbeer.
Sombre foret, romanza de Rossini.
Melodía sin palabras para piano de Mendelsshon.
O filli et filliae, motete a voces solas de Leiring”.

La orquesta habilitada para estos cuatro conciertos fue propuesta como fija de la sociedad con el nombre de *Sociedad de Conciertos*, iniciativa que no llegó a materializarse por las rivalidades surgidas entre Eslava, Gaztambide y Barbieri⁴³⁹.

“[...] Aunque fuera repetir daros las gracias por vuestro eficaz concurso, profesores de orquesta, que componéis la naciente sociedad de Conciertos, lo haríamos y estaría justificada, porque nuestro cariño hacia vosotros es mucho; y no porque vuestra creación tenga igual data que la de nuestros conciertos, sino porque sabemos todo lo que podéis continuar haciendo para el esplendor del arte. nuestros votos son que os constituyáis con facilidad y trabajéis con vigor: vuestro presente es brillante y el porvenir seguro: el público desea volveros a oír bajo la inteligente y enérgica dirección de nuestro y vuestro insigne compañero Gaztambide; [...]”.

No valdrían de mucho los ánimos ni las buenas intenciones de la Sociedad para que se consolidase la nueva asociación.

El 3 de mayo de 1863 se reunirá de nuevo la junta general de la *Sociedad Artístico-Musical*, para dar lectura resumen del tercer año de existencia. Se habían hecho dos funciones a beneficio: una en el Liceo Piquer (auditorio de la casa del famoso escultor), llevada a cabo el 16 de marzo por los miembros de la Sociedad; y otra realizada en el Conservatorio el 18 de abril a cargo de la gran cantante Anna de Grange

⁴³⁹Soriano Fuertes, Mariano. *Calendario histórico musical para el año 1873*. Madrid, 1872. Imp. Biblioteca de Instrucción y Recreo.

con algunos de sus compañeros escriturados en el Teatro Real, acompañados por miembros de la Sociedad, incluido Romero. Este año las acciones sociales estuvieron descoordinadas y no produjeron los ingresos esperados, por lo que la junta directiva se disculparía ante la sociedad, aunque se reunió un capital nominal de títulos al 3%, y la renta en el 4º año social de 3.600 rs.

Al concierto asistiría la reina Isabel II y su marido Francisco de Asís, Duque de Cádiz, además de diferentes personalidades con títulos nobiliarios, que aportarían donativos de diferentes cuantías. Este año no se habla de la orquesta de la Sociedad para los conciertos, desaparecida después de los enfrentamientos del pasado año. Tal vez por ello el que fue su director Joaquín Gaztambide junto a Francisco Sala, piden su cese de la junta directiva de la Sociedad.

Romero continuará como vocal de la segunda sección de la dirección, encargada de la propaganda. El número de socios alcanza este año la cifra de 341⁴⁴⁰.

En el resumen del cuarto año llevado a cabo el 1 de mayo de 1864, destaca la mención del regalo a la Asociación -de parte de la reina- de la obra *A Grenade* de Rossini, y lo mismo hará Francisco Frontera de Valldemosa con obra de su propiedad *La Veuve Andalouse*, también de Rossini. Este gesto fue consentido por el autor de las obras, que admitió que la Sociedad las vendiera para su reproducción en el extranjero a Maurice Strakosch.

Los conciertos llevados a cabo para la recaudación de fondos fueron cuatro y todos se hicieron en el Conservatorio. Nombrada la comisión encargada de confeccionar los conciertos, esta resolvió que Francisco Asenjo Barbieri se encargaría de la preparación y dirección de los coros y Jesús de Monasterio de la dirección de la orquesta. Los artistas que fueron invitados como solistas y que accedieron a colaborar fueron: Antonio Romero, Camilo Melliez, Pedro Sarmiento, Dámaso Zabalza, Adolfo Zabala y José Antonio Campos, que además formaron parte de la orquesta. Llama la atención la mejora de la calidad de los programas respecto de los de ediciones anteriores, con la inclusión de obras de Beethoven (*Andante de la Sinfonía en do menor*) y Haydn (*Andante y Allegro final de la Sinfonía en re*), obras que el público escucharía por primera vez y que resultaron un éxito. También destaca entre las obras programadas *Las Cantigas de Alfonso X el Sabio*, parafraseadas por Hilarión Eslava. En el primer

⁴⁴⁰*Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. Madrid, 1863. Imp. José M^a Ducazcal. Sig: B.N./ M.I. 44.

concierto celebrado el 28 de febrero, Romero interpreta con el corno inglés *La Segunda Estrofa del Stabat* del maestro Eslava, cantada por la señorita doña Agustina de Lanuza junto a la parte obligada de corno inglés. En el segundo concierto celebrado el 6 de marzo a las dos de la tarde se interpreta un *Dúo para clarinete y fagot*, sobre motivos de *La Sonámbula* de A. Leroy y Jacourt, ejecutado por A. Romero y Camilo Melliez⁴⁴¹. En el cuarto concierto llevado a cabo el 19 de marzo a las ocho y media de la noche, Romero interpretará la *Fantasia para clarinete*, de Bassi. La orquesta contaba con 62 miembros y el coro con 63 plazas. A petición de la reina Isabel II, se llevó a cabo un concierto exclusivo para la familia real con las obras que ella misma escogió.

Verificado el sorteo de las personas que deberían renovarse según los estatutos de la sociedad, salieron los nombres de Mariano Martín, Hilarión Eslava, Antonio Romero y Miguel Galiana, los cuales fueron reelegidos para continuarían en la junta por aclamación general sin ningún voto en contra. Romero permanecerá en su puesto como vocal de la segunda sección de la directiva encargada de la propaganda. La cifra de socios de número alcanzada en este año es de 539⁴⁴².

En la memoria del quinto año (30 de abril de 1865), aparece por primer vez reflejado el hecho, de que los socios miembros de la orquesta encargada de realizar los conciertos benéficos reciben una remuneración. Un músico cobraba al rededor de 160 rs. aproximadamente por los cuatro conciertos. En este año se cuenta con 590 socios de número y 208 honorarios. La sociedad tenía corresponsales representantes en toda España y la mayor parte de ellos en las bandas militares, por ser en el lugar donde se encontraba el mayor volumen de profesionales dedicados a la música. La directiva se queja de la poca colaboración que dispensan los empresarios de los distintos teatros, con excepción de Monsieur Bagier -empresario del Teatro Real-, que colaboró siempre desde el principio en la donación de sus locales para ensayos y ceder a sus primeros artistas para que colaboren en los conciertos. Celebrado el sorteo de renovación de la junta directiva, salieron los nombres de Antonio Romero, Nicomedes Frayle, Emilio Arrieta, y José Inzenga, reelegidos por unanimidad. El Nuevo Liceo dio una función benéfica celebrada el 18 de mayo en el Real Conservatorio. Romero por quinto año consecutivo es vocal de la segunda sección de la junta directiva, que se encarga de la

⁴⁴¹ Con seguridad, esta obra fue una de las interpretadas por los dos músicos en sus conciertos del verano de 1858 por tierras levantinas.

⁴⁴² *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. Madrid, 1864. Imp. José M^a Ducazcal. Sig: B.N./ M.I. 44.

propaganda. El secretario de dicha sección es Antonio Olivares y pone como domicilio el almacén de Romero para la atención al público. La orquesta constaba de 62 plazas en las que figura el nombre de Antonio Romero, y en el coro 62 miembros más 22 plazas de alumnos de solfeo del Conservatorio. El apoyo del Conservatorio a la sociedad es total. El director de la orquesta fue Monasterio y Barbieri de los coros. En la memoria de este año, se adjunta un catálogo de obras que posee la sociedad en propiedad, donadas por personas afines. Figuran un total de 36 obras de las cuales 11 son de Eslava y el resto de todos los mejores compositores de todas las épocas internacionalmente reconocidos.

Romero no participa en los conciertos de este año, tal vez por la importante afección de garganta que sufre ese año y que le llevará a estar tres meses de verano tomando baños para restablecerse.

La reunión de la asamblea anual de la Sociedad para dar resumen de lo acontecido el sexto año, se celebró en el Conservatorio el 6 de mayo de 1866. Entre otras cosas se da cuenta, de que el 7 de marzo se celebró un concierto benéfico por iniciativa personal de Romero, donde él mismo interpretará *El Eco*, dúo para soprano y clarinete de Liverani, junto a la soprano Rosario Zapater. También interpretaría el *Gran Septimino Op. 20*, de Beethoven junto a Monasterio, Carreras, Casella, Álvarez, Villetti y Capdevila. A petición de la Sociedad, la *Sociedad de Cuartetos* dio un concierto benéfico el 30 de marzo en el Conservatorio, donde se interpretan obras de Haydn, Beethoven y Mozart.

Una vez más en el sorteo de renovación de la junta directiva sale Romero y, una vez mas, será reelegido en su puesto. F. Asenjo Barbieri cursa su instancia de renuncia irrevocable a pertenecer a la junta directiva aludiendo carencias de tiempo. El gesto es similar al que protagonizó en 1863 Joaquín Gaztambide, también por problemas de la primera intención de crear la Sociedad de Conciertos.

La *Sociedad de Socorros Francesa* notifica, que están estudiando la propuesta de concierto que la *Sociedad Artístico-Musical* les hizo el 30 de diciembre de 1864. A través de Eduard Batiste -profesor de órgano del Conservatorio de París y miembro de la Comisión central directiva de la *Asociación Artístico-Musical de Socorros Mutuos de Francia-*, la Sociedad española propuso unos conciertos de intercambio entre ambas sociedades aprovechando que Batiste se encontraba en España realizando algunos conciertos. Se pretendía juntar las dos masas de artistas para ofrecer varios macro

conciertos. Finalmente la idea no se llevaría a cabo porque la organización francesa tuvo miedo de que se originasen pérdidas de dinero importantes.

El total de socios era hasta la fecha de 717⁴⁴³.

En este mismo año (1866), se crea definitivamente la *Sociedad de Conciertos* bajo la dirección de F.A. Barbieri, idea retomada de la fallida iniciativa que en 1862 protagonizó la Sociedad con Joaquín Gaztambide como director⁴⁴⁴. En una carta que escribe Hilarión a Barbieri le propone que sea el nuevo director de la *Sociedad de Conciertos*.

“Me alegro de que vuelva a organizar por 2º vez la sociedad de conciertos, y deseo que sea ella más feliz que en la 1ª”⁴⁴⁵.

El 5 de mayo de 1867, se produce la lectura de la memoria resumen del séptimo año de existencia de la Sociedad (1866). Esta vez ha de realizarse en el Salón pequeño del Conservatorio, por causa de un incendio que en la tarde del 20 de abril había dejado inutilizable el gran salón -foro de reuniones culturales, ensayos, conciertos y sede de las *Sociedades de Conciertos y Cuartetos*-.

En este año se celebraron cinco conciertos. El empresario del Teatro Real, Joaquín Boix, puso a disposición de la Sociedad el teatro y sus cantantes para el primer concierto llevado a cabo el 23 de mayo de 1866. Participaron Enrique Tamberlick, compartiendo escenario con sus compañeros de trabajo Azula, Rodas, Zuchelli, Bonnehée y Jesús de Monasterio. Se interpretó como primicia la partitura de *Guglielmo* a cargo de Tamberlick. El segundo concierto fue organizado por el socio gaditano Manuel Hernández. El concierto lírico-dramático se realizó en el Teatro Balón de Cádiz el 21 de septiembre y tomaron parte Cristóbal Escobar, Manuel Escobar, Francisco de Paula García y Tomás Mosquera. Los compositores Joaquín Helguero y Eduardo Hidalgo cedieron los derechos de las partituras interpretadas a beneficio de la asociación.

El gran concierto extraordinario se celebró en el Teatro del Circo el 23 de septiembre a cargo de la *Sociedad de Conciertos* bajo la batuta del maestro Barbieri. El

⁴⁴³*Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. Madrid, 1866. Imp. José M^a Ducazcal. Sig: B.N./ M.I. 44.

⁴⁴⁴*Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. Madrid, 1865. Imp. José M^a Ducazcal. Sig: B.N./ M.I. 44.

⁴⁴⁵Musikaste-Eresbil. (José Luis Ansorena). *Monografía de Hilarión Eslava*. Pamplona, 1978. Ed. Diputación Foral de Navarra, Instituto Príncipe de Viana y C.S.I.C. p. 87.

teatro fue cedido casi gratis por el empresario y asociado Antonio Reparaz. El cuarto concierto se realiza en el gran salón del Conservatorio el 1 de febrero -antes del incendio- organizado por el socio Juan Bautista Pujol, donde participan Jesús de Monasterio secundado por Pujol, Amigó, Parera, Saldoni, Inzenga, Sos y la Srta. Dolores Trillo. La quinta y última sesión musical -catalogada de extraordinaria- se realiza en el mismo Salón donde se escuchó a la *Sociedad de Cuartetos* (Monasterio, Pérez, Lestán Pló y Castellano), interpretando *La paráfrasis* -con versos de Arnao intercalados- dentro de *Las siete palabras* de Haydn⁴⁴⁶.

En la reunión de junta general de la *Sociedad Artístico-Musical* del 17 de mayo de 1868, correspondiente al octavo año de existencia de la sociedad (1867), sólo se refleja la celebración de dos de los cuatro conciertos programados para el presente año. El primero en el Teatro Real el 1 de mayo, que levantó mucha expectación por contar con las primeras figuras de la ópera de la temporada que acaba de finalizar y porque la alta aristocracia de la Corte encabezada por la Casa Real, se volcaron en el evento. Tomaron parte Tamberlick, Velázquez, y las Srtas. Sonnieri y Creargh. El segundo concierto volvió a ser una contribución de la *Sociedad de Cuartetos*, que repitieron el *Oratorio* de Haydn de *Las siete palabras*, donde de nuevo se contó con la paráfrasis poética creada e interpretada por Antonio Arnao.

En el presente anuario se incluye la reivindicación de que en Francia, Bélgica y Alemania han surgido los conciertos históricos aceptados con gran éxito por el público y se reclama que se rescate la música de los mejores maestros de nuestra historia como fueron Victoria, Morales, Guerrero, Ramos de Pareja entre otros, para honrar al arte español.

En el acto de renovación de la junta directiva de la Sociedad, Emilio Arrieta sale de la Junta. Este hecho coincide con su nombramiento como director del Conservatorio, algo que tal vez sentó mal en el seno de la Asociación. Llama aún más la atención, porque en 1865 fue reelegido por unanimidad⁴⁴⁷.

El 9 de mayo de 1869, se reúne la junta general de la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* en el Salón pequeño de la rebautizada Escuela Nacional de Música,

⁴⁴⁶*Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. Madrid, 1867. Imp. José M^a Ducazcal. Sig: B.N./ M.I. 44.

⁴⁴⁷*Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. Madrid, 1868. Imp. José M^a Ducazcal. Sig: B.N./ M.I. 44.

para dar lectura de la memoria resumen del noveno año de existencia de la sociedad (1868). Presidió la sesión Hilarión Eslava -primer vicepresidente- por hallarse indispuesto el presidente Manuel de la Pezuela, Marqués de Viluma.

Pesimista comienza la exposición de la memoria explicativa de lo que ha sido el año, en base a los acontecimientos políticos y penuria económica por los que atraviesa el país.

“[...] Todo cuanto conduce a demostrar el estado financiero de la Asociación, objeto muy principal de estas reuniones anuales, esperando es siempre con vivo interés y más a de serlo hoy a causa de las críticas actuales circunstancias del país; porque si ciertamente admira el contemplar cómo España va sobrellevando una interinidad constitutiva que, sin ser tan prolongada, quizás habría sumido en cruento caos a naciones que se consideran las más adelantadas de Europa, no es menos verdad, por desgracia, que una desastrosa paralización agravada por la pública ansiedad y natural incertidumbre pesa sobre la industria y el comercio; y que la familia artístico-musical ha experimentado considerables pérdidas [...]”.

Este año tan sólo se realiza un concierto, calificado de brillante, en el salón pequeño del -todavía- Conservatorio el 17 de abril. En él participaron Agustina de Lanuza, Matilde de San Martín, Joaquina Alonso y el Sr. Gassier (cantantes), y los instrumentistas Casella, Mata, Romero, Monasterio, Inzenga y Saldoni, este último en labores de coordinador.

Después de tres años sin participar en los conciertos a beneficio de la Sociedad y en un momento de extrema crisis, Romero se ofrece como artista activo además prestar un órgano expresivo para el concierto.

En la memoria resumen de la Sociedad, hay reseñas a la quiebra sufrida en la empresa del Teatro de la Ópera Italiana; a la poca ayuda ofrecida a los géneros líricos españoles; y a Jesús de Monasterio -director de la *Sociedad de Conciertos*- por su gran labor.

Como todas las sesiones anuales de la Sociedad, se abre un espacio para la reivindicación o denuncia de problemas que atañen directamente a la música, en esta ocasión se incluye una mordaz crítica al Gobierno por el desmantelamiento de las infraestructuras musicales del país, que va desde las bandas del ejército, pasando por el

Conservatorio y acabando por la iglesia. Se hace un documentado informe de los resultados positivos que las distintas revoluciones, llevadas a cabo en otros países, han tenido para el arte. Comienza por la Revolución de 1789 de Francia, para seguir con la Rusa (1848) y terminar con la de Estados Unidos (1861). Al final se extrae la conclusión de que, todas ellas dieron un empujón a sus culturas y al arte, en oposición con el sistema español, que parece llevar la dirección opuesta.

En este año y posiblemente desde antes, el domicilio de A. Romero es C/ Carmen, 40 Principal⁴⁴⁸.

El 1 de mayo de 1870, de nuevo en el Salón pequeño de la Escuela Nacional de Música, se reúne la junta general de la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*, bajo la presidencia del Antonio Romero -segundo vicepresidente- por hallarse indispuestos el presidente Manuel de la Pezuela, Marqués de Viluma, y el primer vicepresidente Hilarión Eslava, para dar lectura de la memoria resumen del décimo año de existencia de la sociedad (1869).

Otro año nefasto para la Sociedad, que ve como se suspendieron los tres conciertos programados para su beneficio. El primero iba a estar realizado por algunos de los más distinguidos aficionados al arte en Madrid, segundo era una representación teatral donde debían entregarse los premios del concurso de Ópera Española -patrocinado por A. Romero y B. Eslava-, y el tercero correría a cargo de la *Sociedad de Conciertos*.

En el anuario se recalcó los logros de la Sociedad en años anteriores ya que del presente era mejor no hablar. Solamente se hace referencia a los proyectos que no se pudieron llevar a cabo por cuestiones ajenas a la Sociedad; es el caso de los anhelados Conciertos históricos promovidos por ella, con la colaboración de la *Sociedad de Conciertos*, y que por no poder contar con el gran salón de la Escuela, no pudieron realizarse⁴⁴⁹.

El número de asociados alcanza los 979⁴⁵⁰.

⁴⁴⁸ *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. Madrid, 1869. Imp. José M^a Ducazcal. Sig: B.N./ M.I. 44.

⁴⁴⁹ Años antes el Conservatorio sufrió un incendio que destruyó el Gran salón (abril de 1867).

⁴⁵⁰ *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. Madrid, 1870. Imp. José M^a Ducazcal. Sig: B.N./ M.I. 44.

El 7 de mayo de 1871, se procede a la lectura de la memoria resumen del undécimo año de existencia de la Sociedad (1870), bajo la presidencia de Hilarión Eslava, por hallarse enfermo el presidente Manuel de la Pezuela.

El único concierto programado para este año, se realizó el 3 de abril en el Colegio de Nuestra Señora de la Presentación -también llamado de Leganés-. La iniciativa y coordinación corrió a cargo del Sr. Saldoni, que en aquel entonces era profesor de canto en dicho colegio. En el concierto de carácter sacro se interpretaron:

Primera parte

“-*Sinfonía de Zampa* para piano a ocho manos, por las Srtas. Patricia Díaz, Felisa Carrasco, Victoria Atorrasagasti y Teresa Torres

-*Suba a los cielos, plegaria a la Virgen*, composición de Saldoni con acompañamiento de cuartetos, por las ya citadas Srtas. además de Dolores Castellanos, Remedios Gil de Sola, Dolores Sanz, Ernestina Hernández, María San Pedro, todas ellas tiples, y las contraltos Luisa Ruiz del Árbol, Felisa Carrasco, Francisca Paz, Victorina Fernández, Encarnación Sanz, Emilia Hernández y Luisa Igual.

-*Primer concierto* de Beriot, para violín y acompañamiento de piano, por los artistas Sres. Urrutia y Compta.

-*Ave María* de Gounod, por la Srta. Ruiz del Árbol acompañada por Pérez, Aguado y Compta.

-*Sonata para piano a cuatro manos* de Mozart, por la Srta. Díaz y su profesor Compta.

-*Salve regina* de Saldoni, con acompañamiento de orquesta, cantando los solos las Srtas. Atorrasagasti, Díaz, Castellanos, Ruiz del Árbol, Carrasco, y el coro todas las demás colegialas ya nombradas.

Segunda parte

-*Miserere* de Saldoni con acompañamiento de orquesta, cantando en las piezas de conjunto todas las antedichas señoritas y los solos, en el primer verso, las Srtas. Díaz y Ruiz del Árbol; en el segundo, Atorrasagasti y Ruiz del Árbol; en el tercero, Castellanos; en el cuarto, Atorrasagasti, Ruiz del Árbol y Carrasco; en el quinto, Castellanos, Díaz y Carrasco; en el sexto, Ruiz del Árbol; en los séptimo y noveno, Atorrasagasti, Díaz y Carrasco; y en el undécimo y último, Díaz y Ruiz del Árbol.

Además de los artistas D. Eduardo Compta, D. Antonio Aguado, D. Rafael Pérez y D. Pedro Urrutia, ya mencionados, tomaron también parte a solo y

en la orquesta D. Camilo Melliez, D. Tomás Lestán y Pló, D. José Vicente Arche, D. Miguel Carreras, D. Manuel Muñoz y D. Luís Muñoz⁴⁵¹”.

El 5 de mayo de 1872, Antonio Romero y Andía presidirá por segunda vez (por indisposición tanto del primer presidente Marqués de Viluma como del primer vicepresidente Hilarión Eslava), la lectura de la memoria resumen del duodécimo año de existencia de la Sociedad (1871). Romero es desde 1869 segundo vicepresidente (sustituyendo a Francisco Frontera Valldemosa). La sociedad cuenta con 1014 socios de número. Al año siguiente ya consta por su nombramiento como Académico de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Este año se celebran dos conciertos benéficos, uno a cargo de la *Sociedad de Conciertos* (26 de junio), y otro a cargo de la de *Cuartetos* (30 de marzo). Se pone de manifiesto el descontento de que el Gran Salón del Conservatorio siga sin rehabilitarse para dar conciertos y que desde su incendio ocurrido en abril de 1867 no se haya tomado ningún tipo de iniciativa para su reconstrucción. La sede de la *Sociedad de Cuartetos* que dirige J. de Monasterio es el Salón teatro pequeño del Conservatorio. También fue la sede de la *Sociedad de Conciertos* durante los dos primeros años, teniendo que cambiar su sede al Teatro del Circo del Príncipe Alfonso -en este año llamado Circo de Madrid- aunque los ensayos se siguen manteniendo en el Salón pequeño del Conservatorio. La *Sociedad Artístico-Musical*, hace una propuesta a nivel de Madrid, para formar la *Sociedad religiosa, musical y de beneficio*, asociación encargada de dar un concierto en el día de la patrona y recaudar beneficios a compartir entre la sociedad de Socorros y distintos establecimientos de beneficencia. Este mismo año se saluda y se desea suerte públicamente, a la asociación homóloga recientemente fundada; *Sociedad de Escritores y Artistas*⁴⁵².

⁴⁵¹ *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. Madrid, 1871. Imp. José M^a Ducazcal. Sig: B.N./ M.I. 44.

⁴⁵² *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. Madrid, 1872. Imp. José M^a Ducazcal. Sig: B.N./ M.I. 44.

CAPITULO VIII. El Clarinete Sistema Romero

El interés de Romero por conocer el funcionamiento de los instrumentos en general data de fecha temprana, el entorno militar donde se movió tantos años, le facilitó un ejercicio práctico de primera mano para familiarizarse con los instrumentos de viento. Aprendió la forma de tocar todos los instrumentos que integraban una banda militar, su respuesta sonora y las posiciones de todos los sonidos de su tesitura, conocimientos que pudo rentabilizar en 1857, cuando edita las láminas de instrucciones y tablas de posiciones de todos los instrumentos de viento. Más tarde pudo conocer exhaustivamente la mecánica del órgano de iglesia y todos los miembros de su familia. Llegó a ser un erudito del tema, según revelan los artículos que escribió sobre este instrumento para la *Gaceta Musical de Madrid* en los años 1855 y 1856. El oboe y el corno inglés eran dos instrumentos que Romero dominó a nivel profesional, el fagot y la trompa eran lo suficientemente conocidos para él como para que pudiera crear un método completo para ellos. Pero sin duda, el instrumento sobre el que desarrolló mayor trabajo de investigación fue el clarinete. Su espíritu científico le llevó a investigar todos los aspectos de su técnica, funcionamiento, respuestas mecánicas y sonoras, didáctica de su aprendizaje, pedagogía de su enseñanza e invención de novedades que mejorasen la calidad de los sonido del instrumento. Las noticias que vienen del extranjero son analizadas por Romero -sobre todo las de las exposiciones universales- y tal vez de las reflexiones que suscitan en él, surgen las primeras inquietudes por lanzarse al perfeccionamiento de su instrumento y al fomento de la industria musical española, para poder competir con los constructores europeos.

Antes de acceder al Conservatorio como profesor de la cátedra de clarinete en 1849, Romero ya había comenzado su estudio de otros sistemas de clarinetes más avanzados que el *Sistema de trece llaves*⁴⁵³. Era consciente de los defectos de afinación y sonoridad que tenía el clarinete de trece llaves, y de la dificultad de transitar con él por las diferentes tonalidades. Todo esto era un freno para la evolución de un instrumento, muy apreciado por los compositores, pero que en muchas ocasiones debían prescindir de él conociendo sus limitaciones técnicas.

⁴⁵³ Romero había empezado el estudio del clarinete con un sistema de 5 llaves, en una época en la que se estaba reemplazando este sistema por el de trece llaves. El sistema de anillos móviles de T. Boehm para la flauta data de 1832, por lo tanto el clarinete de trece llaves era el instrumento reinante en España durante todo el siglo XIX, si atendemos a la lentitud con que se asumen los cambios en música en esta época.

Fue en los años 40 cuando Romero tiene acceso a un clarinete de *sistema de anillos movibles* (Boehm), y tal vez de la mano de su profesor de oboe Pedro Soler (1844). Soler había llegado de París -donde residía- para desarrollar una gira de conciertos por España, donde pudo dar clases de oboe a Romero con un instrumento de sistema Boehm y posiblemente influirle para que se lanzase a la investigación. Introducido de lleno en el sistema Boehm, tanto en clarinete como en oboe, Romero encuentra las carencias del nuevo sistema rápidamente e inicia una serie de experimentos que le llevarán a facilitar la digitación.

En 1851 Romero viaja a París encarga dos clarinetes (afinados en Sib y La) con las modificaciones añadidas por él⁴⁵⁴. Para tal viaje necesitará pedir permiso en su plaza de la Capilla Real dirigiendo una instancia al Patriarca de la Casa Real, el cual concede un mes de permiso sin sueldo, que disfrutará desde el 17 de julio hasta el 18 de agosto⁴⁵⁵.

“Al Excmo. Sr. Intendente general de la Real Casa y Patrimonio. A D. Antonio Romero primer clarinete supernumerario de la Real Capilla, digo con esta fecha lo siguiente: <<En vista de la solicitud de V. de 30 de Junio último, y en uso de la autorización que me concede el artículo 764 de la Ordenanza general de la Real Casa, he venido en concederle un mes de licencia para pasar a París con el objeto de arreglar intereses>>. Lo que trasmito a V.E. para conocimiento y efectos consiguientes. Dios que a V.E. guarde muchos años. Madrid, a 4 de julio de 1851”⁴⁵⁶.

De vuelta a Madrid, Romero regresó con dos instrumentos que fueron la base de nuevas investigaciones, sobre los que introdujo rectificaciones que en 1853 eran lo

⁴⁵⁴ A falta de datos más concretos, suponemos que el constructor fue el propio Auguste Buffet, y las modificaciones tenían que ver con las llaves que facilitaban el trino de Sol#5 y Fa#5, y el cambio de registro.

⁴⁵⁵“En 4 de julio se comunica que ha concedido un mes de licencia a D. Antonio Romero. Palacio, 9 de julio de 1851. dado conocimiento a contaduría.

En 2 de septiembre de 1851. El Real Patriarca de las Indias, comunica que D. Antonio Romero empezó a usar su licencia en 17 de julio, y en otro del mismo septiembre, participa que este interesado ha vuelto a servir en su destino en 18 de agosto. Palacio, a 15 de septiembre de 1851”

Expediente existente en Ministerio de Educación y Cultura. Archivo general de la Administración. Caja H. 195449-1447.

⁴⁵⁶Expediente personal de Antonio Romero en la Real Capilla. Archivo del Palacio Real (Madrid). Sig: C^a-2667/26.

suficiente importantes como para que decidiese construir otros modelos de nuevos clarinetes.

La continua labor de instrumentista de Romero, hace que en 1853 comience a padecer molestias en la garganta. Por este motivo los médicos de la Casa Real le prescriben su primera convalecencia con baños de mar⁴⁵⁷. Las molestias surgen producto de un esfuerzo excesivo al tocar el clarinete con una mala técnica de ejecución -Romero estuvo más preocupado de la respuesta sonora del instrumento que de la correcta adaptación del músico a él-, que aunque funcional, no guardaba los requisitos necesarios de salubridad. La técnica de ejecución empleada por Romero estaba apoyada en un control del sonido desde la garganta (sonido gutural), que unido a la gran actividad de instrumentista que mantenía le produjeron las primeras dolencias serias. La molestia no es grande en un principio pero con los años se vuelve crónica.

Para sus proyectos de investigación la dolencia tiene algo de beneficioso, ya que supone un motivo perfecto, avalado por los médicos de la Real Casa, para solicitar los permisos que le permiten acercarse a Francia y seguir trabajando en las mejoras de su clarinete. En la instancia de petición de permiso no consta su intención de desplazarse a París.

Es a partir de este momento (1853) cuando empieza a tomar cuerpo la idea de llamar a sus modificaciones sobre el clarinete Sistema Boehm, *Clarinete Sistema Romero*. Concebido el nuevo sistema, comunica sus conclusiones al fabricante Auguste Buffet de París, el cual -según Romero en los textos prólogo de la tercera edición de su *Método completo para el clarinete*- las acogió con entusiasmo y se ofreció a construirle

⁴⁵⁷“Excmo. Sr. D. Antonio Romero, clarinete supernumerario de la real capilla, a quién en uso de la autorización que S.M. la Reina Ntra. Sra. me tiene conferida para otorgar licencias temporales, concedí dos meses para tomar baños de mar. Empezó a hacer uso de ella el día 18 del corriente (julio). Lo que comunico a V.E. a los efectos consiguientes. Dios que a V.E. guarde muchos años. Madrid, 20 de julio de 1853”.

Expediente personal de Antonio Romero en la Real Capilla. Archivo del Palacio Real de Madrid.

“En 13 de julio de 1853, El Real Patriarca, comunica que ha concedido dos meses de licencia a D. Antonio Romero para tomar baños. El Real Patriarca en 20 de Julio dice que el 18 empezó a hacer uso de la licencia este interesado.

En 8 de septiembre de 1853. El Real Patriarca, comunica que D. Antonio Romero ha regresado en 29 de agosto ”.

Expediente existente en Ministerio de Educación y Cultura. Archivo general de la Administración. Caja H. 195449-1447.

un modelo prototipo, promesa que no se cumplió por culpa de desgracias familiares de Buffet⁴⁵⁸.

En 1854, tres años después de las primeras modificaciones hechas sobre un clarinete sistema Boehm y sin ver materializado su segundo proyecto, Romero detiene sus trabajos de investigaciones sobre el clarinete. El paréntesis será obligado por la contestación negativa de Buffet y por la nueva empresa en la que se iba a involucrar. Romero funda su casa comercial de instrumentos musicales, *Almacén de música e instrumentos militares de Antonio Romero*.

Cuatro años después (1857) -una vez puesto en marcha su establecimiento y la editorial de música que funda en 1856- retoma la investigación sobre el clarinete. Viaja a París para buscar un nuevo constructor de instrumentos que acepte su proyecto, lo que le lleva a entrevistarse con M. Trieber -también célebre mecánico de instrumentos parisino-, quien acepta el proyecto de Romero. Tras 5 años de intentos y excusas por parte de Trieber, Romero se ve obligado a desplazarse a París para supervisar y colaborar con el constructor.

Una vez más -al igual que el año anterior- Romero necesita pedir tres meses de licencia para restablecer su salud en los baños de Panticosa (Huesca).

“En 10 de junio de 1857. El Mayordomo Mayor dice: que S.M. concedió tres meses de licencia para pasar a Panticosa con objeto de restablecer su salud en aquellos baños. Salió en 1 de julio de 1857. Regresó en 29 de agosto de id.”⁴⁵⁹.

458 Sabemos que Buffet estaba inmerso en aquel momento en trabajos de mejoras del mismo instrumento, contando con la colaboración del clarinetista H. Klosé, situación que pudo condicionar negativamente la colaboración con Romero.

⁴⁵⁹Expediente existente en Ministerio de Educación y Cultura. Archivo general de la Administración. Caja H. 195449-1447.

En el expediente personal de Antonio Romero en la Real Capilla, hallado en el Archivo del Palacio Real (Madrid), se lee:

Excmo. Sr. Al Real Patriarca de las Indias digo de Real orden con esta fecha lo que sigue:

“Excmo. Sr. S.M. la Reina Ntra. Sra. se ha servido conceder en despacho de ayer a D. Antonio Romero clarinete supernumerario de la Real Capilla, los tres meses de licencia que ha solicitado para pasar a Panticosa a tomar los baños con el objeto de restablecer su salud”. Lo que de la propia Real Orden traslado a V.E. para su conocimiento, advirtiéndole al propio tiempo que este interesado ha documentado su instancia según previene el artículo 767 de la Ordenanza general de la real Casa. Dios que a V.E. guarde muchos años. Palacio a 29 de junio de 1857.

Todas las prescripciones facultativas fueron hechas por los médicos de la casa y familia real Ángel Díez Hernández y Canedo, y Basilio San Martín

Romero utiliza nuevamente este permiso para desplazarse hasta París, donde constata los escasos avances del fabricante Trieber sobre el instrumento, decepción que le llevará a abandonar el proyecto del *Clarinete Sistema Romero* durante cinco años.

El 26 de junio 1862, una Real Orden expedida por el Ministerio de Fomento designa a Romero miembro agregado de la comisión de España encargada de valorar la Exposición Universal de Londres⁴⁶⁰. De camino a Inglaterra podría tener la posibilidad de hacer un alto en París, por lo que tramita una petición de permiso en la Real Capilla de cuatro meses, exponiendo abiertamente sus intenciones de pasar por París para consultar a los principales profesores y fabricantes, sobre algunas mejoras que piensa introducir en sus instrumentos. De esta forma dará un nuevo impulso a su *Clarinete sistema Romero*, invento que empezaba a ser reconocido oficialmente⁴⁶¹.

Las gestiones hechas en París le llevaron a hasta el taller del fabricante de instrumentos Paul Bié, discípulo y sucesor del célebre fabricante de clarinetes Lefèvre de cuyo nombre y marca fue propietario posteriormente. Él se encargó de realizar cuanto le indicó Romero hasta lograr el instrumento deseado.

Durante algún tiempo, Romero acudió diariamente a los talleres de Bie trabajando intensamente sin reparar en esfuerzos ni gastos⁴⁶². A su vuelta de la Exposición Universal de Londres, Bie tenía perfilado el modelo de clarinete que

⁴⁶⁰ Archivo General del Palacio Real de Madrid. Expediente personal de A. Romero. C^a / 2667-26.

⁴⁶¹“En 3 de julio de 1862. El Mayordomo Mayor dice: que S. M. concedió licencia por cuatro meses a este interesado para pasar a Francia e Inglaterra con el objeto de introducir mejoras en los instrumentos que profesa y asistir a la exposición de Londres. Salió en 7 de julio de 1862 y regresó en 20 de octubre del mismo año.”

Expediente existente en Ministerio de Educación y Cultura. Archivo general de la Administración. Caja H. 195449-1447.

En el expediente personal de Antonio Romero en la Real Capilla, hallado en el Archivo del Palacio Real (Madrid), se lee:

“Excmo. Sr. Al M. R. Patriarca de las Indias Pro Capellán y Limosnero Mayor de S. M. digo con esta fecha de Real Orden lo siguiente: <<Excmo. Sr. La Reina Ntra. Sra. (q.D.g) se ha servido conceder a D. Antonio Romero y Andía, clarinete supernumerario de esa Real Capilla, los cuatro meses de Real licencia que por conducto de V.E. ha solicitado con el goce de todo su sueldo para pasar a Francia e Inglaterra con el objeto de consultar a los principales profesores y fabricantes sobre algunas mejoras que piensa introducir en los instrumentos que profesa, y asistir al mismo tiempo a la Exposición de Londres para cumplir con la Real Orden de 26 del próximo pasado expedida por el Ministerio de Fomento, por la cual de ha dignado S.M. nombrarle agregado a la Comisión española encargada de estudiar la referida Exposición>>. Lo que de la propia Real Orden traslado a V.E. para su inteligencia y demás efectos consiguientes. Dios que a V.E.m.a.. Palacio a 3 de julio de 1862. Comenzó a disfrutar de su permiso el 7 de Julio y regresó a su puesto el 20 de octubre”.

⁴⁶²1862. Romero hace petición de licencia de cuatro meses (junio, julio agosto y septiembre), con sueldo para pasar a Francia e Inglaterra con objeto de consultar a los principales profesores y fabricantes de instrumentos sobre algunas mejoras que piensa introducir en los instrumentos y asistir a la exposición de Londres.

Archivo de Palacio Real de Madrid. Expediente personal de A. Romero de su pertenencia como miembro de la Real Capilla de Palacio.

Romero le había pedido. Después de unos retoques, Romero pudo volver a España con su primer modelo de clarinete en Sib Sistema Romero y dejando registrada su patente en París a nombre de Romero y Bié⁴⁶³. La patente fue registrada en el *Ministère de l'agriculture, du comerce et des travaux publics*, y en la documentación aportada figuran dibujos y explicaciones puntuales de cada uno de los elementos novedosos. De regreso a España -esta vez animado por los resultados-, continuó con nuevas investigaciones para perfeccionar su instrumento.



A-1

Después de constantes modificaciones en las imperfecciones que todavía tenían los clarinetes y no consiguiendo que los nuevos ejemplares que le enviaban desde Francia se ajustasen a lo que necesitaba, viajó de nuevo en 1864 a París para asistir durante 17 días a nuevas modificaciones de las que era testigo presencial ante Bié, al término de las cuales, se dio por satisfecho y consideró el Sistema perfeccionado⁴⁶⁴. En la instancia de petición de permiso a la Real Capilla, se hace mención a la necesidad de obtener licencia para restablecerse de su enfermedad y de paso ir a

París. En el expediente personal de Antonio Romero en la Real Capilla hallado en el Archivo del Palacio Real de Madrid, se encuentra una instancia de puño y letra de A. Romero haciendo las peticiones oportunas.

“D. Antonio Romero y Andía, clarinete supernumerario de vuestra Real Capilla, P.A.L.R.P. de V.M., reverente, Expone: 1º. que hallándose padeciendo hace tiempo una afección de garganta por cuya causa tuvo que ir tres años a tomar las aguas de Panticosa y uno las de Caldas de Oviedo, los médicos de vuestra R. casa le han propinado que en el año presente le sería conveniente

⁴⁶³En 1862 sería registrada la patente del mecanismo Sistema-Romero por Romero y Bié en Francia con el numero: #55768. El establecimiento de Bié, llamado Bié y Noblet, se encontraba en la rue Rambouteau. Esta sociedad no afectó a Romero porque Rustique Noblet falleció en 1885 y el trato de Romero se desarrolló con Bié exclusivamente que permanecería en el negocio en solitario hasta 1865. Kenyon de Pascual, Beryl. *The new Langwill*. in BB 70 (1990) 83. Mimart in Lavignac, Pierre 1890, Pierre 1893, Rauline 1982.

⁴⁶⁴Archivo General del Palacio Real de Madrid. Expediente personal de A. Romero. Cª / 2667-26. Romero, Antonio. *Método completo para el clarinete*. Textos prólogo de la tercera edición.

obtener vuestra R. licencia por tres meses para ir a tomar las aguas sulfurosas de Arechavaleta en la provincia de Guipúzcoa, y 2º. que habiendo concebido el proyecto de un nuevo mecanismo destinado a facilitar la ejecución y mejorar la afinación del clarinete y no hallando en España operarios que reúnan la inteligencia y medios materiales para realizarlo, hace dos años que comunicó la idea de su invento a un hábil fabricante de París, el cual bajo la dirección hizo un modelo que aunque imperfecto, obtuvo de aquel gobierno un privilegio de invención por quince años, bajo la denominación de Sistema Romero. Hechas por el exponente las oportunas observaciones, se han construido después y le han sido remitidos desde París a Madrid otros dos modelos algo mejorados pero sin reunir todas las cualidades indispensables para su definitiva aprobación, por lo que para vencer dificultades y llegar a un resultado satisfactorio sería preciso la presencia del exponente en París, y deseando conciliar a la vez ambos extremos, esto es, atender al mejoramiento de su salud y a la terminación de su invento, A.V.R.M. rendidamente. Suplica: que se digne concederle una R. licencia por tres meses con el goce de todo su sueldo para poder marchar a tomar las aguas minerales de Arechavaleta, que le han ordenado los médicos, cuyo certificado es adjunto, y en los intervalos del tratamiento poder pasar a París a perfeccionar el mecanismo que ha inventado para el clarinete. Gracia que espera alcanzar de la notoria bondad de V.R.M. cuya vida guarde Dios largos años para bien de todos los españoles y especialmente de los que tenemos la alta honra de estar a su inmediato servicio. Madrid, 27 de mayo de 1864. Sra. A.L.R.P. de V.M.”

La consiguiente contestación por parte de la reina será positiva:

“Al R. Patriarca de las Indias digo con esta fecha lo siguiente: Excmo. Sr. Enterada la Reina Ntra. Sra. (q.D.g.) de la instancia de D. Antonio Romero, clarinete supernumerario de la Real capilla, la cual me remitió V.E. en primero del actual (junio), se ha servido S.M. concederle los tres meses de Real licencia que solicito para pasar a tomar las aguas de Arechavaleta a fin de restablecer su salud, y en el intervalo del tratamiento a París para perfeccionar su invento artístico denominado Sistema Romero, toda vez que los médicos de la real casa D. Ángel Díez Hernández y Canedo, y D. Manuel Vega y Olmedo aseguran que Romero padece una angina crónica, para la cual le propinan las referidas aguas. Lo que traslado a V.E. de Real Orden para su inteligencia y efectos consiguientes. Dios guarde a V.E. m.a. Palacio de Aranjuez, a 4 de junio de 1864”.

Seguramente que la insistencia de Romero por disponer de su modelo perfecto, tiene que ver con la miserable imagen dada por España en la Exposición Universal de Londres de 1862 -según los comentarios de la revista *España en París 1867*-, España no tuvo representación en Londres de expositores especializados en música. En la Exposición Universal de París de 1867, España participa con 15 expositores y todavía se echan de menos otras colecciones de instrumentos y partituras que existen en nuestro país⁴⁶⁵. También ocurre que Romero decidió presentar el *Clarinete sistema Romero* al Conservatorio para que se estudiase la posibilidad de adoptarlo como instrumento oficial del centro.

En 1865, Romero vuelve a Francia a restablecer su salud y en la solicitud no habla nada esta vez de ir a París, aunque como sabemos, los múltiples temas relacionados con su almacén de música le obligan a estar en constante contacto con el extranjero, por lo que creemos que no desperdiciaría la ocasión para gestionar diferentes cuestiones⁴⁶⁶.

El propio Romero relata en los prólogos históricos de su *Método completo para clarinete* (tercera edición), todos los detalles de los trabajos que dieron como resultado su *Clarinete Sistema Romero*, y también en una memoria dirigida al director del Conservatorio en 1864 -Excmo. Sr. D. Ventura de la Vega-, con el propósito de iniciar los trámites para que su nuevo instrumento fuera el sistema oficial de clarinete empleado en el Conservatorio.

He aquí la memoria presentada al Conservatorio:

⁴⁶⁵ Castro y Serrano, José. *España en París. Revista de la Exposición Universal de 1867*. Madrid, 1867. Imp. Durán. Sig: Biblioteca del Palacio Real de Madrid, p. 55.

⁴⁶⁶“En 19 de junio de 1865. El Mayordomo Mayor dice: que S.M. se ha servido conceder a D. Antonio Romero y Andía tres meses de licencia para tomar las aguas medicinales de Aguas buenas, en el vecino Imperio y después los baños de mar con objeto de restablecer su salud. Salió el 2 de julio de 1865 y regresó en 1 de octubre de id.”

Expediente existente en Ministerio de Educación y Cultura. Archivo general de la Administración. Caja H. 195449-1447.

En el expediente personal de Antonio Romero en la Real Capilla, hallado en el Archivo del Palacio Real (Madrid), se lee:

“Al M.R. Patriarca de las Indias Pro Capellán y Limosnero Mayor de S.M. digo con esta fecha de Real Orden lo que sigue: “Excmo. Sr. S.M. la Reina Ntra. Sra. se ha servido conceder a D. Antonio Romero y Andía, clarinete supernumerario de la real Capilla de Música, los tres meses de licencia que ha solicitado para poder tomar las aguas medicinales de Aguas buenas en el vecino Imperio y después los baños de mar con el objeto de restablecer su salud”. Y de la propia Real Orden lo traslado a V.E. para su inteligencia advirtiéndole al propio tiempo que el interesado ha documentado su instancia según previene el artículo 767 de la ordenanza de la real Casa. Dios Guarde a V.E. m.a. Palacio a 19 de junio de 1865.”

“Excmo. Señor:

Los defectos de afinación y sonoridad de que adolece el clarinete llamado de trece llaves, y las dificultades de ejecución casi insuperables del mismo, impiden a los compositores emplear tan bello instrumento en ciertas tonalidades, lo cual coarta con frecuencia su inspiración, encerrándolos en un círculo sumamente estrecho; pues aunque hay algunos profesores de dicho instrumento que a fuerza de constancia en el estudio llegan a ejecutar con bastante soltura en todos los tonos, el efecto que producen cuando estos contienen más de dos sostenidos o tres bemoles, deja mucho que desear a los oídos delicados, porque el instrumento carece de afinación e igualdad en muchos sonidos, y muy especialmente en varios de los pertenecientes al primer registro.

En todo el curso de mi vida artística he deplorado que un instrumento que, por su grande extensión, simpático timbre, dulzura y brillantez, ocupa un lugar muy preferente en la instrumentación, carezca de la facultad de ejecutar con perfección en todos los tonos, y he deseado hallar los medios de remediar tan grave falta.

Este deseo tomó en mi mente mayores proporciones cuando en el año de 1849 tuve la honra de ser nombrado por S.M., en virtud de pública oposición, profesor de clarinete de este Real Conservatorio; y sabedor de que hacía unos diez años que en Francia se había empezado a usar un nuevo sistema de clarinete llamado Sistema Boehm, adquirí uno al momento, y como su estudio me demostrase que tenía algunas ventajas sobre el de trece llaves, lo adopté para mi uso y para aquellos de mis discípulos que quisieran aprovecharlas.

Dichas ventajas me hicieron desear otras, y cuando en el año 1851 fui a París me hice construir clarinetes con dos llaves nuevas que facilitaban la ejecución de algunos pasos.

En el año de 1853 concebí un nuevo proyecto de mejora que comuniqué al fabricante M. Auguste Buffet de París; el cual lo acogió con entusiasmo, ofreciéndome ponerlo por obra; pero después de algunos ensayos lo abandonó.

En 1857 participé mi proyecto a M. Trieber, hábil mecánico de la misma capital, y nada satisfactorio me comunicó en los cinco años siguientes.

Impaciente por ver realizado mi proyecto, y estando cada vez más persuadido de su conveniencia, marché nuevamente a París en 1862 y lo confíe a M. Paul Bié, discípulo y sucesor del célebre fabricante de clarinetes M. Lefèvre, de cuyo nombre y marca es propietario, el cual se encargó de ejecutar cuanto yo le indicase hasta dejarme satisfecho, siempre que yo pagase todos los gastos que se ocasionaran.

Tres meses consecutivos asistí diariamente a los talleres de M. Bié, al cabo de los cuales conseguí que me hicieran dos modelos de clarinete del sistema que yo había concebido, los que presenté en las oficinas correspondientes, acompañados de los respectivos dibujos y explicaciones, y obtuve el privilegio de invención por quince años.

Como dichos modelos tenían aun defectos materiales que corregir, y mis deseos de acercarme a la perfección iban creciendo a medida que obtenía resultados, fue preciso emplear dos años más de trabajo, durante los cuales he recibido otros varios modelos, que de examinar he devuelto, dando las instrucciones para vencer las dificultades que en cada uno se presentaban, y por último, he tenido que hacer un nuevo viaje a París en el que, con diez y siete días de trabajos, a mi vista, he podido ver realizados mis deseos.

Confieso que el éxito obtenido a superado a mi proyecto primitivo, pues en él sólo me proponía facilitar la ejecución de las notas Sol⁽⁴⁾⁴⁶⁷ sostenido de la segunda línea, La⁽⁴⁾ natural y el Si⁽⁴⁾ bemol inmediatos, y mejorar la afinación y aumentar la sonoridad de las mismas, así como la del Re⁽⁴⁾ bemol debajo del pentagrama y Mi⁽⁴⁾ bemol de la primera línea y sus docenas [sic] superiores; pero una vez conseguido esto, que unido a las mejoras anteriormente realizadas por el sistema Boehm en algunas otras notas, hacían un instrumento bastante completo en afinación y regularidad de ejecución, me ocupé en la reforma de las notas Mi⁽³⁾ y Fa⁽³⁾ naturales debajo del pentagrama, Fa⁽³⁾ sostenido y Sol⁽³⁾ sostenido inmediatos y sus docenas superiores, que en los anteriores sistemas carecían de las cualidades que yo deseaba, y en dar distinta colocación a algunas llaves, dando todo ello por resultado el clarinete que, privilegiado en Francia bajo la denominación de *Clarinete Sistema-Romero*, tengo el honor de presentar a V. E., Suplicándole se sirva ordenar que sea examinado por cuantas personas juzgue competentes, y que si merece una completa aprobación, sea adoptado por esta respetable escuela, y se haga obligatoria su adquisición a todos los alumnos que en adelante ingresen en ella con objeto de estudiar el clarinete.

Las pruebas públicas que de mi nuevo sistema de clarinete he hecho en París, Barcelona y Madrid, y la favorable opinión que de él han formado las respetables personas que lo han examinado, me hace esperar obtener la alta honra que solicito para bien del arte y de la juventud estudiosa. Dios guarde a V. E. muchos años. Madrid 5 de octubre de 1864.- Excmo. Señor.- Antonio Romero y

⁴⁶⁷ Los índices empleados para identificar los sonidos son los pertenecientes al Sistema Americano que codifica la octava central del piano con el número 4. La, del diapasón, (La4)

Andía.- Rúbrica.- Excmo. Sr. Director del Real Conservatorio de Música y Declamación”⁴⁶⁸.

La presentación de la anterior memoria dio lugar a que se nombrara una comisión de profesores del Conservatorio, para examinar el clarinete y comprobar cuanto en ella se decía. La comisión presidida por Emilio Arrieta y compuesta de profesores especialistas en viento madera, dio el siguiente informe:

“Excmo. Señor:

Los profesores que tienen la señalada honra de componer la comisión encargada del examen del *Clarinete Sistema-Romero*, deseosos de corresponder a la confianza en ellos depositada y de colocarse a la altura que la importancia del caso requiere, han hecho un estudio minucioso de los sistemas análogos que han precedido al que nos ocupa, inventados por los más afamados mecánicos de Europa, y en verdad que nada puede ser ni más elocuente, ni más terminante en favor del sistema de nuestro eminente profesor y compatriota el Sr. D. Antonio Romero y Andía, que la exposición siguiente de las reformas introducidas por unos y otros con objeto de perfeccionar muchas de las notas de la escala del clarinete[...] [Siguen los ejemplos referidos en la anterior memoria].

La comisión no encuentra palabras, Excmo. Señor, para tributar al Sr. Romero todo lo que se merece por su importantísima reforma. Largos años de profundas meditaciones, una perseverancia de que hay muy raros ejemplos, repetidos y costosos viajes al extranjero, y cuanto ha sido necesario, en fin, sacrificar en pro de la constante idea de perfeccionar el precioso instrumento que tantos recursos ofrece a los compositores, han dado felizmente, el admirable resultado que hemos tenido la satisfacción y el orgullo de demostrar clara y terminantemente.

El Sr. D. Antonio Romero y Andía merecerá siempre, por tal concepto, bien del arte y de su patria, que le reconocerá como a uno de sus hijos más ilustres. Los que tenemos el honor de suscribir este informe, consideramos el Clarinete Sistema-Romero, trabajo digno de toda clase de recompensas, tanto por parte del gobierno de S.M., como de todas las personas que se interesan por el progreso del arte musical.

⁴⁶⁸*Gaceta musical de Madrid*. Año II. Madrid, 1866. Dir. y ed. por José Ortega. pp.111 a 113.

Dios guarde a V.E. muchos años.- Madrid a 4 de Diciembre de 1864.-
Emilio Arrieta, Presidente- Camilo Melliez.- Miguel Galiana.- Carlos Grassi.-
Pedro Sarmiento.

Al Excmo. Sr. Director del Real Conservatorio de Música y
Declamación”⁴⁶⁹.

En vista del informe favorable, el director del Real Conservatorio convocó a la junta consultiva del mismo y en vista de los anteriores documentos y habiendo sido muchos los testigos presenciales de las pruebas públicas hechas por Romero, acordó elevar expediente al Ministro de Fomento para pedir la adopción oficial del *Clarinete Sistema Romero* como instrumento oficial en el Conservatorio, además de solicitar una recompensa honorífica para su autor y algunas otras concesiones para favorecer la difusión del invento.

Resultado de esta instancia, se promulga la Real Orden de 23 de febrero de 1865, donde se impone adoptar el *Clarinete Sistema Romero* para la enseñanza en el Real Conservatorio y se autoriza al Director de dicho establecimiento, Ventura de la Vega, para que adquiera de los fondos del material, el número de instrumentos que estime indispensable para los alumnos pobres que no puedan comprárselo. Al mismo tiempo se dice a Romero que S.M. ha valorado positivamente sus logros sobre el clarinete y elogia sus esfuerzos en bien del arte.

“S.M. ha visto con el mayor agrado el celo y laboriosidad que ha demostrado en el perfeccionamiento del citado instrumento, aplazando el resolver acerca de los demás extremos propuestos en el informe de la Junta consultiva del Conservatorio, para cuando los resultados prácticos demuestren las ventajas de que se trata, excitándole a que lo presente a la Exposición Universal que debe celebrarse en Paris el año 1867.

Para terminar, diremos que nos consta que aun antes de recibir el señor Romero la excitación contenida en la citada Real orden, se proponía presentar su nuevo clarinete en la Exposición Universal de París de 1867, y como amantes que somos de las glorias españolas, lo celebramos en extremo, pues consideramos el invento que nos ocupa muy digno de figurar en aquel gran concurso de la inteligencia y de la actividad”⁴⁷⁰. O.

⁴⁶⁹*Gaceta musical de Madrid*. Año II. Madrid, 1866. Dir. y ed. por José Ortega. pp.111 a 113.

⁴⁷⁰*Gaceta musical de Madrid*. Año II. Madrid, 1866. Dir. y ed. por José Ortega. pp.111 a 113.

El clarinete sistema Romero es presentado al Conservatorio 13 años después de que hiciera las primeras modificaciones sobre un clarinete sistema Boehm (1851), y 11 años de que creara definitivamente su sistema de clarinetes (1853). Fue en octubre 1864 cuando Romero presentó la instancia de petición de la oficialidad de su instrumento que tardaría dos años más en ser contestada y resuelta.

La memoria inicial presentada por Romero esta incluida y aumentada en su tercera edición del *Método completo para clarinete*, donde relata su personal aportación a la historia de la música.

“Después de lo que dejo expuesto, creo deber manifestar la pequeña parte que he tomado en los progresos del Clarinete [...]

[...] y por último, tuve que hacer un nuevo viaje a París, en el que con dieciséis días de trabajo, a mi vista, pude ver realizado lo que tantos años había deseado, que consiste en lo siguiente: 1º. que todos los sonidos del clarinete sean homogéneos en cantidad y en calidad; 2º. que se pueda tocar por todos los tonos con correcta afinación, con un sólo instrumento, y 3º. que no haya dificultades de digitación insuperables.

Después de haber conseguido mi objeto, di algunas sesiones públicas en París, Barcelona y Madrid, en los meses de agosto y septiembre de 1864, en las que varios profesores me presentaron los problemas teóricos y prácticos que tuvieron por conveniente, a los que contesté de palabra y ejecutando con mi clarinete pasos que hasta entonces se habían tenido por impracticables.

En octubre del mismo año presenté oficialmente mi nuevo sistema de clarinete al Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, cuyo señor Director nombró una Comisión de profesores que lo examinaron detenidamente, y después dieron el más lisonjero informe.

En 1867 presenté mi mencionado clarinete en la Exposición Universal de París, en la que además de haber sido premiado con Medalla de plata, merecí que los principales periódicos de dicha capital se ocuparan de mi invento muy favorablemente, calificándolo de un importante y trascendental progreso para el arte músico.

En 1868 lo presenté también en la Exposición aragonesa, y fue premiado con Medalla de oro, única que se adjudicó a los instrumentos músicos en dicho certamen.

Deseando siempre el progreso para mi instrumento predilecto, continué trabajando en simplificar su mecanismo, que en realidad era muy complicado en 1867 y 1868, y al efecto cambié la disposición de las llaves de Sol sostenido, La natural y Si bemol dentro del pentagrama⁴⁷¹, que antes eran cerradas, convirtiéndolas en llaves abiertas, con lo que, además de facilitar su construcción y suavizar su pulsación, la sonoridad ganó también considerablemente; y por último, hice prolongar el pabellón y poner en él una nueva llave abierta, la que cerrada con el dedo meñique de la mano derecha, produce el Mi bemol grave, con cuya mejora se puede ejecutar con el clarinete en Si bemol toda la música escrita o que en adelante se escriba para los clarinetes en Do o en La, haciendo los transportes correspondientes, desapareciendo por completo la necesidad molesta, costosa y perjudicial de emplear en las orquestas clarinetes en diferentes tonos.

Con dichos últimos perfeccionamientos presenté después mi sistema en las Exposiciones de Madrid, Salamanca, Viena, Filadelfia y París de 1878, obteniendo medallas en todas ellas y los más lisonjeros informes, con lo que creo haber contribuido algo al progreso del arte que con entusiasmo profeso⁴⁷².

De las audiciones realizadas en Madrid y Barcelona tenemos una carta enviada a Barbieri, en la que se le invita a escuchar los adelantos que Romero ha hecho sobre el clarinete. El documento descubre el proceder de Romero cuando se trata de hacer una campaña de difusión de algún acontecimiento propio y que repetirá en multitud de ocasiones a lo largo de su vida.

“Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri

Madrid: 22 de febrero de 1864

Mi querido Paco:

El domingo próximo 25 del corriente, de una a dos de la tarde me hallaré con mi nuevo chiflete en el salón del Conservatorio para hacer ver y oír las ventajas que a mi juicio ofrece y escuchar las observaciones que se me dirijan.

Aunque tu has pasado ya a la categoría de clarinete jubilado, te invito a asistir a la prueba, confiado en tu afición a los arpeggios.

Si tus ocupaciones te impiden asistir y quisieras verlo particularmente, puedes indicarme el sitio y hora, pues deseo oír tu opinión.

⁴⁷¹Se refiere al Sol#4, La4, Sib4, hablando en tonalidad de Sib y utilizando el sistema de índices americano.

⁴⁷²Romero, Antonio. *Método completo para clarinete*. Madrid, 1886 (tercera ed.). Ed. A. Romero, pp. 5-8. Sig.: B.N./ M-492.

Aprovecho esta ocasión para remitirte un ejemplar de la memoria que escribí sobre los instrumentos músicos presentados a la Exposición de Londres de 1862, que me han remitido ayer del Ministerio, impresa con algunas erratas en la Imprenta Nacional.

También te incluyo el diploma y oficio que me entregó en Barcelona D. Mariano Soriano Fuertes.

Tuyo afectísimo amigo y SSQBMS.

Antonio Romero⁴⁷³.

El Clarinete Sistema Romero se comercializó antes de que fuera aprobado por Real Orden de 23 de febrero de 1866, como instrumento oficial para el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid.

Los modelos que se comercializaron eran dos: uno de madera de boj con llaves y guarnición de metal blanco y una boquilla, con un precio de 1400 reales; el otro constaba exactamente de lo mismo, pero con la salvedad de que la madera empleada en su construcción era de ébano, lo que encarecía en 200 reales el precio del modelo anterior. Otros accesorios necesarios y que se vendían por separado, eran el estuche del clarinete de madera y forrado en piel a un precio de 80 reales y dos libros específicos para el dominio del Sistema Romero; *Explicación y ejercicio prácticos* (20rs.) y *Tabla de posiciones con su explicación* (6rs.). Las explicaciones se publicaron dos años después del reconocimiento del clarinete como instrumento oficial del Conservatorio.

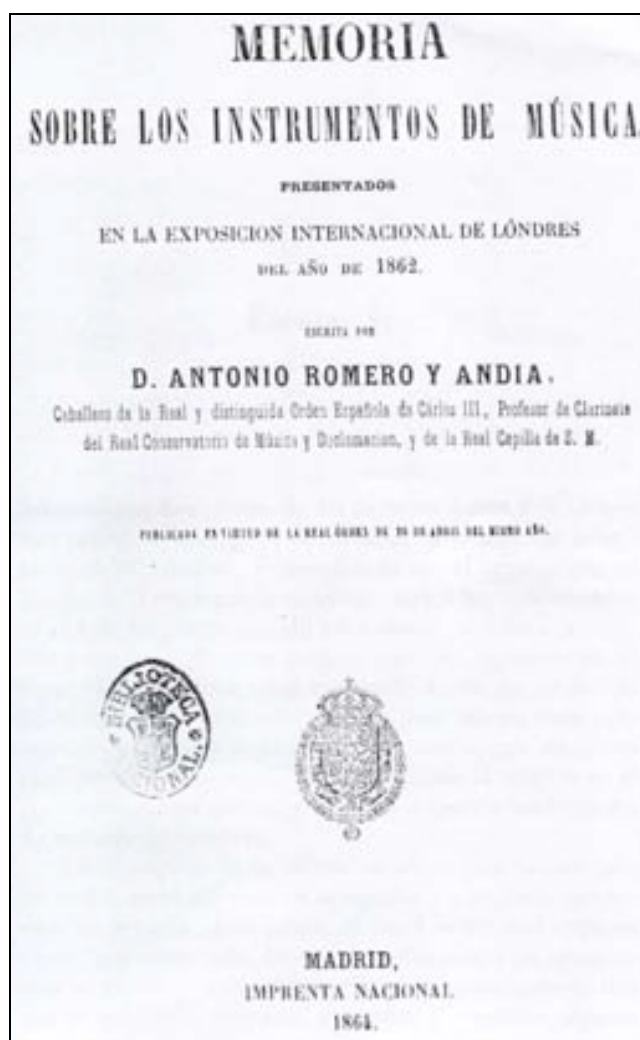
En la portada del Método de las explicaciones y ejercicios para el Clarinete Sistema Romero que él mismo publica, se hace referencia a un clarinete simple con extensión hasta el Mi grave y al final del libro habla de los nuevos ejercicios adicionales para el nuevo invento de la llave de Mi^b grave. Puede que inicialmente existieran cuatro modelos de clarinetes -todos afinados en Si^b-.

El instrumento llegó a comercializarse en Bruselas (Bélgica), con la colaboración de Charles Mahillon (1813-1887) -fabricante de instrumentos de música con sede en C/ Chaussée d'Anvers, 21- y en París distribuido por Bié -domiciliado en C/ Pourtour du Théâtre, 3 bis- a un precio en ambos países de 360 francos el de boj y 395 el de ébano.

⁴⁷³Biblioteca Nacional. Legado Barbieri. Signatura: Mss 14042, del 1-336.

8.1. La Exposición Universal de Londres de 1862

Antonio Romero es nombrado miembro de la comisión española encargada de estudiar la Exposición Universal de Londres de 1862 en calidad de especialista en música, y encargado de redactar la memoria resumen del acontecimiento. Aunque Romero aprovecha el viaje para registrar en París la primera patente de su instrumento, sin duda, el haber tenido la oportunidad de asistir a la Exposición le dio argumentos sólidos para seguir con sus investigaciones organológicas y pensar en fomentar una industria musical en España, que a juzgar por su participación era inexistente. Tras la Exposición, Romero escribió una completa memoria de lo visto en los diferentes departamentos, donde se lamenta de las carencias de todo orden que hay en España en cuestión de música.



“Excmo. Sr.

Agregado por Real orden de 26 de junio último a la Comisión Española encargada de estudiar la Exposición internacional de Londres, y cumpliendo con el encargo que el Excmo. Sr. Presidente de la misma hizo a los comisionados en

una de las juntas que allí celebramos, someto a la consideración de V. E., para los fines que crea convenientes, el fruto de las observaciones que pude hacer en medio de aquel admirable laberinto, aunque para ello no tuve subvención de ninguna especie, ni más auxilio que mi escasa inteligencia, y una tarjeta que me permitía la entrada en el grandioso palacio que encerraba los esfuerzos intelectuales de millares de hombres.

Difícil empresa la de buscar un objeto determinado entre tantos como allí estaban agrupados, y en cuya colocación no reinaba, a mi juicio, el buen orden que requería asunto tan importante. La vista se ofuscaba y la imaginación se perdía al cruzar las muchas e inmensas galerías llenas de productos animales, minerales y vegetales, algunos en su estado natural, y los más transformados, por la inteligencia y la mano del hombre, en objetos de una variedad prodigiosa.

Grandioso espectáculo, conjunto sublime, que por una parte enorgullece al hombre, si considera que entre los infinitos seres que encierra la naturaleza él es el sólo a quien Dios ha dotado de la inteligencia capaz de producir tantas maravillas, y que por otra le hace reconocer su pequeñez individual, pues aunque ve y admira muchas cosas, son pocas las que puede apreciar debidamente.

Por mi parte confieso que al verme en medio de aquel majestuoso recinto, rodeado de tantos y tan variados objetos, me consideré inhábil para llevar a cabo la empresa que había proyectado de estudiar los instrumentos músicos en general, y temeroso de incurrir en las inexactitudes en que, por ignorancia o por espíritu de nacionalidad, han incurrido varios críticos, resolví concretarme a estudiar solamente los instrumentos de aire, y algunos de percusión que se emplean en las orquestas de cuerda y en el ejército; en cuya fabricación, ejecución y efectos, poseo mayores conocimientos.

Dedicado a emprender mi campaña, di principio a ella por comprar los catálogos de las naciones que los habían publicado, y como su lectura no me facilitara, tanto como yo deseaba, la manera de hallar lo que buscaba, me fue preciso recorrer el suntuoso Palacio en todas direcciones, y a fuerza de andar y de buscar, fui encontrando los instrumentos músicos diseminados en distintos puntos, pues ni aún los de cada nación estaban reunidos.

Después de hallar los instrumentos, tuve que buscar a los encargados respectivos para que me facilitasen las llaves de los escaparates en que la mayor parte estaban encerrados, y el permiso para examinarlos y probarlos detenidamente, a fin de poder apreciar las cualidades de cada uno de ellos.

Después de dichos preliminares, que me ocuparon algunos días, empecé mi examen con toda la minuciosidad que el caso requería y que me permitieron

las circunstancias, cuyo resultado expongo a continuación, siguiendo el orden establecido en el catálogo general de recompensas.

INGLATERRA

la fabricación de instrumentos musicales se ha desarrollado notablemente en Inglaterra desde que se estableció la libertad de comercio con Francia sin pago de derechos en este ramo.

Llenos de noble emulación los fabricantes ingleses se han presentado en número de veintiuno, y demostrado su inteligencia y constante actividad.

Besson, industrial francés recién establecido en Londres, expuso varias series de instrumentos de metal, cuya invención se atribuye a si mismo que lo hacen otros varios industriales ingleses y franceses.

Una de ellas, llamada *Columna de aire llena*, consiste en una nueva disposición dada a la parte interior de los pistones, que permite circular el aire con más libertad por el tubo de los instrumentos, aumentando la sonoridad de algunas notas y estableciendo mayor igualdad en general.

Otra es la de instrumentos transpositores por medio de un cilindro; sistema bastante conocido, y que, sin embargo de las ventajas que ofrece para los ejecutantes, se estiende con lentitud.

Otra de las series que presenta *Besson*, como de su invención, es la de instrumentos con pabellón giratorio, que tiene por objeto el poder dirigir los sonidos al lado que se quiera, lo cual es muy conveniente para las músicas militares.

Las cornetas de infantería en varios tonos, con pistones de quita y pon, presentadas por este y por otros fabricantes, son muy útiles para el ejército, pues en un sólo instrumentos se obtiene la corneta de guerra para los toques de ordenanza y la *Corneta o Fliscorno cromático* para tocar marchas variadas y toda clase de piezas de fanfar.

Los instrumentos de este fabricante son muy recomendables, porque además de su gran sonoridad y afinación bastante correcta, están trabajados con esmero, y con un sistema de soldaduras que los hacen de mucha duración.

Boossey e Hijos, presentaron instrumentos de madera y de metal de todas clases, entre los que se distinguían los de forma circular adoptada también por otros fabricantes ingleses.

Esta nueva forma de instrumentos es preferible a las demás que están en uso, porque la emisión del sonido es más franca y el timbre más puro, en razón de que el aire no encuentra ángulos en que chocar al recorrer el tubo, y porque el

volumen de los instrumentos graves, en particular, se reduce considerablemente y la posición es más cómoda.

Las flautas expuestas por dichos fabricantes son notables por la suavidad e igualdad que hoy día se exige a todo instrumento.

Cliton y Compañía, dedicados especialmente a la fabricación de flautas cilíndricas, sistema Boëhm, han sido muy justamente premiados con la medalla, por las ventajosas modificaciones que en ellas han introducido destinadas a facilitar el dedeo.

Distin, es uno de los que presentaron más riqueza de instrumentos de distintos metales y de todos los modelos y sistemas conocidos, cuya variedad y buen trabajo le hicieron obtener la medalla.

Higham, es también digno de mencionarse por las raras colecciones que presentó de instrumentos de pistones de forma recta y circular, y de un sistema de cilindros a rotación que parece ofrece algunas ventajas sobre los ya conocidos.

Köhler y Metzler, ambos premiados con la medalla, han introducido algunas mejoras en la fabricación; el primero en los pistones, y el segundo en la forma circular de los instrumentos graves, que los hace más cómodos y fáciles de sostener para tocarse.

Los Sres. *Rudall, Rose y Carte*, construyen muy buenos instrumentos de todas clases; pero en lo que más se han distinguido en la Exposición ha sido en las *flautas cilíndricas*, sistema Boëhm, cuya exacta afinación y perfecta igualdad de sonidos nada dejan que desear.

También, dichos Señores, han hecho trabajos importantísimos para perfeccionar el clarinete, los que, por desgracia de los ejecutantes venideros, no serán probablemente puestos en práctica por los actuales profesores de dicho instrumento porque cambian completamente el dedeo, y como este se obtiene después de muchos años de continuos y penosos estudios prácticos, no es fácil hallar muchos que tengan la abnegación necesaria para volver a emprender tan ímprobo trabajo. El principio en que se funda su clarinete de llaves, abiertas con agujeros graduados por semitonos ascendente, parece el más perfecto de cuantos se han puesto en práctica respecto a igualdad de sonidos y exacta afinación: pero no tuve el tiempo suficiente de juzgarlo a la facilidad de la digitación.

Las cajas de guerra sin cascos, presentadas por los mismos fabricantes, parecen convenientes para el ejército por su poco peso y apariencias de duración; pero aunque dentro del Palacio de la industria producían mucho ruido, ignoro si al aire libre harán tanto como las que actualmente se usan.

AUSTRIA

Este país clásico de la música instrumental, ha sido muy dignamente representado por dieciocho expositores de instrumentos de aire, la mayor parte de metal. En lo que más se distinguen los instrumentos de esta nación es en la buena calidad del latón, que es propiedad de la misma, y en las máquinas de los cilindros a rotación.

Los fabricantes *Böck* y *Bohland* han fijado su principal atención, el primero, en las máquinas de cilindros que construye con gran perfección, y el segundo, en la forma de instrumentos, que es bastante cómoda; pero en uno y otro se echa de menos la exacta afinación y la espontaneidad en la emisión del sonido.

Cerceny expuso una gran colección de instrumentos de metal muy buenos, de los ya conocido, y un *Bombardino bajo en Sib*, con la campana vuelta hacia dentro, cuya forma perjudica la libre expansión del sonido.

No pude probar un nuevo instrumento llamado *Tritonikon*, ni un *Fagot de metal* con muchas llaves, porque sus mecanismos estaban descompuestos, y por lo tanto no puedo emitir mi opinión sobre sus cualidades; pero su vista me reveló el deseo que tienen los alemanes de transformar los instrumentos de madera en instrumentos de metal, sin considerar que todos aquellos, y especialmente los tocados con caña, pierden mucho de su dulzura y carácter especial, y que si continuasen su exagerada pasión, quitarán a las músicas militares la variedad de timbres, que es lo que contribuye la principal belleza de toda orquesta bien organizada.

Los Sres. *Rott*, *Schalma* y *Stohr* han empleado la hojalata en lugar del latón para hacer instrumentos; pero no me parece acertada dicha sustitución; porque, si bien de ella puede resultar alguna economía, no creo compense la pérdida de sonoridad y bello aspecto que se obtiene con el latón.

El fabricante que en esta nación ha presentado más y mejores instrumentos de metal es el Sr. *Stowasser*, de Viena, los que, a su gran variedad, elegantes formas, solidez y esmerado trabajo, reúnen una extraordinaria sonoridad hermanada con emisión fácil y suave.

Los instrumentos de este hábil industrial son buenos en general; pero entre ellos se distinguen los trombones, los Barítonos, los Onnoves, los Helikones y un Fliscorno, que llamó la atención del jurado.

En instrumentos de aire de madera poco notable había en la exposición austriaca, pues los escasos que en ella se hallaban eran de forma y sistemas muy antiguos, careciendo de la igualdad, afinación y belleza que en el día se exigen,

lo cual confirma la excesiva predilección que tienen los alemanes por los instrumentos de metal, con detrimento de los de madera.

BELGICA

Por esta pequeña y laboriosa nación sólo se presentaron dos expositores; pero muy dignos de mencionarse por la excelencia de sus manufacturas.

El primero, *Mr. Albert*, de Bruselas, presentó una buena colección de clarinetes, oboes, flautas y fagotes, que rivalizaban con los mejores por su primoroso trabajo y por su correcta afinación.

El segundo, *Mr. Mahillon*, de la misma capital, nada presentó de su invención; pero sí una serie de instrumentos de madera y de metal de varios sistemas y modelos, perfectamente contruidos, entre los que sobresalen los trombones y los clarinetes.

FRANCIA

La Francia brillaba en la Exposición internacional por la profusión con que presentó sus manufacturas, y por la excelencia de algunas de ellas. Tenía además esta nación representantes activos e influyentes, que han sacado recompensas para trece de sus diecisiete expositores: a unos por invención, a otros por la mano de obra, a otros por la importancia de los negocios que realizan, y a otros en fin por la baratura de sus precios. Ajeno yo a tales consideraciones, sólo mencionaré los que a mi juicio le merezcan por el mérito de los instrumentos que expusieron.

Labbaye y *Courtois* son dos fabricantes, presentaron instrumentos de metal de los diferentes sistemas de pistones ya conocidos, que merecen mencionarse por su sonoridad, afinación y concienzudo trabajo, siendo sus cornetines de los mejores que se conocen.

Sax (Adolphe) y *Sax (Alphonse)*, presentaron muchas novedades, cuya invención se disputan ambos hermanos; entre las que se encontraban instrumentos con cinco, seis y siete pistones ascendentes y descendentes, de los que, especialmente los trombones, me parecen muy superiores a los de tres pistones, porque el timbre es más claro, la afinación más fácil.

El primero de dichos fabricantes, presentó instrumentos de metal con pistones y llaves, destinadas estas a facilitar la ejecución de algunos pasajes, y especialmente de algunos trinos; pero aunque esto se consigue, tienen el inconveniente de que los sonidos que salen por las llaves son de distinto timbre que los que se obtienen con los pistones, y el conjunto es imperfecto.

Otra serie de instrumentos de metal presentó *Adolphe Sax*, cuya novedad consiste en que los pabellones son giratorios para poder dirigir los sonidos al punto que se quiera.

La primacía se la idea de esta innovación no se si pertenece a los fabricantes ingleses o a *Mr. Sax*, pues unos y otros la presentaron en la Exposición, aunque algo variada en la forma; pero de todos modos me parece de utilidad para las músicas militares, porque en las marchas podrán colocar todos los pabellones hacia atrás para ser mejor oídas de los batallones que las siguen; en las acciones de guerra, en que las música suelen colocarse a retaguardia, los podrán dirigir hacia adelante; y en las piezas que ejecuten a pie firme, podrán inclinarlos hacia el lado que se encuentren sus principales oyentes, resultando más igualdad en la audición y por consiguiente mejor efecto. Sin embargo de dichas ventajas, creo que esta innovación deberá sufrir alguna reforma, pues tiene ciertos inconvenientes que hice notar a los mismos fabricantes, los cuales se propusieron remediarlos.

En otra invención ha coincidido también *Adolphe Sax* con los fabricantes ingleses, que es en la construcción de cajas de guerra sin casco; pero *Mr. Sax* ha hecho extensivo este sistema a los timbales, reemplazando el casco cóncavo de latón, que forma la cavidad sonora de este instrumento, por tres aros de hierro, resultando economía en el coste, disminución de peso y facilidad para su conducción; pero la capacidad y cantidad del sonido pierden algún tanto.

Este sistema de timbales es muy ventajoso para las músicas militares de caballería y de infantería; pero como desgraciadamente en España hace bastantes años se suprimieron las primeras, y de las segundas se han eliminado casi todos los instrumentos que no son de un timbre estridente, este y otros adelantos, mucho más importantes, hechos en la fabricación de instrumentos de aire, quedan sin aplicación para nosotros.

También presentó el mismo fabricante series completas de clarinetes y de saxofones, desde el soprano hasta el bajo, las que, reunidas en una música militar, producen los más gratos y variados efectos.

Gautrot, Ainé, que posee una gran fábrica en París y otra en Chateau Thierry, con máquinas de vapor y más de setecientos obreros, reunía en su escaparate de exposición instrumentos de todos los modelos y sistemas conocidos, para cuya construcción ha empleado latón, melchior, aluminio, plata, boj, ébano, granadillo, marfil y concha. Este activo e inteligente industrial, que antes sólo se distinguía por la baratura de sus manufacturas, hace ya algún tiempo

que está figurando al lado de los más notables de dentro y fuera de su país, por sus útiles invenciones y por lo que ha mejorado su mano de obra.

La invención más importante de las presentadas por *Gautrot* es un nuevo instrumento de metal llamado *Sarrusophone*, el cual se toca con una doble caña como la del fagot, al que se asemeja en el conjunto de su forma. Este instrumento tiene diecinueve llaves, y alcanza una extensión de cerca de tres octavas. Los sonidos que produce en las dos primeras son de una sonoridad potente y suave a la vez, que se pueden ligar, destacar, reforzar y disminuir con facilidad, cuyas cualidades le harán ocupar en breve un puesto preferente en las músicas militares, y aún tal vez en las orquestas de cuerda.

También presentó una serie de instrumentos, cuyos pistones tienen una doble columna de aire, o sea bombas con dobles conductos. Este sistema es muy conveniente, sobre todo para la *Trompa*, pues con él se puede tocar igualmente afinado en los tonos más agudos que en los medios y graves, lo cual no se había podido conseguir hasta el presente.

En los cilindros a rotación ha hecho importantes reformas que disminuyen su fragilidad y que permiten desarmarse sobre la marcha.

Los instrumentos transpositores de su sistema privilegiado y los dobles en distintos tonos, son de utilidad en determinados casos.

Los reputados *Lot* y *Godfroy* presentaron flautas de varias materias y diversos modelos; pero especialmente en las cilíndricas, sistema *Boëhm*, que son las actualmente adoptadas por los primeros artistas de casi todos los países, han alcanzado ambos fabricantes la mayor perfección, respecto a la homogeneidad y afinación de los sonidos.

Buffet Crampon, cuya reputación es notoria, presentó una completa colección de toda clase de instrumentos de madera perfectamente trabajados, y que le valieron ser premiado con la medalla.

Las grandes dificultades que respecto al deseo encierra este instrumento, ha hecho reconocer indispensable el uso de clarinetes en distintos tonos para poder seguir las modulaciones de las composiciones musicales; lo cual tiene por otra parte inconvenientes que sólo pueden apreciar bien los profesores del mismo.

El inteligente *A. Buffet* ha encontrado el medio de reunir en uno sólo, dos clarinetes, uno en *La* y otro en *Sib*, con los que se puede tocar alternativamente.

El mecanismo consiste en dos tubos de metal provistos ambos de una serie de agujeros, perteneciente al clarinete en *La*, y de otro que corresponde al de *Sib*. Dichos tubos se introducen uno dentro de otro, poniendo en comunicación

unas veces los agujeros pertenecientes al clarinete en *La* y otras los que corresponden al de *Sib*; cuyo cambio se efectúa con sólo dar media vuelta a la campana del instrumento que está adherida al tubo interior.

Inmensas dificultades ha debido hallar *Mr. Augusto Buffet* en la realización de su feliz idea, tanto respecto a la disposición de los tubos y sus agujeros, cuanto a la colocación del mecanismo exterior que todo es doble; y es de desear que, además de la medalla que recibió en la Exposición internacional, se vea recompensado con grandes utilidades.

La antigua fábrica de *Triebert y Compañía* de París, cuya superioridad en oboes, cornos ingleses y fagotes es generalmente reconocida, presentó una colección de dichos instrumentos, tan variada como notable por su esmerado trabajo y correcta afinación.

ITALIA

Comprendiendo sin duda los habitantes de esta nación que, así como a los de España, les conviene más dedicarse a la agricultura que a ciertas industrias, no parece que se ocupan mucho de la fabricación de instrumentos músicos

de aire, pues sólo presentaron en la Exposición los de *Mr. Pellitti*, que son una imitación de los austriacos.

ZOLLVEREINS

Los países reunidos bajo esta denominación presentaron bastantes instrumentos de metal con cilindros a rotación que, sin ofrecer mucho de particular, respecto a novedad, merecen mencionarse los de *Schuster*, de Sajonia, de forma derecha con una sola vuelta, por su fácil emisión y buen sonido; los de *Schmidt* de Rusia, por la suavidad y afinación que los distingue, y entre los que se notaba un precioso cornetín, cuyo cuarto cilindro produce el efecto de sordina; los de *Pfaff* de Baviera, por su esmerado trabajo, y por una trompa de tres cilindros muy superior a las demás de su clase, y los de *Messenharter*, de Württemberg, por su gran sonoridad, debida sin duda a sus buenas proporciones acústicas, y a la excelente calidad y preparación del metal.

ESPAÑA

La España ningún instrumento de aire de madera, ni de metal, presentó en la Exposición internacional de Londres, lo cual no debe extrañarse, si se tiene en cuenta que las condiciones especiales de nuestro país no permiten el planteamiento y sosten de grandes fábricas de dichos objetos que puedan rivalizar con los extranjeros: primero, porque nuestra situación topográfica, nuestras vías de comunicación y nuestras relaciones comerciales con los países

lejanos no favorecen la exportación; y tercero, porque en nuestro país no se ha comprendido todavía la inmensa utilidad moral y económica que resulta de estimular a las masas de labradores, de obreros y de la juventud en general, a formar sociedades musicales que les proporcione un ramo de instrucción útil y agradable, les aleje del ocio, cuyas fatales consecuencias, aunque sentidas por todos, no se procuran remediar, y los acostumbre a tratarse con intimidad, a conocerse, a estimarse y a subordinarse sin violencia.

La formación de sociedades musicales, instrumentales y vocales en todos los puntos en que puedan reunirse ocho, veinte, treinta o más jóvenes, es tan favorable a la industria y al comercio, tan fácil de realizar, y contribuye de un modo tan directo a moralizar la juventud, alejándola de los vicios y peligros a que se ve expuesta, tanto en las poblaciones grandes como en las pequeñas, que me atrevo a llamar la atención del Gobierno de S. M. para que, si lo cree conveniente, indique la idea y la recomiende a todos los ayuntamientos de España, designando a este objeto las cantidades convenientes en sus presupuestos de gastos, las que serán devueltas con creces por el desarrollo que indudablemente tomarán las industrias que se este importante ramo se desprenden.

Aunque yo no soy fabricante ni he figurado como expositor, creo oportuno mencionar el nuevo mecanismo que he inventado y hecho construir en París, para mejorar la afinación del clarinete y facilitar su ejecución, cuya explicación doy en el apéndice de esta memoria.

RESUMEN

La industria de instrumentos músicos de aire se halla en gran progreso en Inglaterra y Francia respecto a innovaciones, perfección en el trabajo y aumento de producción, por el gran consumo que de ellos hacen sus ejércitos de mar y tierra y sociedades filarmónicas, y más particularmente por la libertad de comercio que rige entre ambos países, en los que circulan recíprocamente estos artículos sin pagar derecho alguno, lo cual establece una útil rivalidad entre unos y otros fabricantes, que da por resultado el que todos adelantan, y por consiguiente sus manufacturas son más estimadas y se acrecienta su exportación, que es la vida de estas dos naciones.

En Austria y demás estados alemanes, tienen muchas fábricas de instrumentos músicos, sostenidas por sus considerables ejércitos músicos, y por las infinitas sociedades filarmónicas formadas por jóvenes de todas las clases de la sociedad, que con el mayor entusiasmo y constancia no interrumpida, cultivan el delicioso arte de la música, con lo que, al paso que recrean sus sentidos y

desarrollan su inteligencia, aumentan la industria de su país y proporcionan trabajo a muchos de sus compatriotas.

Careciendo la Bélgica de un grande ejército y necesitando dar ocupación a sus habitantes, aprovecha de la libertad de comercio para estimularlos, facilita los medios de exportación y fomenta las sociedades filarmónicas vocales e instrumentales, reuniéndolas en certámenes anuales en que se premian y festejan las que ejecutan mejores composiciones y con mayor perfección, por cuyos medios, esta pequeña nación se ha presentado en esta industria muy dignamente al lado de las grandes potencias que la rodean.

Si España quiere proteger, o por mejor decir, crear la industria de la fabricación de instrumentos músicos, no debe apelar a la exagerada protección aduanera, que en mi concepto perjudica el público en general y al desarrollo de todas las industrias; debe si promover la formación de sociedades filarmónicas en todos los pueblos de la Monarquía; reponer las músicas en los regimientos de caballería, cuya supresión es infundada; reorganizar las de todas las demás armas, y trabajar sin descanso en extender e intimar nuestras relaciones comerciales con todos los países posibles, y especialmente con las américas, que en otro tiempo pertenecieron a esta gran nación, de las que sacan pingües utilidades otros países de Europa.

Considerada esta cuestión artísticamente, opino que, si en España se quisiera poner en juego los recientes adelantos hechos en la construcción de los instrumentos de aire, deberían adoptarse para las orquestas llamadas de cuerda:

Las flautas cilíndricas del sistema Boëhm; los oboes y cornos ingleses del mismo sistema; los clarinetes del que yo he inventado recientemente, privilegiado en Francia con la denominación de sistema Romero; los fagotes perfeccionados por Triebert de París; las trompas de pistones o de cilindros de dobles bombas; los trombones de seis pistones y los instrumentos de metal restantes, los llamados de columna se aire llena.

Las músicas militares deberían, a mi juicio, sufrir una reforma más radical, que introdujera en ellas la variedad de timbres y la proporción conveniente en el número de cada clase, familia o categoría de instrumentos; de lo que trataré más extensamente en el apéndice de esta memoria.

APENDICE

Explicaciones del nuevo mecanismo que he inventado y hecho construir en la casa del reputado fabricante Mr. Lefèvre, de París, destinado a perfeccionar el clarinete.

La invención del clarinete, que data de mediados del último siglo, fue un grande adelanto para el arte músico, pues dotó a la familia instrumental de un nuevo elemento tan interesante por la dulzura y brillantez de sus sonidos, como rico en efectos por su mucha extensión y por el carácter especial de cada uno de sus registros.

Desde su aparición cautivó la atención de los compositores, que vieron en él un poderoso auxiliar para embellecer sus obras, y también la del público que encontró un nuevo timbre que se hermanaba perfectamente con todas las voces sin confundirlas, y que se distinguía agradablemente entre todos los demás instrumentos.

Las músicas militares acogieron el clarinete con entusiasmo y le adoptaron como base de sus melodías, siguiendo desde entonces hasta el día siendo la parte más interesante de ellas, pues no existe ningún otro instrumento que, como él, pueda ejecutar con propiedad los pasos del delicado y brillante violín, sostener las armonías de la viola, e imitar los bellos efectos de las voces de tiple y de contralto.

Siendo el clarinete el instrumento más moderno de los de aire de madera, ha venido siguiendo las modificaciones que se han introducido en la construcción de sus antecesores, destinadas unas a mejorar la afinación y otras a facilitar la ejecución; pero diferenciándose de ellos en la esencia de su estructura, pues que su primer registro abraza diecinueve sonidos cromáticos, desde el *Mi*₃ hasta el *Sib*₄, mientras que los otros sólo recorren doce desde *Re*₃ hasta el *Do*_{#4}, han quedado existentes en el clarinete defectos de afinación y dificultades de ejecución casi insuperables, que yo me he propuesto remediar⁴⁷⁴.

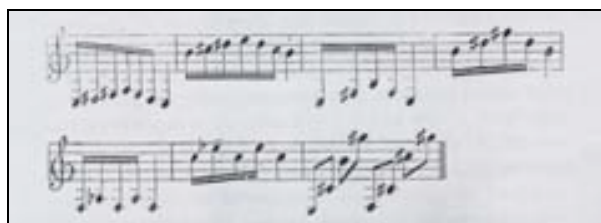
La nota *Sib*₄, es sumamente imperfecta, porque el agujero por donde sale no está abierto en el sitio en que le corresponde, según la división de la columna de aire, y difícil de ejecutar, porque el dedo pulgar de la mano izquierda que abre la llave que cubre el agujero por donde sale dicha nota, tiene que tapar también el séptimo agujero.

La notas *Sol*_# y *La*, son desiguales y poco afinadas, porque los agujeros por donde salen no tienen el tamaño conveniente, ni ocupan el sitio que les corresponde, y además son de un dedeo difícilísimo, porque las llaves que cubren dichos agujeros se manejan con el dedo índice de la mano izquierda, que también tiene que tapar el sexto agujero.

⁴⁷⁴ Aclara el autor: Muchos de los instrumentos de aire de madera bajan hasta el *Si natural* y algunos hasta el *La*; pero dichos sonidos sólo pueden considerarse como adicionales, pues no se corresponden a la octava superior con posiciones análogas.

Yo he inventado un mecanismo que permite, en primer lugar, taladrar dichos tres agujeros a la altura y del tamaño que exigen las leyes de la acústica; y en segundo, que facilita extraordinariamente el manejo de las llaves, que los cubren por medio de unas varillas que corresponden a los anillos de los agujeros 3º, 2º, y 1º, que se tapan con los dedos índice, medio y anular de la mano derecha.

La ejecución de los pasajes siguientes:



dificilísima siempre e imposible en los movimientos rápidos, ha sido facilitada por medio de los nuevos mecanismos que he empleado par manejar las llaves que cubren los agujeros por donde salen las notas que en ellos concurren, mejorando al mismo tiempo su afinación e igualando su fuerza.

De las mencionadas mejoras pedí, y después he obtenido del Imperio francés, el privilegio de invención por quince años, bajo la denominación de Clarinete Sistema Romero, y habiendo tenido precisión de regresar a esta Corte a desempeñar mis destinos de Profesor del Real Conservatorio de Música y Declamación y de la Real Capilla de S. M. antes de haber terminado las que tenía proyectadas, continúo remitiendo mis instrucciones al fabricante de parís, recibiendo las muestras de lo que no está según mi deseo; todo lo cual retrasa la terminación completa de mi proyecto, y me ocasiona gastos de consideración, pues al coste de traer y llevar cada modelo, hay que agregar los derechos de aduana, que tengo que satisfacer cada vez que uno de ellos pasa la frontera.

Deseo vivamente poder presentar el fruto de este trabajo, que debe redundar en provecho de los artistas estudiosos, y contribuir a perfeccionar las ejecuciones musicales.

Entre tanto pasaré a tratar de las músicas militares, según indiqué en la memoria que antecede.

MUSICAS MILITARES

Habiendo sido universalmente reconocido la utilidad de las músicas en los ejércitos y su origen muy remoto, han venido experimentando en su organización artística los cambios consiguientes a los adelantos que se han hecho en la fabricación de los instrumentos de aire, que son los que mejor se adaptan a ellas.

Dichos instrumentos han adquirido en el día tal desarrollo, que si se quieren poner en juego los ricos y variados efectos que de su acertada combinación pueden resultar, es indispensable cambiar la organización actual de las músicas del ejército español y aumentar su personal, pues sería un absurdo el querer introducir en ellas nuevos instrumentos, disminuyendo o descartando los antiguos, cuya utilidad no haya sido rechazada por el arte representado por los artistas de reconocido talento.

Las músicas militares tienen varios objetos que llenar, y para las marchas redobladas, pasos de ataque y demás tocatas guerreras, necesitan instrumentos estridentes y de gran sonoridad.

Para las marchas regulares, alegres o fúnebres los necesitan que expresen la gravedad o la tristeza propias de los casos en que se ejecutan, como procesiones, entierros, etc.

Para las dianas, piazas de baile y aires provinciales, que suelen ejecutar cuando la tropa descansa de sus fatigas, en los campamentos y ejercicios, necesitan instrumentos que expresen alegría y hagan olvidar, aunque sólo sea momentáneamente, la rudeza de la vida militar; y para las sinfonías, fantasías, concertantes y demás piezas de importancia, que, originales o tomadas de las óperas o zarzuelas, ejecutan en las paradas, revistas, serenatas, etc., necesitan poseer todos los recursos que la industria y el arte han creado para ellas, a fin de imitar con alguna propiedad, los bellos efectos que resultan de las masas de voces de ambos sexos, del cuarteto multiplicado de los instrumentos de cuerda, y de los diversos timbres de los de aire empleados en las orquestas teatrales, de los que ninguno debe faltar en las militares.

Todos los efectos que dejo ligeramente indicados no se pueden obtener con la actual organización de músicas militares, en que sólo se oyen cornetines y trombones. Si se desea que nos aprovechemos de los recientes adelantos que la civilización ha hecho en este ramo, es preciso organizar las de modo que haya variedad de timbres, y una justa proporción en el número de cada clase de instrumentos para que unos no confundan a los otros, y en lugar de bellezas no se produzcan monstruosidades.

La experiencia adquirida en los años que fui músico mayor del ejército español, mis observaciones en los diversos viajes que he hecho al extranjero y una constante meditación sobre esta materia, me han dado el convencimiento de que las combinaciones instrumentales más acertadas para las músicas de las diferentes armas del ejército son las que presento a continuación:

	Regi- mientos de infante- ría.	Detal- les de cuadros.	Regi- mientos de caballe- ría.
Director.....	1	1	1
INSTRUMENTOS DE TIMBRE DULCE.			
Flauta de granadillo, sistema Boehm, ó con 12 llaves.....	1	"	"
Flautin idem idem, ó con 5 llaves.....	1	1	1
Requinto de ebano ó boj, sistema Romero, ó de 13 llaves.....	2	1	1
Clarinetes en Si b. id. id. id.....	2	4	4
Oboes de palo santo ó boj, Boehm.....	2	2	1
Saxophones en Mi b.....	2	2	1
Sarrusophones ó fagots en Si b.....	2	2	1
INSTRUMENTOS DE TIMBRE MISTO.			
Trompas de pistones ó cilindros.....	4	"	2
Fiscornos contraltos en Si b.....	2	"	2
Idem tenores en Mi b.....	2	"	2
Idem baritonos en Si b.....	2	"	2
Idem bajos en Si b.....	4	"	2
INSTRUMENTOS DE TIMBRE ESTRIDENTE.			
Cornetines de pistones ó cilindros.....	4	4	3
Clarines idem 3 en Fa y 1 en Si b. grave..	4	4	3
Trombones idem 3 en Si b. y 1 en Fa.....	4	4	3
Bombardones en Fa ó en Mi b.....	4	2	2
Hellicones en Do ó en Si b.....	4	2	2
INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN.			
Lira armónica con barras de acero.....	1	"	"
Platillos turcos ó chinos.....	2	"	"
Redoblante.....	1	"	"
Caja clara.....	1	"	"
Bombo.....	1	"	"
	60	40	33

Las anteriores combinaciones están muy meditadas, y no creo puedan alterarse mucho sin perjudicar al buen efecto, ni eliminar ninguno de los instrumentos que en ella figuran sin eliminar ninguno de los instrumentos que en ella figuran sin destruirlo por completo, pues contienen los elementos que son indispensables para ejecutar toda clase de composiciones musicales con propiedad, y con el carácter marcial y la brillantez que requiere la ejecución al aire libre; pudiendo con ellos imitar los efectos de las voces de soprano, contraltos, tenores, baritonos y bajos; los pasajes de los violines, violas, violonchelos y contrabajos, sin faltar ninguno de los instrumentos de aire que se emplean en las orquestas teatrales, cuyos timbres característicos deben conservarse a toda costa, si no se quiere hacer de la música un ruido molesto e insoportable.

Si de la combinación instrumental me fuese permitido pasar a tratar en este apéndice de la posición incierta que ocupan los artistas músicos en el ejército, del ningún estímulo que tienen en su carrera y de su triste porvenir, tendría mucho que decir, y tal vez propondría medios para que, sin grandes sacrificios por parte del Erario, fuese esta carrera que diese, a los que a ella se

dedican, el premio que merecen los prolongados estudios que exige el difícil arte de la música; pero no pareciéndome oportuno ocuparme de esta materia, suspendo este trabajo, rogando a V.E. que, si en todo este escrito encuentra alguna idea útil, que no pertenezca al ramo que hoy está bajo su dirección, se sirva ordenar que se remitan copias a los respectivos Ministerios, para que tengan el debido conocimiento, y hagan el uso que crean más conveniente a los intereses de nuestra querida patria.

Dios guarde a V.E. mucho años. Madrid a 22 de febrero de 1863. Excmo. Sr. Antonio Romero y Andía. Excmo. Sr. Ministro de Fomento”⁴⁷⁵.

En esta memoria descubrimos a un Romero religioso y sorprendido por la grandiosidad de una exposición universal, su primera experiencia al respecto. Nos habla del interés que tenía por ir a esta exposición diciendo, que viajó sin otro soporte económico que la entrada al recinto de la exposición, aunque sabemos, que le habían concedido el sueldo de la Real Capilla, al que no tenía derecho cuando se ausentaba para otros cometidos personales.

En el documento Romero pasa revista a todos los instrumentos de viento presentados en la exposición y lamenta las inexistentes aportaciones de Italia y España, aunque excusará a su país con diferentes motivos difíciles de superar como son los económicos, geográficos o culturales.

La experiencia le reportaría a Romero multitud de contactos que podría utilizar en las relaciones comerciales de su establecimiento, además de ponerse al día en los avances que se habían llevado a cabo en Europa, para después incluir verdaderas innovaciones en el clarinete de su invención.

El espíritu nacionalista de Romero y reivindicativo hace que incluya consejos para cambiar los derroteros de la cultura musical de España, mostrando una valentía importante al sugerir al Gobierno modificaciones en la composición de las agrupaciones musicales del ejército.

Creemos que Romero aporta una valiosísima descripción del funcionamiento y cometido de las músicas militares en España, así como de las carencias de todo tipo que sufren. No podemos hablar de la modestia de Romero en el gesto de proponer su instrumento como válido para renovar los existentes en las agrupaciones del ejército,

⁴⁷⁵ *Memoria sobre los instrumentos de música, presentados en la Exposición Internacional de Londres del año de 1862.* Madrid, 1864. B.N. M/ 3879-14

pero si muestra su implicación para cambiar la realidad que expone a través de sus críticas con una iniciativa válida.

8.2. El Clarinete Sistema Romero en las exposiciones

Los buenos resultados de las gestiones del clarinete de Romero, contrastan con la precariedad de la salud de Romero y el negativo cariz de los acontecimientos políticos anticipo de la Revolución de 1868.

Romero necesitará otra vez una licencia Real para curar sus dolencias de garganta, y la desesperación le lleva a probar en otro de los balnearios más afamados en busca de una cura difícil de conseguir. Por Orden de 3 de julio de 1866 comunicada por el Mayordomo Mayor de S. M. se concede a Romero dos meses de licencia para pasar a Quinto (Zaragoza), a tomar las aguas⁴⁷⁶.

Esta licencia será la última que Romero pedía en la Real Capilla dada la inminente llegada de su jubilación forzosa a los 51 años, por disolución de la misma⁴⁷⁷.

Animado por los buenos resultados practicados en su instrumento, apoyado por la Casa Real y experto conocedor de los entresijos de las Exposiciones Universales desde 1862 en Londres, Romero decide tomar parte en la Exposición Universal de París de 1867 como participante representante de su país en manufacturas musicales.

⁴⁷⁶“En 12 de julio 1866, participa el Real Patriarca de la Indias, que este interesado dio principio a usar de la licencia concedida para tomar las aguas de Quinto, el día 10 del corriente. El 18 de septiembre se da aviso de que el clarinete supernumerario de la Real capilla D. Antonio Romero ha vuelto a encargarse del desempeño de su cargo el día 9 del mismo”.

Expediente existente en Ministerio de Educación y Cultura. Archivo general de la Administración. Caja H. 195449-1447.

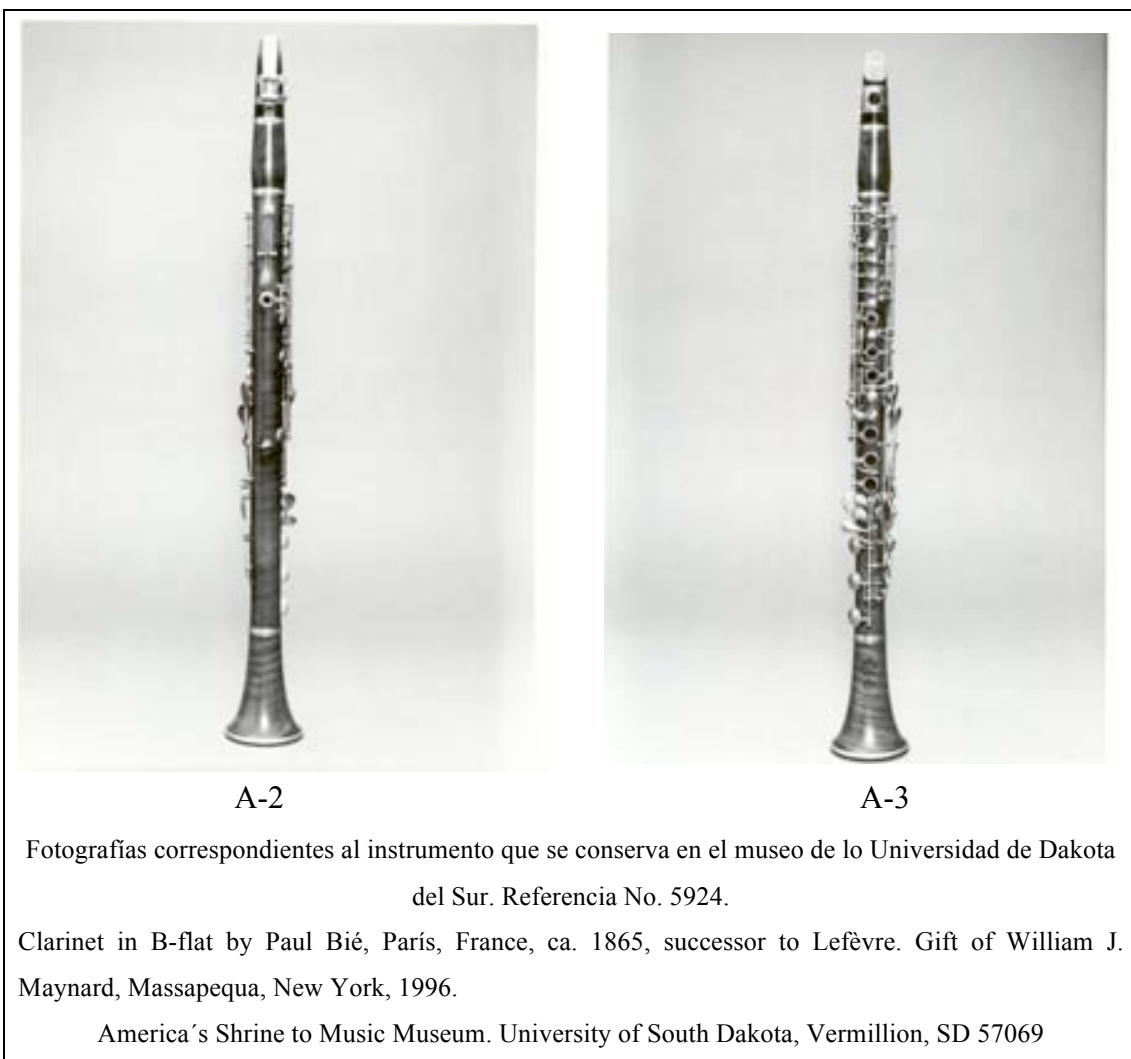
En el expediente personal de Antonio Romero en la Real Capilla, hallado en el Archivo del Palacio Real (Madrid), se lee:

“*Excmo. Sr. Al M.E.R. Patriarca de las Indias, Pro Capellán y Limosnero Mayor de S.M. digo con esta fecha de Real Orden lo que sigue: “Excmo. Sr. S.M. la Reina Ntra. Sra. (q.D.g.) se ha servido conceder a D. Antonio Romero, Clarinete supernumerario de la Real Capilla los dos meses de licencia que ha solicitado para tomar las aguas de Quinto (Zaragoza) con el objeto de restablecer su salud.”* Y de la propia Real Orden lo traslado a V.E. para su conocimiento advirtiéndole al mismo tiempo que el interesado ha documentado su instancia según previene el artículo 767 de la ordenanza de la Real casa. Dios guarde a V.E. m.a.. Palacio, a 3 de julio de 1866”.

⁴⁷⁷ “Por Real Orden de 26 de octubre de 1866, se jubila a D. Antonio Romero con el haber que por clasificación le corresponda.

Clasificación de los haberes que le corresponden. Según resulta de este expediente, le son de abono a D. Antonio Romero, clarinete supernumerario jubilado de la Real capilla desde el día 16 de agosto de 1844 hasta el 26 de octubre de 1866, que fue jubilado, 22 años, 2 meses y diez días; correspondiéndole por este tiempo el haber anual de 310 escudos, 723 milésimas o sea un 44(389/1000) de 7000 reales sueldo regulador. Palacio a 26 de marzo de 1867”.

Expediente existente en Ministerio de Educación y Cultura. Archivo general de la Administración. Caja H. 195449-1447.



El Clarinete Sistema Romero, es presentado a partir de 1867 en diferentes exposiciones nacionales e internacionales buscando el reconocimiento del mundo musical, lo que consigue tras ser premiado con medallas de oro, plata y bronce en las exposiciones de París (1867), Zaragoza (1868), Viena (1873), Madrid, Salamanca y París (1878).

Con anterioridad a la presentación del Clarinete Sistema Romero en la Exposición de París, se hacen eco de los adelantos de este instrumento algunas publicaciones españolas y extranjeras. En la prensa italiana se hace mención del invento⁴⁷⁸.

⁴⁷⁸*Gaceta musical de Madrid*. Año II. Madrid, 1866. Dir. y ed. por José Ortega. pp.111 a 113.

“A propósito del artículo especial que oggi dedichiamo al nuovo sistema di clarinetto perfezionato dal nostro egregio professore di questo strumento al reale Conservatorio di musica e clarinetto di cappella di Sua Maestá Cattolica, il signore A. Romero, dobbiamo aggiungere che il clarinetto, sistema Romero, è stato approvato per ordine reale, per l’insegnamento nel sudetto Conservatorio, è che probabilmente sarà adottato in tutte le bande militari dell’armata spagnola. Sappiamo, altresì, che il signor Romero si propone di presentare il suo clarinetto e il suo sistema perfezionato all’esposizione universale de Parigi l’anno venturo di 1867; nella quale non dubitiamo che otterrà il premio dovuto al di lui zelo e distinto talento; giacchè siamo convinti che tutti i conoscenti e dilettanti resteranno sorpresi, come ci è accaduto a noi, della dolcezza, della rotondità, dell’intonazione e finalmente della perfetta omogeneità che il sistema perfezionato del signor Romero imprime a tutti i suoni del clarinetto”.

Fiorrello.

Este mismo artículo sería introducido en la prensa francesa de mano del periodista Lionel. Ambas reseñas tienen lugar después de que en sus respectivas publicaciones se incluyera el artículo completo que explica los avances del Clarinete Sistema-Romero. Estas gestiones son protagonizadas por el director de la nueva publicación de la *Gaceta Musical de Madrid*, José Ortega, que guarda un especial afecto a Romero y que continúa la idea de la publicación que se interrumpió en 1856 cuando Romero se vio obligado a cerrar la revista que había heredado de Hilarión Eslava, fundador en 1855.

El clarinete del Sistema Romero

“Vamos a cumplir una palabra empeñada hace tiempo y a dar a nuestros lectores una idea de las innovaciones introducidas en el clarinete por el Sr. D. Antonio Romero, quien, no contento con poseer a la perfección este instrumento, llevado de su amor al arte, ha trabajado con ardor hasta lograr hacer más accesibles ciertas dificultades y menos ingratos algunos sonidos que en dicho instrumento se notaban.

Nada mejor podemos hacer para llenar nuestro objeto, que publicar la exposición que el Sr. Romero elevó al Conservatorio; el informe de esta corporación artística, y un extracto de los demás documentos que constituyen el expediente instruido al efecto.

Nosotros, que hemos tenido el gusto de apreciar la belleza y nitidez de los sonidos del clarinete inventado, más bien que innovado o perfeccionado por el Sr. Romero, estamos en el caso de decir que es exacto cuanto se consigna en ese informe”⁴⁷⁹.

Romero sería nombrado por Real Orden de 25 de enero de 1867, miembro de la comisión encargada de valorar las novedades que concursan en la Exposición Universal de París, y aprovechando que además es uno de los participantes en la misma con su *Clarinete Sistema Romero*, pide a la Casa Real se le conceda permiso extra para permanecer en la capital francesa durante el tiempo que dure la exposición.

“Sra.:

D. Antonio Romero y Andía Caballero de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III y clarinete supernumerario de V.R. Capilla en virtud de pública oposición hecha en mayo del año 1844. P.A.L.R.P. de V.M. reverentemente.

Expone: que habiendo sido nombrado, por Real orden de 25 de enero último, individuo de la Comisión de calificación y estudio que ha de instalarse en París con motivo de la Exposición Universal y convocado a junta en dicha capital para el día 20 del próximo mes de marzo, y debiendo al mismo tiempo exponer en dicho gran concurso las reformas y perfeccionamientos que ha hecho en el clarinete: A.V.M. rendidamente.

Suplica: se digne concederle su Real Licencia para permanecer fuera de esta Corte todo el tiempo que dure la referida Exposición Universal de París. Gracia que espera merecer de la bondad de V.M. cuya vida guarde Dios dilatados años. Madrid, a 13 de febrero de 1867”⁴⁸⁰.

El permiso sería concedido sin objeción alguna, pero lo que no se entiende muy bien es por qué pide Romero permiso a la Capilla Real si era jubilado desde octubre de 1866. Tal vez era un trámite administrativo necesario para conseguir que se le abonasen los meses que estaría desplazado en la Exposición, porque al año siguiente, Romero tiene que hacer una petición al nuevo Gobierno de la República -desde su posición de jubilado- para que se le abonen los meses de permanencia en París bajo mandato Real.

⁴⁷⁹ *Gaceta musical de Madrid*. Año II. Madrid, 1866. Dir. y ed. por José Ortega. pp.111 a 113.

⁴⁸⁰ Expediente personal de Antonio Romero en la Real Capilla. Archivo del Palacio Real de Madrid.

(Antecedente)

“Palacio, 19 de febrero de 1867.

Por Real Orden comunicada al M.R. Patriarca de las Indias, se concedió a D. Antonio Romero, clarinete jubilado de la Real Capilla, licencia para permanecer en París durante la Exposición Universal que ha de tener lugar en aquella capital.

(Petición)

Madrid, 28 de noviembre de 1868. D. Antonio Romero y Andía que la necesidad de salir a tomar baños le impidió presentar las justificaciones de existencia necesarias para que se le acreditaran las mensualidades de junio, julio y agosto, implica se le concedan, acompañando a este fin la correspondiente fe de vida.

(Resolución)

Nota: Habiendo acordado el Consejo de Administración de los bienes que fueron de la Corona, el pago de las mesadas a los jubilados del Patrimonio, el que suscribe entiende equitativo el acceder al que solicita el recurrente, abonándole las mesadas que reclama que constituye un total de 103 escudos, 572 milésimas, conforme se propone en el expediente remitido por D. Domingo Dulce. Madrid a 4 de diciembre de 1868. Las Mesadas fueron libradas el 11 de marzo de 1869”⁴⁸¹.

Las explicaciones preliminares de la Clase 10ª de instrumentos de música llevados a la Exposición Universal de París (1867)⁴⁸², situada dentro del Palacio principal de la Exposición, evidencian que en el siglo XIX hay varios fabricantes de instrumentos españoles. Así encontramos fabricas de pianos en Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla, Valladolid y Baleares. Además de estos puntos, se encontraba en casi todas las provincias del país un reparador y constructor de órganos encargado del mantenimiento en los templos. Fabricantes de guitarras y bandurrias de renombre habían en: Zaragoza, Madrid, Granada, Cádiz, Sevilla, Valencia, Málaga y Murcia.

Constructores de instrumentos folklóricos -catalogados en la exposición como característicos o especiales- se encontraban en lugares como Tuy (Pontevedra), fábrica de Chirimías de boj (similares a las dulzainas); Salamanca, los Silbos; Aragón y Valencia, las Dulzainas; Galicia y Asturias, las Gaitas (cornamusas), flautas y flautines;

⁴⁸¹Expediente existente en Ministerio de Educación y Cultura. Archivo general de la Administración. Caja H. 195449-1447.

⁴⁸²*Catálogo General de la Sección Española publicado por la Comisión Régia de España sobre la Exposición Universal de París de 1867*. Imp. General de CH. Lahure. Fuente: Biblioteca del Palacio Real de Madrid. También en *Exposition Universelle de 1867*. B.N.: Sig: 1/45329.

Granada y Toledo, las castañuelas; y Cádiz, los Bajones para acompañar las liturgias en las catedrales.

Los materiales empleados en la fabricación de los instrumentos también eran extraídos prácticamente en su totalidad del territorio español, de forma que las maderas procedían de Balsain (Segovia), Soria, Vitoria e Isla de Cuba. La madera de boj, casi en su totalidad procedía de Jaca (Aragón), exportándose también a otros países. Las cuerdas metálicas para instrumentos se importaban de Inglaterra y Alemania, pero las de tripa de animal eran todas españolas. Los accesorios metálicos empleados en la construcción solían provenir de Francia, menos las hojas de metal que se realizaban también en España.

El número de operarios dedicados a la construcción de instrumentos en el país se cifra en unos 3.000, de los que la inmensa mayoría pertenecen a una industria artesanal menos en algún caso excepcional como la fabrica de pianos de Bernareggi y Cía de Barcelona que presenta una infraestructura similar a las fabricas de pianos francesas de Erard y Pleyel de París, aunque sin alcanzar la misma importancia. El trabajo de estas fabricas se realiza en cadena, con lo que la especialización específica agiliza y perfecciona el acabado.

La exportación de instrumentos se hace principalmente con América además del comercio con el resto de las provincias de España.

Anualmente se fabrican de 1.000 a 1.200 pianos y órganos, que a un valor medio de 400 escudos por unidad, producen un producto de 480.000 escudos anuales. En el apartado de guitarras y bandurrias se calcula una construcción de 15.000 instrumentos que producen una rentabilidad de 90.000 escudos.

Dentro de las innovaciones investigadoras sobre instrumentos, destaca la llevada a cabo por la fabrica Bernareggi y Cía, por inventar un sistema de resorte para la repetición del sonido aplicable a todas las gamas del piano. El invento del *Clarinete sistema Romero* acapara la atención de las innovaciones, y es examinado minuciosamente por los expertos de todos los países.

En la construcción de instrumentos de viento, la industria española se encuentra mucho menos avanzada que en la del piano, porque el consumo de los mismos es menor. La producción de guitarras españolas goza de gran prestigio a nivel mundial.

Junto a los dos clarinetes de Romero (precio para Francia 400 fr. y en España 160 esc.), en el mismo expositor se encuentran: pianos con diferentes sistemas, medidas

y varias innovaciones de Bernareggi y Cía (Barcelona); dos pianos de Martín Plana (Barcelona); un piano de cuerdas verticales, otro horizontales y otro con mixtas, además de partituras musicales de Bonifacio Eslava (Madrid, C/ Ancha de San Bernardo, 9); un piano de pared y otro de cuerdas horizontales de Alfonso Vicente Montano y González (Madrid, C/ San Bernardino,3); pianos fabricados por Juan Sloker (Madrid), Pedro Gómez (Valencia) y Miguel Soler (Zaragoza); dos guitarras y dos mandolinas de Francisco González (Madrid, C/ Carrera de San Jerónimo); dos guitarras de Pedro Fuentes (Zaragoza); un Bidiapasón de José Flores Laguna (Madrid), instrumento que trabaja la música por tonos y tetracordos griegos para interpretar tablaturas. El fabricante de instrumentos Poncio Auger (Barcelona), hace la exposición más completa en instrumentos, aportando varios de diferentes familias: un piano vertical, un helicón de tres pistones en Sib (95 esc.), un bombardino de tres pistones en Fa (69,400 esc.) y otro en Sib (60,800 esc.), un trombón de tres pistones en Do (57 esc.), un honovene de tres pistones en Mib (45, 600 esc.), un fliscorno de tres pistones en Sib (34,200 esc.), un trombino de tres pistones en Mib (34,200 esc.), un clarinete de boj en Sib (26,600 esc.), una flauta de granadillo con pata en Si (30,400 esc.), y un violín de imitación con arco (30,400 esc.)⁴⁸³.

En la *Memoria de la comisión regia de España sobre la Exposición Universal de París de 1867*, se dice del clarinete Sistema Romero lo siguiente:

“Este instrumento tiene por objeto: primero dar perfecta afinación é igual sonoridad a todas las notas que en los otros sistemas eran defectuosas; segundo, facilitar la ejecución de todos los trinos, grupetos, escalas, arpegios y toda clase de pasajes; y tercero, dar una completa igualdad a todos los sonidos y evitar los movimientos violentos de los dedos”⁴⁸⁴.

Las recompensas recibidas en la clase 10^a, que comprendía la muestra de los instrumentos de música y productos relacionados con ella, fueron: *Medalla de plata* para A. Romero y Andía por su Sistema de Clarinete. *Medalla de plata* a Bonifacio

⁴⁸³ *Catálogo General de la Sección Española publicado por la Comisión Régia de España sobre la Exposición Universal de París de 1867*. Imp. General de CH. Lahure. Fuente: Biblioteca del Palacio Real de Madrid. También en *Exposición Universelle de 1867*. B.N.: Sig: 1/45329.

⁴⁸⁴ *Catálogo General de la Sección Española publicado por la Comisión Régia de España sobre la Exposición Universal de París de 1867*. Imp. General de CH. Lahure. Fuente: Biblioteca del Palacio Real de Madrid. También en *Exposición Universelle de 1867*. B.N.: Sig: 1/45329.

Eslava por las ediciones de música presentadas. *Medalla de bronce* a Francisco González por sus guitarras y bandurrias. Y *Mención honorífica* para los fabricantes de pianos Miguel Soler y Bernareggi y Cía. rehusada por este último.

En 1868 el *Clarinete sistema Romero* es premiado en su primera muestra nacional, la Exposición Aragonesa en Zaragoza donde obtuvo *Medalla de Oro*⁴⁸⁵, éxito que le abre nuevas expectativas de cara a las muestras internacionales. Su primera experiencia en una exposición menor le otorga los mejores resultados y confirma las posibilidades de su instrumento en otros concursos.

En este mismo año editará la obra *Explicaciones y ejercicios prácticos para el clarinete Sistema Romero*, obra que verá la luz dos años más tarde del reconocimiento oficial del instrumento en el *Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid* (Real Orden de 23 de febrero de 1866)⁴⁸⁶.

En la Exposición Universal de Viena de 1873, y dentro del grupo XV, instrumentos y música, exponen: nº 556, Antonio Romero y Andía (C/ Preciados, 1. Madrid), muestra varios modelos del clarinete de su sistema que oscilan en un precio de 350 y 400 ptas. según modelos y materiales de construcción; nº 129, Bernareggi y Cía. (C/ San Olegario y Tápías, 10 y 4. Barcelona), dos pianos. nº 3012, Luis Cavayé y Vié (C/ Trajano, 14. Sevilla), un piano vertical. nº 2152, Miguel Soler (C/ Juan de Aragón. Zaragoza), pianos; nº401, Marcelino Soler (C/ Constitución, 11. Valladolid), pianos; nº 3176 José Jorbá (C/ Beato Oriol, 4. Barcelona), pianos; nº 230, Antonio López Almagro (C/ San Cristobal, 5. Murcia), cuatro guitarras de forma peculiar murciana que se utilizan en el acompañamiento de los cantos regionales; nº 4395, Carlos Pintado y Arguelles (C/ Carmen îles. Palma de Mallorca), violoncellos imitación a los Paolo Maggini, Stradivarius, Antonio y Gerónimo Amati, Jacobo Stainer, Nicolas Amati y Pedro Guarnerius⁴⁸⁷.

La afluencia de fabricantes a esta exposición es menor que a la de París de 1867.

Las recompensas recibidas por España en la Exposición Universal de Viena de 1873, en el grupo XV fueron: *Medalla al mérito* para el Clarinete sistema Romero;

⁴⁸⁵Catálogo Romero. B.N.: M-1583. B.N: Mp-2803-12.

Soriano Fuertes, Mariano. *Calendario histórico musical para el año 1873*. Madrid, 1872. Imp. Biblioteca de Instrucción y Recreo.

⁴⁸⁶ Según la propia obra consultada en la Biblioteca Nacional de España.

⁴⁸⁷*Exposition Universelle a Vienne 1873. Catalogue Général de la Section de Española*. Ed. Commissariat d'Espagne. B.N.: Sig. 1/10228. p. 136.

Medalla al mérito por los pianos de Luis Cavayé (Sevilla); *Medalla al progreso y a la cooperación* a los pianos Bernareggi y Cía (Barcelona); *Diplomas de mérito* a los pianos de José Jorvá (Barcelona), Marcelino Soler (Valladolid) y Miguel Soler (Zaragoza).

En la memoria resumen de la Exposición se habla del *Clarinete sistema Romero* haciendo un análisis de la ventajas y desventajas del nuevo instrumento. Se dice que el instrumento marca notables diferencias con referencia al ya común *Sistema de trece llaves*: aumenta hasta diecisiete el número de llaves y alarga el tubo para ampliar el registro grave hasta el *Mib* (Re₃ hablando en Do); la llave para el *Mib* se sitúa en la mano derecha y tiene que accionarse con la llave del *Mi* natural grave de la mano izquierda simultáneamente para conseguirlo, por no disponer del accesorio que comunique estas dos llaves en la mano derecha, como ocurre en modelos posteriores que fabricaron otros inventores. Tener que emplear los dos meñiques para hacer el *Mib*, es una clara desventaja que limita el tránsito a otras notas diferentes en las que se utilicen los meñiques.

Por la correspondencia que cruzó Romero con Arrieta -miembro de la Comisión española encargada de valorar la Exposición junto a Soriano Fuertes-, conocemos las pretensiones de Romero por estar presente en el momento en que el jurado de la Exposición visitase el expositor español, para hacer escuchar su clarinete de forma correcta. Tal vez de haber ido Romero a Viena hubiese cambiado el veredicto del jurado.

“Sr. D. Emilio Arrieta⁴⁸⁸

Madrid, 3 de Julio de 1873

Muy Sr. mío y estimado Director y amigo:

Aun a riesgo de ser importuno y machacón, dirijo a U. la presente para rogarle me diga, lo antes que sus muchas ocupaciones se lo permitan, si los instrumentos de viento (madera) han sido ya examinados o juzgados, o cuándo cree Ud. que se verificará dicho acto, sobre semana más o menos, pues quisiera hallarme presente para hacer oír a los señores del jurado mi clarinete, en razón a que por el cambio de digitación que en él me he visto precisado a introducir no podrá ser probado por ningún otro profesor ni, por consiguiente, apreciadas sus ventajas o desventajas.

⁴⁸⁸Cartas de Antonio Romero a Emilio Arrieta. Sección de Raros de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Además, quiero hallarme presente en el acto del examen del instrumento para enterarme de las novedades que se presenten, y ver si hay alguna que mejore lo existente, incluso lo mío, de lo cual me alegraré mucho por bien del arte.

Supongo que habrá llegado a noticia de U. la toma de posesión de los nuevos académicos en la de Bellas Artes y lo poco fino que estuvo su Director el Sr. Madrazo, de lo que le hablaré cuando tenga el gusto de verle. Entre tanto, se repite a las órdenes de U. su afectuosísimo. amigo y SSQBMS.

Antonio Romero

P: Si Ud. cree que su contestación por el correo me llegará más tarde, sírvase enviármela por telégrafo dirigida a la comisión de Madrid o a mí directamente, en cuyo caso le abonaré su coste.

Membrete de Casa Romero, Editor de música de todos los géneros [...]"

"Sr. D. Emilio Arrieta

Madrid, 22 de Julio de 1873

Muy Sr. mío y estimado Director y amigo:

Después de echar al correo la que he escrito a U. antes de ayer, 20, he recibido su grata del 13, en contestación a la mía del 3, quedando enterado de cuanto se sirve participarme referente a esa Exposición, y sintiendo no haber recibido la carta en que el Sr. Soriano me decía que fuese a ésa al momento.

Habiendo pasado la oportunidad de hacer oír a los Jurados mi clarinete y de oír y ver las importantes reformas que por otros se pueden haber presentado, desisto de mi viaje, pues para la cuestión de los métodos, espero que Ud. los recomendará y hará valer mejor que yo mismo, ya por el mérito de algunos de ellos, ya por lo completo de la colección que me ha costado mucho trabajo y dinero reunir [...]"

En las Exposiciones donde se presenta el clarinete, Romero lo acompaña de partituras de edición propia, con las que también obtuvo recompensas importantísimas de las que se da referencia en el Capítulo VII de esta tesis al hablar de la editorial.

La Exposición Universal de Filadelfia en 1876 acogió de nuevo al clarinete, junto al proyecto editorial más ambicioso de Romero, *Instrucción Musical Completa. Texto en Castellano*.

Esta Exposición arroja un balance más que aceptable de la eficacia mostrada por los constructores de instrumentos españoles. En la clase 327 de la misma Exposición y en el apartado de *Instrumentos y métodos científicos y filosóficos*, se encuentran los trabajos: nº 398, José Jorvá (Barcelona), con una máquina para piano; nº 399, Mariano Guarro (Barcelona), un piano y dos cristales pertenecientes al mismo; nº 400, Agapito Sancho Velasco (Burgos), aporta varias obras de música; nº 403, Antonio Romero y Andía (Madrid), muestra su sistema de clarinete⁴⁸⁹.

Al término de la Exposición Universal de Filadelfia, la Comisión Regia de España hizo donativo -por orden de Romero- a la Comisión Centenaria de los Estados Unidos, de ocho piezas de música, único concursante que tuvo este gesto a pesar de que no hubiesen concedido ningún reconocimiento a los participantes españoles⁴⁹⁰.

La Exposición Universal de París de 1878 será el último acontecimiento donde se presentará Romero. Es premiado su Clarinete sistema Romero y al tiempo es premiado Antonio López Almagro por su *Escuela Completa de Armónium*.

Debido a que no se han encontrado documentos oficiales que nos aseguren los premios obtenidos en esta Exposición no queda claro cuales son exactamente, ya que en la portada de su Método para el Clarinete Sistema Romero, habla de las condecoraciones en general conseguidas a lo largo de las diferentes exposiciones sin concretar, y los diccionarios de la época no se ponen de acuerdo sobre si las medallas fueron de honor, plata o bronce⁴⁹¹.

La faceta de constructor de instrumentos de metal pasa desapercibida en la vida de Romero y tan sólo se menciona en la *Memoria acerca de la Escuela de Música y Declamación* hecha con motivo de la Exposición Universal de París de 1878. Romero

⁴⁸⁹ *Exposición Universal de Filadelfia en 1876*. Lista preparatoria del catálogo español. B.N.: C^a /2461-24. p. 48.

⁴⁹⁰ *Memoria administrativa de la Comisaría Regia de España en la exposición universal de Filadelfia de 1876*. Barcelona. 1877. Imp. Narciso Ramírez. Sig: Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

⁴⁹¹ Lacál. Luisa. *Diccionario de la música*. Madrid, 1900. Establecimiento tipográfico de San Francisco, (segunda edición).

Arteaga y Pereira, Fernando. *Celebridades musicales, o sea biografías de los hombres más eminentes en la música*. Barcelona, 1886. Centro editorial artístico de I.T.M.

Lacal se refiere a una medalla de honor, Hernando de Arteaga y Pereira afirma que Romero obtuvo medalla simplemente, y en la portada del *Método para su clarinete* sólo habla de medallas de bronce, plata y oro.

aparece citado en un detalle que se hace en el prólogo, al hilo de la industria que se genera a partir de la demanda del arte musical. En el detalle que se ofrece de los establecimientos y constructores de instrumentos se cita a Romero junto a Lahera, como únicos constructores de Madrid de instrumentos de metal.

Con toda la serie de triunfos cosechados por las creaciones de Romero, cuesta creer que no alcanzase la satisfacción merecida tal y como relata en la tercera edición del *Método completo* hecha en 1883, donde incluye sus quejas sobre lo difícil que es introducir en el mundo de la música los nuevos avances, aún tratándose de notables mejoras.

“Ni mis buenos deseos, ni el público ejemplo que di, ni la consideración que me dispensan los maestros compositores y otras personas inteligentes, en vista de los resultados prácticos que hice patentes, fueron suficientes para conseguir que se generalizara en España el clarinete Sistema Boehm, el cual sólo fue adoptado por cuatro de entre los numerosos discípulos que tuve bajo mi dirección mientras fui profesor del Conservatorio, por lo que, bien a pesar mío, la 2ª edición que de este método hice en 1860, hube de destinarla también al antiguo Clarinete de 13 llaves, que seguía campeando no sólo en España, sino también en Italia, Bélgica y Alemania, prescindiendo de los adelantos verificados en Francia, prueba evidente de que la rutina impera por todas partes⁴⁹².”

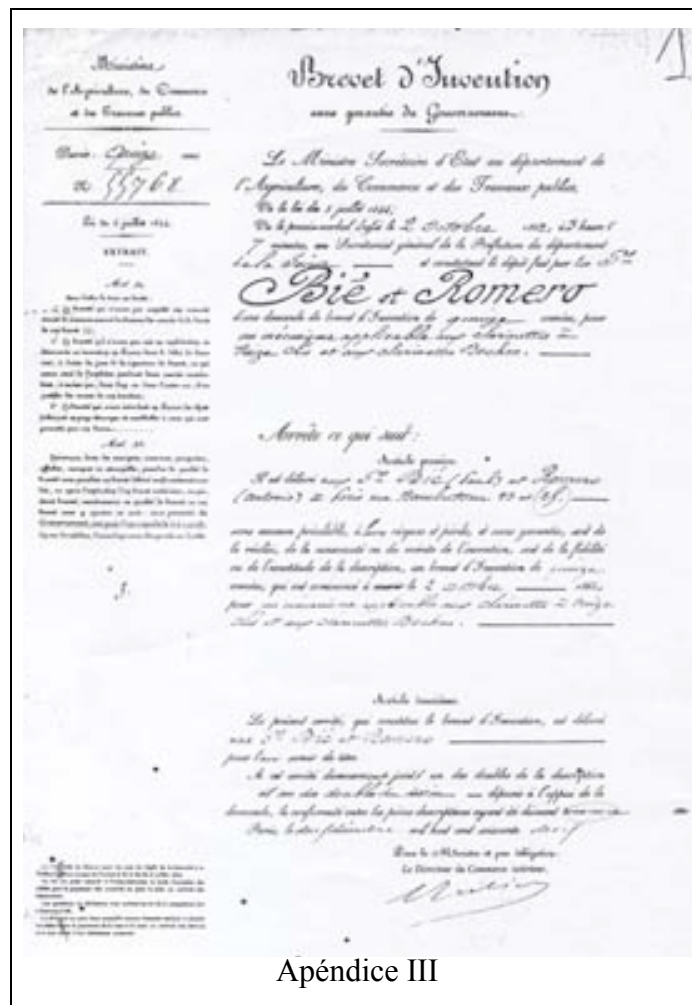
⁴⁹²Romero, A. *Método completo para clarinete*. Madrid, 1886 (tercera ed.). Ed. A. Romero. Sig.: B.N./M-492. Textos prólogo de la tercera edición.

8.3. Las patentes del Sistema registradas en Francia por Romero

Seguidamente incluiremos las láminas y explicaciones -debidamente traducidas- que Romero aportó junto a Bié, al Ministro Secretario de Estado en el departamento de Agricultura, Comercio y Trabajos públicos en París.

PATENTE DE INVENCION

El Ministro Secretario de Estado en el departamento de Agricultura, Comercio y Trabajos públicos, vista la ley del 5 de julio de 1844; visto el proceso verbal desarrollado el 2 de octubre de 1862, a las 3 horas y 7 minutos, en el Secretariado general de la Prefectura del departamento del Sena y constatando el depósito hecho por los Bié y Romero de una petición de Patente de Invención de 15 años, por un mecanismo aplicable a los clarinetes de 13 llaves y a los clarinetes Boehm.



Apéndice III

Decreta lo que sigue:

Artículo primero.

Se concedió a los Srs. Bié (Paul) y Romero (Antonio) en París, rue Rambateau 23 y 25, sin examen previo, a sus riesgos y peligros, y sin garantía, sea de la realidad, de la novedad o mérito del invento, sea de la fidelidad o de la exactitud de la descripción, una patente de Invención de 15 años, que comenzaron a solicitar el 2 de octubre de 1862, por un mecanismo aplicable a los clarinetes de 13 llaves y los clarinetes Boehm.

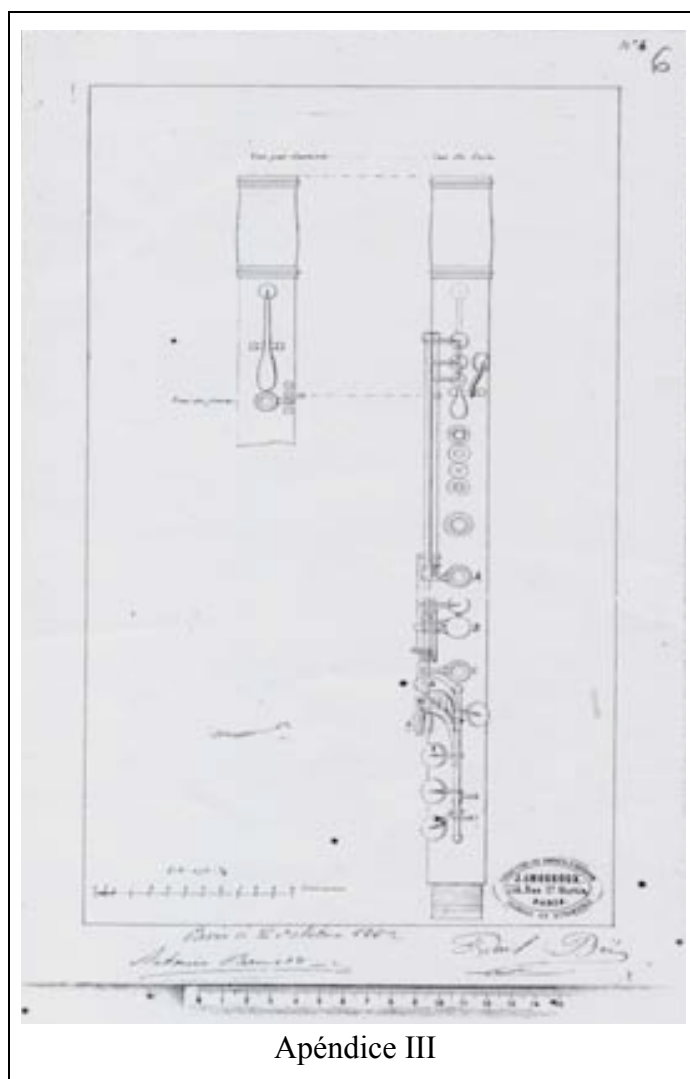
Artículo segundo.

El presente decreto, que constituye la patente de invención, se concedió a los Srs. Bié y Romero para servirles de título.

A este decreto acompañarán anexas una de las copias de la descripción y una de las copias del diseño depositadas al amparo de la solicitud.

París, el 2 de diciembre de 1862.

Por el Ministro y por delegación: el Director de comercio interior.



Apéndice III

MEMORIA DESCRIPTIVA

Como fundamento de la solicitud de una patente de invención de 15 años, para un nuevo mecanismo aplicable a los clarinetes denominados de 13 llaves y a los clarinetes denominados sistema Boehm, destinado a facilitar su manejo.

Descripción:

La digitación del clarinete es la más difícil de todos los instrumentos de viento.

A pesar de todos los perfeccionamientos que se han aplicado, existen ciertos pasajes imposibles de ejecutar con igualdad en sus sonidos.

Primeramente citaremos los pasajes siguientes:

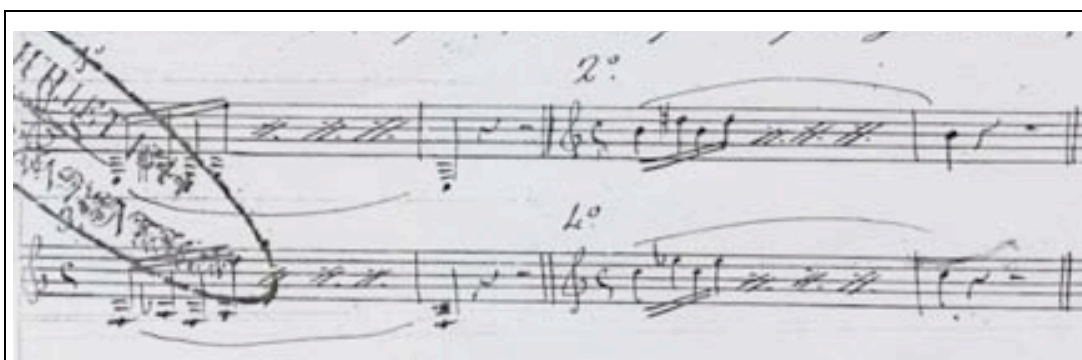


Lámina de texto 2 de Apéndice II

Para ejecutar estos pasajes hacía falta, en el clarinete de 13 llaves, deslizar el dedo meñique de la mano derecha de la llave nº 3 a la nº 4, lo que era imposible de repetir rápidamente, mientras que con nuestro nuevo mecanismo no hay más que colocar los dedos en la posición de la primera nota de cada uno de los cuatro pasajes antes mencionados y sin otro movimiento, más que el de levantar el dedo corazón de la mano derecha, obtenemos la segunda, lo que permite repetirlas alternativamente con más rapidez y precisión que en los clarinetes de 13 llaves, e incluso que en los clarinetes Boehm.

El mecanismo de este invento consiste en que levantando el dedo corazón de la mano derecha, se abre la llave 4 (bis) que está colocada detrás de la barra de los anillos de la misma mano; esta llave se cierra y se abre por medio de un pequeño brazo que está adherido al plato que cubre el casquete del agujero del dedo corazón, de manera que accionándola, dará la nota Sol#-Lab grave del primer registro, o Re#-Mi^b del segundo.

Para evitar que el agujero del corazón de la mano derecha se abra levantando el dedo para manejar la citada llave 4(bis), existe (bajo el plato) un casquete, con un tapón,

al que comunica una rama que viene a situarse bajo la espátula de la llave nº 3; esta llave se toca con el dedo meñique de la mano derecha, por tanto, presionando sobre dicha espátula, el casquete se mantiene cerrado y el plato puede abrirse y cerrarse a voluntad.

El mismo efecto que acabamos de explicar podría obtenerse situando sobre el tercer agujero de la mano derecha el mecanismo que está sobre el segundo, y entonces haríamos el Sol#-Lab grave y sus correspondientes a la duodécima superior levantando el dedo anular de la mano derecha en lugar de levantar el corazón. Siendo el dedo anular más débil y menos ágil que el dedo corazón, hemos preferido colocar el mecanismo bajo este otro. Sin embargo, queremos conservar la propiedad de este mecanismo que es de nuestra invención, bien se encuentre bajo el corazón o bien bajo el anular⁴⁹³.

En segundo lugar.

Para remediar el inconveniente que supone la dificultad de las llaves que dan las notas La#-Sib₄, La₄ y Sol#-Lab₄ del primer registro en los clarinetes de 13 llaves y Boehm, hemos construido un nuevo mecanismo.

Además de las mencionadas antiguas llaves, que nosotros conservamos, añadimos otras tres llaves, que permanecen abiertas sobre el cuerpo superior del clarinete, lo que da Sib como última nota del primer registro, en lugar del Sol que dan los clarinetes construidos hasta la fecha. Cerramos la primera de estas llaves apoyando el dedo índice de la mano derecha sobre el primer anillo A y obtenemos La, cerramos la segunda llave apoyando el dedo corazón de la mano derecha sobre el segundo anillo B, lo que da Lab, y cerramos la tercera apoyando el dedo anular de la misma mano sobre el tercer anillo C, lo que da el Sol natural, y paralizamos el juego de las tres llaves con el pulgar de la mano izquierda.

El mecanismo consiste en unas barras que comienzan en cada una de dichas llaves viniendo a corresponderse separadamente con los anillos de la mano derecha en el orden arriba mencionado.

En resumen, queremos hacer patente para asegurar el invento que hemos hecho:

1) de un nuevo mecanismo para manipular la llave nº 4 (bis).

⁴⁹³ Este primer cambio, no tuvo reflejo en el clarinete final. Era muy engorroso y se modificará por la duplicación de la llave 4 en los dos meñiques. Es una pena no contar con los clarinetes prototipo de estos experimentos.



MEMORIA DESCRIPTIVA

Depositada como apoyo a una petición de añadido a la patente de invención de 15 años realizada por Antonio Romero, profesor de clarinete en el Conservatorio de Madrid, y Paul Bié, fabricante de instrumentos de música, rue Rambateau 23 y 25, en París, y presentada el 2 del presente mes de octubre de 1862. Para un nuevo sistema de clarinete que nosotros llamamos Sistema Romero, y para la aplicación de las partes nuevas de su mecanismo en diversos instrumentos de música.

Estamos tan persuadidos de que nuestra invención para manejar las llaves de La^4 , La^4 y Sib^4 con los anillos que están situados sobre los agujeros de la superficie, es una idea muy acertada y de gran utilidad, que queremos presentar los diferentes medios de ejecución de los que es capaz con el fin de comprobar la propiedad de nuestro

invento, y que los Srs. artistas puedan escoger aquello que en la práctica, encontrarán más conveniente.

Varias mejoras han sido aportadas al clarinete, sobre todo en lo que concierne a la digitación de la mano derecha, pero cosa singular, la parte considerada como la más defectuosa, la que tiene relación con las digitaciones de *Lab*, *La natural* y *Sib* no ha sido objeto de ninguna innovación satisfactoria, y parece haber sido olvidada en todos los sistemas conocidos hasta el día de hoy; nuestro nuevo sistema tiene como objetivo principal cubrir esta importante laguna, aportándolo al conjunto general del instrumento y de las diversas partes que en él se relacionan y complementan, tales como la embocadura y la caña, mejoras de un cierto valor.

En este nuevo sistema hemos conservado (aparte de las mejoras de las que es objeto) íntegramente la antigua digitación, a lo que damos importancia en lo que se refiere a la facilidad de adopción de nuestro nuevo sistema al no obligar a los artistas a romper con sus hábitos adquiridos hace mucho tiempo.

En la descripción que acompaña nuestra solicitud de patente del dos del corriente a la cual queremos añadir el presente anexo, explicamos el mecanismo de las citadas llaves de *Lab*, *La natural* y *Sib*, quedando abiertas en lo alto del instrumento y cerrándose por la presión del dedo anular, del corazón y del índice de la mano derecha sobre los anillos 1, 2 y 3, que nosotros señalamos como A, B, C sobre dicha descripción. Con este anexo, presentamos las mismas tres llaves de *Lab*, *La natural* y *Sib*, cerradas y abiertas por la presión de los dedos corazón e índice de la mano derecha y por el corazón de la mano izquierda sobre los anillos 1, 3 y 5.

La 1ª figura representa el clarinete visto de cara. Las llaves de *Lab*, *La natural* y *Sib* se unen cada una a un extremo de bisagra *a*, *b*, *c* soportadas por un mismo eje que las atraviesa y se encuentra fijado en sus dos extremidades a las bolas *e* y *d*. Bajo cada una de las bisagras de estas tres llaves está situado un resorte que las obliga a quedar elevadas, toda vez que una presión ejercida sobre ellas no actúe en sentido inverso; consecuentemente, la elevación de cada una de estas llaves puede ser obstaculizada por la presión más fuerte que ejercen aisladamente o a la vez las tres llaves de las que sigue la descripción: a las dos bolas *f* y *g*, está fijado un eje atravesando dos piezas independientes *h* e *i*., estas dos piezas que atraviesa el eje mencionado tiene cada una tija transversal cuya extremidad va a posarse sobre las cazoletas de las llaves de *Lab* y de *La natural*.

Bajo las piezas *h*, *e* *i*, se encuentran dos muelles cuya presión se transmite a las extremidades derechas de las tijas transversales apoyadas sobre las cazoletas de las llaves. Estos muelles dominan con su fuerza aquello que tienen por objeto: levantar las llaves de *Lab* y de *La* natural. El mismo procedimiento se emplea para la llave de *Sib*; una tija *k*, está soldada a una bisagra que atraviesa un eje fijo en sus dos extremidades a las bolas *j* y *d*, un muelle situado bajo la bisagra de la tija *k*, está tensado en el sentido conveniente para obligar a la extremidad inferior de esta tija a hacer presión sobre la llave de *Sib*. Resulta de lo que precede, que en el momento en que los dedos no actúan sobre el mecanismo, las llaves de *Lab*, *La* natural y *Sib* quedarán elevadas sin la presión que hacen sobre ellas las piezas *i*, *h* y *k*, las cuales son accionadas por unos muelles que controlan la fuerza de aquellos que están adaptados a las llaves; hace falta consecuentemente que la presión ejercida por las tijas *i*, *h* y *k*, sea anulada para que las llaves sobre las cuales se ejerce puedan levantarse; a este efecto, estas tres tijas han sido puestas en correspondencia con los dedos cuya presión tiene por resultado hacerlas levantar, según la necesidad, fijándose al juego libre de las llaves. La relación de las llaves con según qué dedo era susceptible de diversas combinaciones y de poder ser establecida en un orden diferente. Nosotros hemos seguido aquel que nos ha parecido el más lógico y capaz de realizar el mayor número de hechos nuevos.

La primera figura indica el orden que hemos seguido y que es así:

1) La presión del dedo corazón de la mano derecha sobre el anillo nº1 o el nº2, hace levantar la llave de *Lab*, la del índice sobre el anillo nº3 hace levantar la llave de *La*#, y la del corazón de la mano izquierda sobre el anillo nº5 hace levantar la llave de *Sib*.

La varilla a la que está soldado este último anillo nº5 podría haber sido prolongada y conectada a un anillo nº4 que indicamos con un punteado sobre las figuras 1ª y 2ª, pero no hemos encontrado ninguna ventaja en poner la llave de *Sib* o incluso una de las otras dos en contacto con el anular de la mano izquierda, al contrario.

Así como queda antes dicho, los anillos 2, 3 y 5 actúan sobre las tijas *i*, *h* y *k*, a las que corresponden de la manera ya descrita.

Dos bolas *l*, y *m*, sostienen una varilla de acero en la que están fijadas 2 tijas *n* y *o*, en sentido inverso; la tija *n*, se sitúa sobre la extremidad de la tija *i*, fijada en aquella que se apoya sobre la llave de *Lab*; y la tija *o*, se sitúa sobre la tija *p*, de la llave de *Fa*#, la cual se conecta a los anillos 1 y 2 por la bisagra *q*, a la que todo está soldado; basta sólo con presionar sobre uno de estos dos anillos para levantar la tija *o*. y hacer bascular

en sentido inverso la tija n , que apoyándose sobre la tija i , deja a la llave de Lab la posibilidad de levantarse. El anillo nº3 se une a la tija r , por medio de una larga bisagra que gira sobre la varilla fijada entre las bolas l y m , y presionando sobre el anillo nº3, se obtiene idénticamente con respecto a la llave de La natural, el efecto producido por los anillos 1 y 2 sobre el Lab . Aunque los anillos de la llave de $Fa\#$ hayan sido utilizados para los efectos anteriormente explicados, estos efectos pueden realizarse en todos los sistemas y en ausencia de esta llave. La llave de Sib puede abrirse cuando la extremidad inferior de la báscula x , no hace presión sobre ella; y esta presión se suprime cada vez que el dedo se sitúa en el anillo nº5, que está soldado a una bisagra sostenida por los pivotes fijados en las bolas t y u , (fig. 1ª y 2ª, Apéndice III) ; en el otro extremo de esta bisagra, cerca de la bola t , está soldada una tija v , cuyo extremo se apoya al final de la báscula r ; de esta disposición resulta que cuando se hace bajar el anillo nº5, la tija v , se baja igualmente, y presionando sobre la báscula x , de hecho baja el extremo haciendo presión sobre la llave de Sib , que entonces puede levantarse igualmente si otro obstáculo no se lo impide.

Debe entenderse que cuando los dedos se sitúan sobre uno o varios de los cinco primeros anillos, suprimen parcial o totalmente el efecto de presión de las tijas poniendo obstáculo a la elevación de las llaves mencionadas, y el mecanismo anteriormente descrito satisface el objetivo deseado. Si en numerosos casos los dedos no podían situarse sobre los anillos sin que por esto las llaves pudiesen levantarse, hemos debido en consecuencia combinar independientemente las tijas de presión descritas, un mecanismo que obstaculiza la elevación de las llaves todas las veces que haga falta, y donde sin embargo las necesidades de la ejecución obliguen al artista a hacer bajar uno o varios de los cinco primeros anillos; el obstáculo existe toda vez que el índice de la mano izquierda se sitúe sobre el anillo nº6 (fig. 1ª y 2ª, Apéndice III), donde el pulgar de la misma mano sobre el plato A indicado en las figuras 2ª y 3ª, aunque hayamos hecho nacer el obstáculo de una combinación dependiente de esos dos dedos, podría no depender más que de uno sólo.

El anillo nº6 (fig. 2ª) está soldado a una bisagra y , que acompaña a las bisagras a , b y c , de las tres llaves mencionadas; a cada una de estas bisagras, y comenzando por la del anillo nº6 (fig. 2ª) está soldado un tope que se apoya sobre el de la bisagra a , de la llave de Lab ; en el otro extremo de esta bisagra a , está soldado un segundo tope z , que se apoya sobre aquel de la bisagra b , y así seguidamente, de tal suerte que progresivamente, el anillo nº6 no puede bajarse sin que la llave de Lab le siga, ésta hace

bajar la llave de La natural, y esta última, la llave de Sib; basta pues con presionar sobre el anillo nº6 para que las tres llaves mencionadas antes no puedan abrirse cualquiera que sea el resto de las combinaciones de dedos. El mismo efecto se obtiene cuando el pulgar está colocado sobre el plato A (fig. 2ª); este plato soldado a una bisagra B fijada entre las bolas C y D, hace mover una tija E, soldada a esta bisagra; esta tija E viene a situarse a lo largo de la prolongación F de la llave de Lab, que entonces no puede abrirse todas las veces que el pulgar está situado sobre el plato A; en este primer efecto obtenido las llaves de La natural y Sib siguen el mismo impulso, así como lo indica la explicación precedente. El plato A, desarrollado en la segunda figura, ocupa su verdadera posición en la tercera figura, representando el lado opuesto al de la primera figura. Un segundo efecto se refiere al plato A, que cubre el agujero de Sol. En los diversos sistemas anteriormente innovados, este agujero de Sol se taponaba directamente con el pulgar, pero aquí, una combinación nueva en lo que respecta al plato A, permite cerrar este agujero sin el concurso del pulgar, sino con el del dedo índice o el del corazón de la mano izquierda; para esto, una tija G soldada a la bisagra y, del anillo nº6 viene a colocarse bajo la tija H del plato A, de tal suerte que cuando el dedo está situado sobre el anillo nº6, el plato A, queda por fuerza bajado. La segunda figura indica mediante un punteado una pequeña llave J que tiene por objeto ajustar el Fa#, siempre demasiado bajo en otros sistemas cuando es producido mediante la digitación más simple, consistente en levantar los seis dedos situados sobre la superficie del instrumento. Esta llave J, cuya bisagra es continuación de aquella del anillo nº6, posee un resorte que le obliga a quedar levantada cuando los anillos 5 y 6 lo están igualmente, pero estos dos anillos tienen cada uno un pequeño saliente r, que llega por encima de la llave J, que por consiguiente no puede ser levantada cuando uno de los dos anillos no lo está.

Las espátulas A' y B' de la primera figura y la espátula C, de la tercera figura tiene por efecto la conservación de las antiguas digitaciones de Lab, La natural y Sib.

La llave de Sol#, indicada en la segunda figura es una aplicación al clarinete de un efecto deseado por uno de nuestros más hábiles artistas.

Este efecto que indicamos simplemente a título de descripción tiene por objeto principal la cadencia del Fa# al Sol# por el concurso del índice de la mano derecha. La cazoleta de la llave de Sol# se une por la tija a la bisagra x, sostenida entre las dos bolas l y m, otra tija n, está soldada al otro extremo de esta bisagra, bajo la cual está situado un pequeño resorte que tiene por objeto elevar la llave de Sol#, cuando ningún otro obstáculo se opone a ello; una tija o, soldada a la bisagra p, es continuación de la tija n,

en cuyo extremo se apoya; un resorte un poco fuerte, situado bajo la bisagra *p*, está situado en el sentido deseado para obligar al extremo de la tija *o*, a apoyar sobre aquel de la tija *n*, y mantener así la llave de Sol# cerrada; para anular este efecto y dejar a la llave de Sol# la posibilidad de elevarse, basta con poner el dedo meñique sobre la espátula *r*, dejando así, como queda dicho, la posibilidad a la llave de Sol# de estar levantada, pero esta llave, estando puesta en relación con el anillo nº3, teniendo un saliente extendiéndose bajo ella, no puede estar levantada más que cuando el anillo lo está igualmente. Resulta así de lo anterior que para obtener el pasaje o la cadencia de Fa# a Sol# basta con mantener el dedo meñique situado sobre la espátula *r*, y presionar sobre el anillo nº3 con el índice de la mano derecha.

La cuarta figura indica aisladamente la nueva disposición que damos a las llaves de Fa natural y de Si natural ya presentadas en el dibujo de la primera figura. Dos bolas o pivotes A y B, soportan una larga varilla C, a la cual está soldada cerca de la bola A, la cazoleta de Si natural; en el otro extremo de esta varilla, cerca de la bola B, está soldada la espátula que se une a esta llave y sobre la que se presiona cuando la llave debe ser abierta.

Hemos utilizado la varilla C, para el uso de la llave de Fa natural. Una bisagra *d*, gira libremente sobre la varilla C, sin que pueda en ningún caso paralizar el movimiento; a esta bisagra D, está soldada una tija E, que se sitúa sobre la extremidad inferior de la llave de Fa#, a continuación, en el otro extremo de la bisagra D, está soldada a la espátula F, que hacemos mover con el índice de la mano derecha cuando queremos abrir la llave de Fa natural. Esta llave está fijada sobre un eje situado en su centro G, y un resorte situado debajo de la tija H, le obliga a permanecer cerrado toda vez que no se presiona la espátula F; esta disposición igual de simple que posible permite conectar las espátulas de las dos llaves en una sola línea de varilla sin que se produzca un roce perjudicial en la realización de los efectos a obtener.

La quinta figura representa un nuevo mecanismo para obtener el mismo resultado explicado en la segunda parte de la descripción que acompaña nuestra solicitud de patente del dos del corriente con algunos añadidos de los que hacemos aquí descripción.

Como queda dicho, este invento consiste en unas llaves abiertas, para las notas de Lab, La natural y Sib, que se cierran por la presión de los dedos anular, medio e índice sobre los anillos 1, 2 y 3. Con este fin, una larga varilla sostenida entre las bolas de pivote *a* y *b*, recibe una bisagra *c*, tras la cual están soldados los anillos 1 y 6 y la

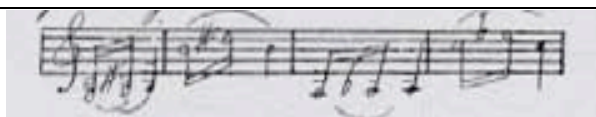
llave de *Lab*; un resorte fijado debajo de esta bisagra *c*, funciona en el sentido deseado para mantener la llave de *Lab* abierta cuando la presión de los dedos no se lo impide; a la varilla que pasa por el interior de la bisagra *c*, está sujeto el anillo n°2 y la llave de *La* natural de tal suerte que esta llave sigue los impulsos dados al anillo n°2, esté levantado o bajado, un resorte situado bajo esta varilla obliga igualmente a la llave de *La* natural a quedar abierta si la presión de los dedos no lo impide.

El anillo n°3 y la llave de *Sib* están fijados sobre una larga tija *c*. sostenida entre las bolas *d* y *f*; un resorte situado bajo la tija *e*, funciona también en el sentido deseado para hacer abrir la llave de *Sib*, un tope *g*, soldado a la llave de *Lab* se prolonga por debajo del borde de la llave de *La* natural, y un segundo tope *h*, soldado a la llave de *La* natural se prolonga también por debajo de la llave de *Sib*, de tal suerte que la llave de *Lab* no puede bajarse sin hacer bajar las otras dos, y la llave de *La* natural no puede bajarse sin poner en movimiento la de *Sib* solamente, porque deja la llave de *Lab* levantada, así como la llave de *Sib* puede funcionar independientemente de las otras dos. Como en el sistema precedente (fig. 1ª y 2ª) sucedería frecuentemente que las llaves se abrirían en numerosos casos en que no deberían hacerlo si no se hubiese puesto obstáculo a ello de la manera siguiente:

1º) Poniendo el dedo sobre el anillo n°6, soldado a la bisagra *c*, este anillo cuando está bajado arrastra en el mismo movimiento la llave de *Lab*, que a la vez arrastra las otras dos llaves como ha sido dicho anteriormente.

2º) Posando el pulgar sobre el plato *A*, bajo la tija *i*, levanta la tija *j*, soldada como el anillo n°6 a la bisagra *c*, y provoca en consecuencia el mismo efecto que este anillo. El plato *A*, sirve igualmente para cerrar el agujero de *Sol*, y casi es de los casos en que puede encontrarse preferible mantener las tres llaves cerradas sin el concurso de la mano derecha, y cuando el pulgar no puede estar sobre el plato *A*, hemos añadido una espátula *B*, dispuesta de manera de manera que pueda suplir la función de la tija *i*, dejando al plato descubrir el agujero de *Sol*; este agujero ocuparía la plaza indicada por un punteado sobre la línea de las otras tres llaves, esta última disposición daría solamente lugar a un corte de la bisagra *c*, con el fin de hacer la llave de *Sol* independiente de la de *Lab* y del plato *A*, Conservaría su función con respecto a las otras llaves.

En este modelo presentamos el mecanismo que concluye la primera parte de nuestra solicitud de patente del dos del corriente; con el dedo anular de la mano derecha, con el que hacemos abrir y cerrar la llave n°4 bis para ligar los pasajes siguientes:



Mi₃ – Sol#₃ – Mi₃; Si₄ – Re#₅ – Si₄; Fa₃ – La₃ – Fa₃; Do₅ – Mi₅ – Do₅

Haremos observar en otro, que nuestro Sistema se compone del conjunto de diversos efectos bien distintos, cada uno de los cuales podrá ser aplicado aisladamente a los instrumentos, en exclusión de otros.

París 9 octubre 1862

Antonio Romero – Paul Bié

Termina toda la Memoria descriptiva con una página que describe el volumen del texto, y la fe de erratas contenidas en él de esta forma:

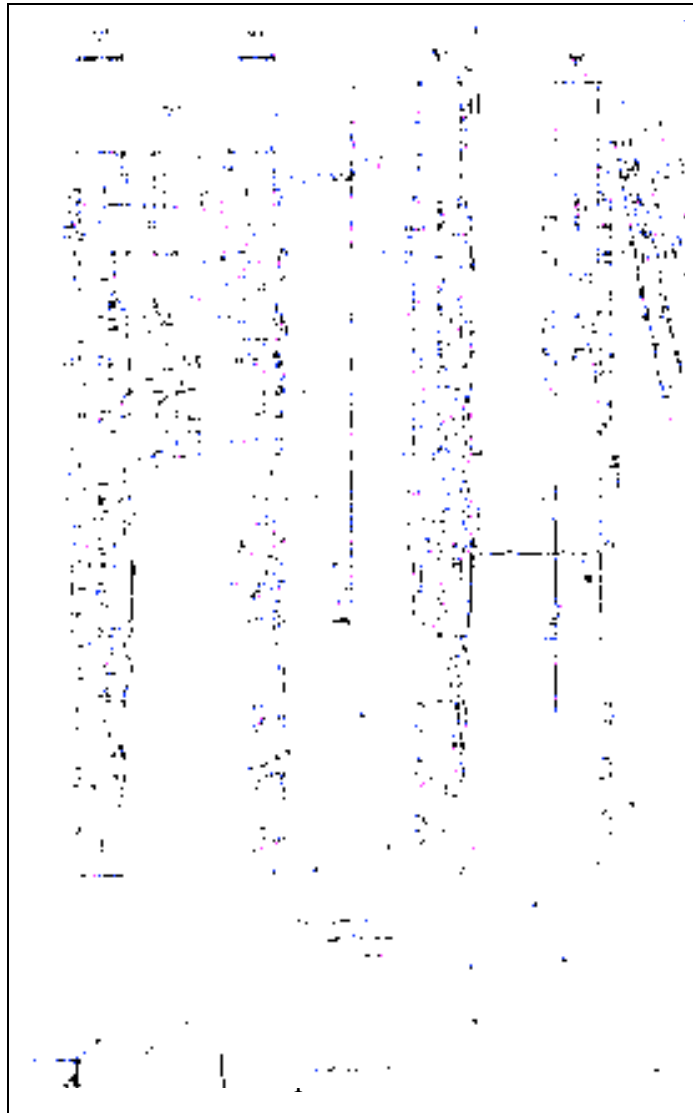
- Cuatro pliegos y medio y doce líneas, formando
- un total de 340 líneas
- 15 palabras nulas
- Más: una palabra nula rayada en alto, en la primera página.

PATENTE DE INVENCION

El Ministro Secretario de Estado en el departamento de Agricultura, Comercio y Trabajos públicos, vista la ley del 5 de julio de 1844; visto el proceso verbal realizado el 3 de junio de 1867, a la una y cuarenta minutos, en el Secretariado general de la Prefectura del departamento del Sena y constatando el depósito hecho por los señores Bié y Romero de una solicitud de patente de invención de 15 años para un mecanismo aplicable al clarinete.

Decreta lo que sigue:

Artículo primero. Se concedió a los Srs. Bié (Paul) y Romero (Antonio), representados por el Sr. Amoureux, en París, rue Notre Dame de Noyareth, 61, sin examen previo, a sus riesgos y peligros, y sin garantías, sea de la realidad, de la novedad o mérito del invento, sea de la fidelidad o de la exactitud de la descripción, una patente de Invención de 15 años, que comenzaron a solicitar el 9 de junio de 1867, para un mecanismo aplicable al clarinete.



MEMORIA DESCRIPTIVA

“Solicitud de una patente de invención de 15 años para un nuevo mecanismo aplicable al clarinete”

Por los Srs. Bié (Paul) y Romero (Antonio)

Descripción:

El nuevo mecanismo que acabamos de crear es aplicable al clarinete, está destinado a perfeccionar la exactitud y la igualdad de los tonos y a facilitar la ejecución. Nuestro clarinete, provisto de este nuevo mecanismo, será designado bajo el nombre de *Clarinete Sistema Romero*, podrá construirse con todo tipo de madera o toda suerte de metales. Este clarinete se compone esencialmente de un tubo en que se practican agujeros que se tapan y destapan con 9 dedos por medio de 7 anillos y 16 espátulas.

Los anillos se designan mediante los números ordinales 1º, 2º, 3º, 4º, 5º, 6º y 7º comenzando por los más cercanos al pabellón y siguiendo el orden en el que se encuentran ascendiendo hacia la embocadura.

Las espátulas se designan mediante los números cardinales 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 y 12 y con las letras A, B, C, D comenzando también por abajo y siguiendo el orden ascendente en el que se encuentran los agujeros correspondientes.

Con los clarinetes corrientes se ejecutan difícilmente y no se obtienen muy bien las tres notas siguientes: *Sib*₄, *La*₄ y *Lab*₄; en nuestro nuevo clarinete hemos perforado los tres agujeros por donde salen estas tres notas en el lugar que tienen asignado según la división de la columna de aire y los hemos cubierto con cazoletas o llaves abiertas rellenas con un tapón, que están conectadas con los tres anillos de la mano derecha 3º, 2º y 1º por medio de varillas situadas en el lateral del instrumento.

De la combinación de este nuevo mecanismo resulta que apoyando cada uno de los dedos sobre el anillo que tiene asignado, cierra el agujero que está bajo el mismo anillo y uno u otros que están más o menos alejados, como veremos en la explicación siguiente.

La nota que produce este clarinete sin apoyar ningún dedo sobre los anillos o sobre las espátulas es el *Sib*₄ que sale por el agujero indicado en el diseño mediante la sílaba *Sib*.

Apoyando el dedo índice de la mano derecha sobre el tercer anillo, se cierra el agujero que está debajo así como la llave que cubre el de *Sib* y se produce la nota *La*₄.

Apoyando el dedo corazón de la misma mano sobre el 2º anillo, se cierra el agujero que hay bajo el mismo así como aquellos que en el diseño tienen las sílabas *Sib* y *La* y se produce la nota *Lab*₄.

Apoyando el anular de la misma mano sobre el primer anillo se cierra el agujero que hay bajo el mismo así como aquellos que en el diseño tienen las sílabas *Sib*, *La*, y *Lab*, y se produce la nota *Sol*₄.

Apoyando el índice de la mano izquierda sobre el 6º anillo, se cierra el agujero que hay bajo el mismo, así como aquellos que en el diseño tienen las sílabas *Sib*, *La*, *Lab* y *Sol* y se produce la nota *Fa*_{#4}.

Apoyando el pulgar de la misma mano sobre el 7º anillo, se cierra el agujero que hay bajo el mismo así como los cuatro anteriores y se produce la nota *Fa*.

Apoyando el corazón de la misma mano sobre el 5° anillo se cierra el agujero que hay bajo el mismo así como aquellos que en el diseño tienen las sílabas Sib, La, Lab, Mi y Re bis y se produce el Sol₄.

Llamamos a este primer modelo: *Clarinete sistema Romero de llaves abiertas*.

Ver diseños 1 y 2.

Deseando evitar una copia o imitación disimulada de este sistema, diremos que hemos obtenido los mismos resultados de afinación y de facilidad para las mencionadas tres notas Sib₄, La y Lab₄ mediante otro mecanismo que produce el efecto opuesto al ya descrito, esto es, que los agujeros que en el diseño están señalados mediante las sílabas Sib, La y Lab están cerrados por las cazoletas o llaves y que sin apoyar ningún dedo ni sobre los anillos ni sobre las espátulas obtendríamos la nota Sol₄.

Apoyando el dedo corazón de la mano derecha sobre el 2° anillo, se cierra el agujero que está debajo y hacemos abrir la llave que en el diseño tiene la sílaba Lab y se obtiene esa nota.

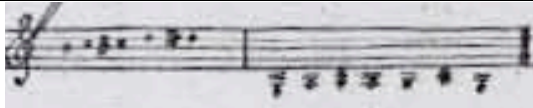
Apoyando el índice de la misma mano sobre el 3° anillo se cierra el agujero que está debajo y hacemos abrir las llaves que en el diseño tienen las sílabas Lab y La y se obtiene esta última nota.

Apoyando el anular de la misma mano sobre el primer anillo se cierra el agujero que está debajo y hacemos abrir las llaves de Sib, La, Lab y se obtiene esta última nota.

Llamamos a este 2° modelo Sistema Romero de llaves cerradas.

Ver los diseños, figuras 3, 4 y 5.

Deseando también perfeccionar la afinación y facilitar la ejecución de las notas siguientes:



Si₄, Do₅, Do₅#, Re₅, Re₅#, Mi₃, Fa₃, Fa₃#, Sol₃ y Sol₃#.

Apéndice III

hemos dispuesto el mecanismo de esta manera:

Las espátulas 1 y A, corresponden al agujero de Fa₃ y Do₅ y por ello se obtiene el mismo efecto sirviéndose de una u otra.

Las espátulas 2 y B, corresponden al agujero de Fa₃ y Do₅#, y por ello se obtiene el mismo efecto sirviéndose de una u otra.

Las espátulas 3 y C, corresponden las dos al agujero de Sol₃ y Re₅ y por ello se obtiene el mismo efecto sirviéndose de una u otra.

Las espátulas 4 y D, corresponden las dos al agujero de Sol_{#3} y Re_{#4} y por ello se obtiene el mismo efecto sirviéndose de una u otra.

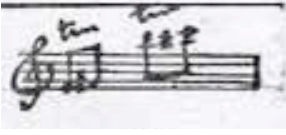
Las espátulas 1, 2, 3 y 4, se tocan con el dedo meñique de la mano derecha y las espátulas A, B, C y D, que son una repetición de las anteriores, se tocan con el dedo meñique de la mano izquierda.

Las espátulas 1 y A, arrastran con ellas las espátulas 2 y B, y 3 y C, de manera que apoyando uno de los dedos meñiques sobre una de las primeras, se cierran a la vez los agujeros de Sol₃, Fa_{#3}, Fa₃, y Re₅, Do_{#5} y Do₅ y se produce el Mi₃ del primer registro y el Si₄ del segundo.

Las espátulas 2 y B arrastran con ellas las espátulas 3 y C, de manera que apoyando uno de los meñiques sobre una de las primeras, se cierran a la vez los agujeros de Sol₃, Fa_{#3}, y Re₅, Do_{#5}, y se produce el Fa₃ del primer registro y el Do del segundo.

Las espátulas 4 y D, están destinadas a permitir abrir el agujero por donde sale el Sol_{#3} del primer registro y el Re_{#5} del segundo, pero el mecanismo está dispuesto de manera que si al mismo tiempo apoyamos uno de los dedos meñiques sobre una de las mencionadas espátulas y apoyamos otro dedo sobre alguna de las espátulas anteriores, el agujero antes mencionado queda cerrado⁴⁹⁵.

Las segundas notas de los trinos



Mi₄ y Fa_{#4}, y Si₅ y Do_{#6}. Apéndice III

son imperfectas en los sistemas de clarinetes existentes, y para hacerlos afinados en todos los casos hemos practicado un agujero entre los de Fa₃ y de Sol₃, sobre el que hemos situado una llave abierta que se mantiene cerrada por un brazo que se sitúa sobre ella y se abre cuando se apoya un dedo sobre la espátula 9, que se encuentra en el extremo opuesto de dicho brazo. La misma llave abierta que cubre el nuevo agujero de

⁴⁹⁵ Estas mejoras si que han pasado a perpetuarse en los clarinetes hasta hoy.

Fa#₄ y Do#₆, está también represa por el 6° anillo, de manera que para que se abra, hace falta que se presione sobre la espátula 9 del brazo mencionado que la mantiene cerrada y que el índice de la mano izquierda no esté sobre el 6° anillo.

La segunda nota del trino Si₄ y Do₅ y la segunda del de Si_{b4} y Do₅ son también imperfectas en todos los sistemas de clarinete conocidos porque las dos notas salen por el mismo agujero, y para corregir este defecto, hemos practicado un agujero para el Si y otro para el Do cubriendo cada uno de ellos con una llave abierta. Estas dos llaves se mantienen cerradas mediante un brazo que se apoya sobre ellas y no se abren más que cuando se apoya un dedo sobre la espátula 11, que está en el extremo opuesto de dicho brazo.

Hay que destacar que la llave abierta que cubre el nuevo agujero de Do, se mantiene también cerrada por la llave de Si_b, de manera que para que se abra, hace falta que se presione sobre la espátula 11, del brazo antes mencionado que la mantiene cerrada, y que el dedo índice de la mano derecha no esté sobre el tercer anillo.

Las precedentes combinaciones del mecanismo permiten unir los sonidos y ejecutar con facilidad y afinación varios pasajes que han sido hasta ahora imperfectos, muy difíciles o impracticables, y esto es por lo que hacemos patentar por 15 años para asegurarnos de la propiedad de nuestra invención, del derecho de emplear en total o en parte en los clarinetes que nosotros fabricamos o que hacemos fabricar con la marca Sistema Romero.

París 9 junio 1867.

Termina la Memoria descriptiva con una página que describe el volumen del texto, y la fe de erratas contenidas en él, de esta forma:

3 pliegos haciendo un total de 209 líneas.

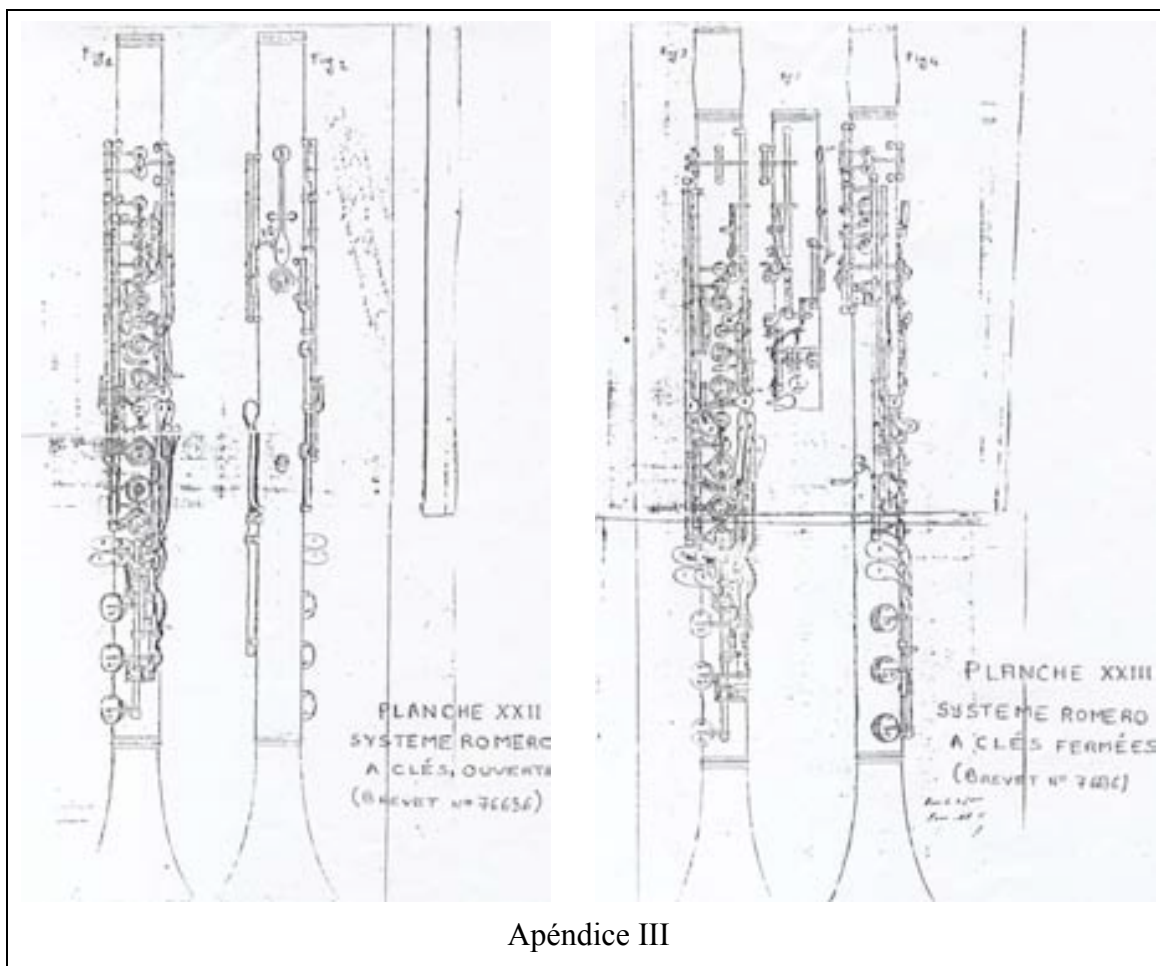
6 llamadas conteniendo un conjunto de 9 palabras y 2 números.

10 anulaciones comprendiendo 8 palabras y 2 números.

8.4. La valoración del Clarinete Sistema Romero en publicaciones especializadas

De los documentos oficiales que hemos podido reunir, contamos con los originales de las dos patentes que Romero registró en el Ministerio de la Agricultura, Comercio y de Administraciones Públicas, que en la actualidad se llama Instituto Nacional de la Propiedad Industrial (26 bis, Rue de Saint Petersburg París.), pero debemos tener en cuenta la valoración y conclusiones que se expusieron en diferentes trabajos específicos de la manufactura musical y catálogos de instrumentos de diferentes museos, sobre el *Clarinete sistema Romero*.

El *Centre de Recherche et de Documentation du Musée de la Musique*⁴⁹⁶, nos facilitó un extracto del trabajo de investigación *La facture française de clarinette* de Jan Yves Rauline (París, 1982), en el que expone algunas conclusiones sobre los clarinetes sistema Romero.



Apéndice III

⁴⁹⁶Cité de la Musique. Musée de la musique. 221, Avenue Jean-Laurès, Paris.

“La idea central objeto de todas las investigaciones de nuestros dos inventores⁴⁹⁷, tiene por fin remediar los dos primeros inconvenientes antes citados por el medio siguiente: tres llaves correspondientes a las tres notas del medio, siendo respectivamente de abajo a arriba *Lab*₄, *La*₄, *Sib*₄⁴⁹⁸. El agujero correspondiente a esta última nota se encuentra pues situado en el lugar que debe ocupar y es independiente de aquel de las duodécimas. Además, el movimiento de rotación de la mano izquierda se evita porque Romero hace accionar estas tres llaves por los tres anillos del cuerpo inferior (anillos A, B y C) del dibujo de la lámina XX). Esto necesita pues un sistema bastante complejo de varillas conectadas unas con otras. En la patente principal de 1862, las tres llaves en cuestión quedan abiertas si no se presionan los anillos. De esto resulta que la nota dada por el nuevo instrumento cuando todos los dedos están levantados es el *Sib*₄, en lugar del *Sol*₄, sobre los modelos anteriores. Hay pues una modificación sensible de las digitaciones. El certificado de adición presenta varios sistemas destinados a mantener estas tres llaves cerradas (figuras 1 y 2 de la lámina XXI) a fin de conservar las digitaciones habituales y dejar al instrumentista la posibilidad de escoger el dispositivo que la parezca más cómodo. En la patente de 1867, el inventor renuncia a conservar las digitaciones y proponen un nuevo sistema, manteniendo siempre su idea de partida. Es en la memoria descriptiva de este último documento cuando se decide a llamar a su invención “Sistema Romero” y propone dos denominaciones:

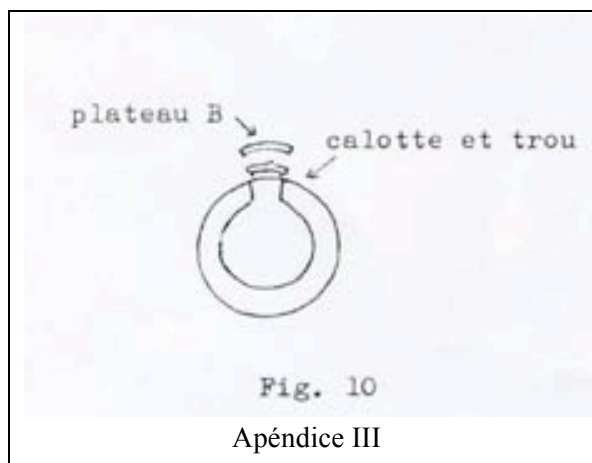
A) Sistema Romero de llaves abiertas: Las tres llaves no se cierran a menos que los dedos levantados en el *Sol*₄ y se pueden abrir sucesivamente las llaves *Lab*₄, *La*₄ y *Sib*₄, presionando sobre los anillos correspondientes. La lámina XXII muestra la descripción del primer sistema. La lámina XXIII, la del segundo con, una vista anterior y posterior en cada una.

Para remediar el tercer defecto citado, Romero procedió de dos formas. En la patente de 1862, desdobló la llave número 5 y creó la llave número 5 bis, esta última podía ser puesta en juego por mediación del plato B (lámina XX), en medio de un sistema de correspondencia. Había por supuesto, un cambio de digitación, pero los pasajes citados se volvían ejecutables por el movimiento de un sólo dedo. Para evitar que el dedo corazón, al levantarse no destapase su agujero, estaba previsto un casquete con un tapón entre el agujero y el plato y

⁴⁹⁷Se refiere a *Bie y Romero*, porque la patente está registrada con este nombre.

⁴⁹⁸Para referirnos a los sonidos del clarinete, hablaremos en la tonalidad de *Sib* y emplearemos el sistema de índices Americano que sitúa el *La* de la octava central del piano con el número 4.

dejarlo solidario con los anillos A y C. La figura 10 representa este dispositivo, no visible sobre el dibujo.



En cambio, en la patente de 1867, volverá a la simplicidad estableciendo la correspondencia que faltaba (lámina XXII y XXIII).

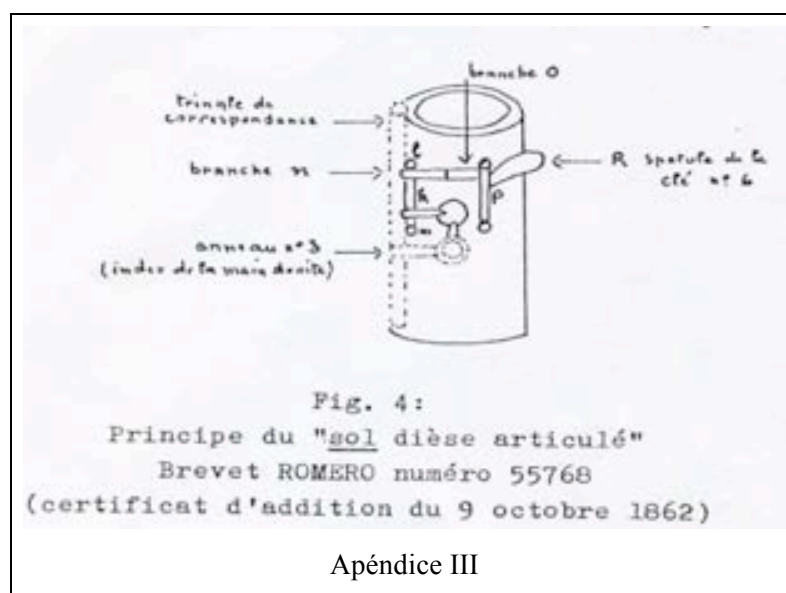
Para facilitar y producir los trinos antes mencionados, Romero modificará las estructuras de las llaves números 6, 12 y 13. Para el primero (trino Fa#₅/Sol#₅), desplazará el agujero del Sol#₅ y hará bloquear la llave, a la vez por su resorte, y por el anillo destinado a producir el Fa#₅. Bastará pues presionar sobre la llave número 6 haciendo la digitación de esta última nota, y el trino se hará agitando su anillo mediante solamente el índice derecho. En lo que concierne a los tres otros trinos, creará llaves especiales sobre el lado superior del instrumento cerca del barrilete; llaves que hará accionar por una espátula situada sobre el cuerpo inferior, con los dos elementos unidos por una larga varilla. Los dispositivos son diferentes en el certificado de adición del 9 de octubre de 1862 (figura 2 y 4 de la lámina XXI), y en la patente de 1867, pero el principio es el mismo.

Otro invento consiste en establecer la correspondencia que faltaba entre las llaves que producen las notas extremas del cuerpo de la mano derecha: Mi₃, Fa₃, Fa#₃ y Sol#₃, y sus duodécimas. Habíamos precisado en el capítulo anterior, que la llave que servía para producir el Sol#₃ y su duodécima Re#₅, no podía ser cogida indistintamente por el meñique derecho o por el izquierdo contrariamente a las otras. La tija llamada corrientemente “palanca de Mi₅/La₃ remedia esta laguna. Según Rendal, este perfeccionamiento data de 1820, pero no hemos encontrado referencia alguna de ello en los documentos de la época.

La primera mención que se hace la encontramos en la patente Romero de 1867.

La última mejora de la que vamos a hacer mención se llama comúnmente “Sol#4 articulado”. Está destinada a facilitar ciertos pasajes, particularmente los trinos siguientes: Si₃/Do#₄ y sus resultantes a la duodécima Fa#₅/Sol#₅. Fue sobre todo en vista de la ejecución fácil de este último por lo que este mecanismo fue perfeccionado, lo que explica en parte su denominación⁴⁹⁹. Este sistema permitía además, situar el agujero tapado por la llave número 6 (Do#₄/Sol#₅), en su lugar lógico y en el alineamiento de todos los otros, cosa que no ocurría en los modelos anteriores. Esto traía para el constructor una dificultad de fabricación, porque el agujero debía estar situado en la juntura de los dos cuerpos. Había dos soluciones posibles para remediar este inconveniente: bien construir el instrumento de una sola pieza o bien proveerlo de un largo macho a través del cual estaba perforado el agujero. En este último caso, la unión hermética en corcho era reemplazada por un anillo de metal.

El primer indicio que hemos podido encontrar en lo que se refiere a este perfeccionamiento se encuentra en el certificado de adición de la patente de Romero de 1862 (número 55768). La solución adoptada en lo que concierne al lugar del agujero es la construcción del instrumento en un sólo cuerpo. La figura 4, extraída del dibujo anexionado a la instancia, muestra el esquema de este dispositivo [...]”.



Para concluir con el Sistema Romero, diremos que la idea era ciertamente muy interesante, pero que las complicaciones del mecanismo (correspondencias

⁴⁹⁹La otra razón es que los fabricantes tenían el hábito de designar los agujeros de la notas según la duodécima y no según el sonido fundamental, contrariamente al modo de identificación que hemos adoptado en la actualidad.

múltiples, dobles barras y dobles resortes de fuerzas diferentes [...]), ocasionaban dificultades de montaje que debían elevar sensiblemente el precio del instrumento. Esto era, sin duda, todavía más evidente para el certificado de adición de 1862 que para la patente de 1867, porque tenía entonces la preocupación de no modificar las digitaciones. Es posible que Romero no hubiese querido ir muy lejos en este sentido y tomando el partido de Louis Auguste Buffet, haya preferido presentar un instrumento perfecto y racional sin ceder al conformismo de los ejecutantes. Lo que no impide, que en el espíritu de estos últimos, revisar una segunda vez su técnica cuando las ventajas propuestas eran reducidas con respecto al esfuerzo exigido, pareciese una tarea inútil. El fracaso de Romero puede pues explicarse por el estado de espíritu y la moda de la época, que empujaba a la invención sin preocuparse de los intereses y de los problemas de los músicos. Estos representaban sin embargo el eslabón clave de la cadena comercial⁵⁰⁰.

El Conservatorio de Música de Bruselas editó en 1900 un catálogo descriptivo y analítico del museo instrumental que posee, donde se contempla una breve explicación del Clarinete Sistema Romero. En contra de lo que pudiera parecer, en el citado museo no se encuentra ningún ejemplar del Clarinete, por lo que las anotaciones incluidas partieron de un ejemplar donado por Romero al Conservatorio a través de su amigo Victor-Charles Mahillon⁵⁰¹, el cual tenía información de primera mano.

Francia 1964. Clarinete *Sib* Sistema Romero.

Donación del mismo. Instrumento ideado en 1867 por A. Romero, profesor de clarinete en el Real Conservatorio de Música de Madrid y construido por Bié, fabricante de instrumentos de música en París. La patente, con fecha del 3 de junio de 1867 tiene el número 76636.

El sistema de este clarinete, que desciende hasta el *Mi*₃ grave, permite principalmente al instrumentista la producción de las fundamentales *Mi*₃, *Fa*₃, *Fa*#₃ *Sol*#₃ y sus duodécimas respectivas con la ayuda de una sola llave, cogida con el meñique de cada una de las dos manos, facilitando así pasajes imposibles con el sistema ordinario, a causa de los deslizamientos de una llave sobre otra. Estas ventajas habían sido presentadas también por el sistema Boehm.

⁵⁰⁰Traducción del francés de Marcos García Gutiérrez.

⁵⁰¹Comerciante de música y constructor de instrumentos que puso su establecimiento al servicio de Romero en Bruselas y que fue Director del Conservatorio en el periodo en que se publicó el catálogo.

La novedad consistía en la posibilidad de producir las notas del registro medio Sol#₄, La₄, La#₄, con el índice, anular y medio de la mano derecha apoyados sobre sus anillos respectivos, por el levantamiento sucesivo de los dedos.

El sistema y su realización son dignos de atención y de elogios. Sin embargo, la complicación del instrumento explica su poco éxito; fue abandonado completamente a partir de la muerte de su creador. La marca *Lefèvre à Paris*, con la que el clarinete está estampado, es la del sucesor de Bié”⁵⁰².

En la obra *La facture instrumentale à l'Exposition Universelle de 1889* de Constant Pierre, se incluye citas textuales de los comentarios históricos que Romero incluye dentro de su explicación preliminar de la 3ª edición. de su *Método de Clarinete*. El autor de la memoria que expone sus conclusiones de los acontecimientos musicales de la Exposición, utiliza los argumentos de Romero para rebatir los argumentos de Mahillon tras haber hecho un acto de demostración de los avances de los clarinetes fabricados por un constructor de su país (Bélgica).

“He ahí lo que pensaría un espíritu imparcial, observador, justo; y no atribuiría el resultado de este estado de cosas a un sistema instrumental más que a otro.

M. Mahillon no aportó ningún argumento probándolo y sus deducciones llevan a un error. No ha conseguido más que demostrar que no teme nada tanto por los constructores extranjeros como por la fabricación del clarinete Boehm y que ha defendido *pro dorno sua*. Es una manera como cualquier otra de evitar la competencia. Lo que prueba que sus temores eran ciertamente exagerados y que sus objeciones no estaban fundadas, de que después de publicar sus *Elementos de Acústica* (1874), un fabricante de Bruselas construyó con éxito estos clarinetes malditos, que fueron vistos en la Exposición de 1889.

Como se podría sospechar de ciega parcialidad, creemos útil reproducir este juicio extraído del Método de Antonio Romero, célebre clarinetista español:

“[...] Cuatro años de estudios comparativos me probaron que aunque cada uno de los sistemas citados (Lefèvre y Buffet-Grampón) ofrecen algunas ventajas

⁵⁰²Mahillon, Victor-Charles. *Catalogue descriptif et analytique du musée instrumental (historique et technique) du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*. Gand, 1900. Volumen III, números 1322 a 2055, pp.385, 386.

sobre el de 13 llaves, el más completo era aquel llamado sistema Boehm y cuando en el año 1849 obtuve por concurso público la plaza de profesor de clarinete en el Real Conservatorio de Música María Cristina de Madrid, adopté definitivamente esta sistema, no solamente porque yo deseara cumplir lo mejor posible con mis cargos artísticos, sino más aún porque consideraba como un deber, siendo profesor del primer centro oficial de la nación, el propagar en España los progresos realizados en otros países [...]

Más tarde, haciendo una descripción del sistema A. Romero dijo además:

[...] La ingeniosa combinación de estas dobles llaves es de una gran utilidad y facilita la ejecución de muchos pasajes impracticables o muy difíciles con el clarinete de 13 llaves [...]

Esta opinión procedente de un artista eminente ¿no es la mejor respuesta a las críticas? y qué podemos añadir sino que, formular hace muchos años, la experiencia no le ha quitado valor.

A pesar de las facilidades de ejecución que da el clarinete de anillos móviles, las exigencias de la música moderna, sus modulaciones bruscas y frecuentes, siendo imposible el cambio de instrumento y la tendencia cada vez más seguida de tocar sólo con el clarinete en *Sib*, conllevan a veces dificultades de digitación que los constructores se afanaron en hacer desaparecer, para dar al artista un instrumento lo más completo posible. Los añadidos que hemos descrito no tienen otro fin.

Evidente que para complacer a los ejecutantes deseosos de abandonar el clarinete en *La*, los señores Evette y Schaeffer alargaron el clarinete en *Sib* de tal manera que lo hicieron descender medio tono, obteniendo así presentó la extensión del primero. Así se presentó por parte de los artistas la objeción de no poder hacer oír el *Do* sostenido (nota real) con su clarinete en *Sib*. Seguros de su habilidad, pretendían (y lo probaron) que se podían ejecutar todas las partes sobre este instrumento; sin embargo se mostraban molestos cuando se presentó un *Mi* natural grave para el clarinete en *La* (*Do* sostenido como nota real).

El instrumento en *Sib* no daba más que el *Re* natural y se encontraban en la obligación de tocarla en la octava superior, lo que no respondía siempre al fin que se había propuesto el compositor⁵⁰³.

Nunca pudo Romero imaginar que sus conclusiones respecto del análisis de los diferentes sistemas de clarinete serían utilizados un día contra su entrañable amigo y

⁵⁰³Pierre, Constant. *La facture instrumentale à l'Exposition Universelle de 1889*. pp. 67, 68.

colega Mahillon, que había prestado su comercio para ser sucursal de venta del clarinete Sistema Romero en Bruselas. Mahillon perfecciono su propio modelo de clarinetes de cuyos avances da cuenta en el *Catálogo descriptivo del Conservatorio de Bruselas*⁵⁰⁴.

Bélgica 2300. Clarinete en Sib. Donación de M. Mahillon. Modelo ideado por el donante y figurante en la Exposición Universal de París en 1867.

Tenía por fin principal el producir las notas Sol#4, La4, La#4 mediante los anillos de la mano derecha.

El Sol4 se Producía de manera ordinaria, pero con los anillos de la mano derecha cubiertos respectivamente por el índice, el medio y el anular. Se levantaba el índice, se producía el Sol#4; se levantaba después el medio y se producía el La4; se levantaban los tres dedos para el La#4. Cosa sorprendente, un sistema muy parecido era presentado en la misma exposición por D. Antonio Romero de Madrid, sin que los expositores se hubieran comunicado sus ideas (ver nº 1964). Este clarinete estaba provisto de la pieza llamada “baril” que permite con la ayuda de una articulación (dos varillas deslizantes la una sobre la otra), variar en una cierta medida el diapason del instrumento. Pero hay que destacar que este medio de alargamiento es poco recomendable, porque el resultado se hace sentir más sobre los sonido más cercanos a la embocadura que sobre los otros. La exactitud de la afinación así rebajada era pues forzosamente comprometida”.

El artículo pone de manifiesto el por qué se amplía la extensión del clarinete en Sib medio tono en su extremo más grave, perfeccionamiento que más tarde asumiría el clarinete de Romero también.

El mismo Constant Pierre en *Les facteurs d'instruments de Musique* cita algunos datos sobre la relación de Romero y el constructor de instrumentos francés Paul Bié copatentador del sistema de clarinetes.

Lefèvre hizo patentar en 1835 un nuevo sistema de flauta que lleva su nombre, simplificando mucho la ejecución. Once años después suprimió las notas artificiales del clarinete mediante anillos móviles, sin cambiar las posiciones de la mano izquierda del antiguo clarinete de 13 llaves.

⁵⁰⁴Mahillon, Victor-Charles. *Catalogue descriptif et analytique du musée instrumental (historique et technique) du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*. Gand, 1912. Volumen IV, números 2056 a 2961, pp.385, 386.

En 1853 ideó una nueva disposición de las llaves.

Este constructor cuyo hijo era también fabricante, murió en 1856.

El 16 de marzo de 1855 había vendido su establecimiento a Pau Bié y a Rustique Noblet. Este último murió en 1858. Bié conservó sólo la casa a la que pertenecía ya desde antes como obrero. Después de una ausencia de más de 30 años en las exposiciones, presentó en 1867 los clarinetes Boehm, un clarinete bajo y una flauta cilíndrica de metal, perfectamente establecidos, así como el clarinete imaginado por A. Romero de Madrid para perfeccionar el sistema Boehm, maravilla de mecanismo que hacía honor al constructor al que el inventor confió la concepción y realización. En 1886 M. André Thibouville (nacido en 1831 en La Couture) sucedió a P. Bié. Después de haber participado brillantemente en la exposición de 1889, donde obtuvo una medalla de plata, este constructor asociado a sus hijos bajo la razón social André Thibouville y Cía., confió al primero, Desiré (nacido en 1861) la dirección de la casa de París y al más joven, Henri (nacido en 1863), la de la fábrica instalada en La Couture en 1886⁵⁰⁵.

⁵⁰⁵Pierre, Constant. *Les facteurs d'instruments de musique*. Minkoff Reprint. p.307.

8.5. Descripción de un Clarinete Sistema-Romero



B-1



B-2



B-3



B-4



B-5



B-6



B-7



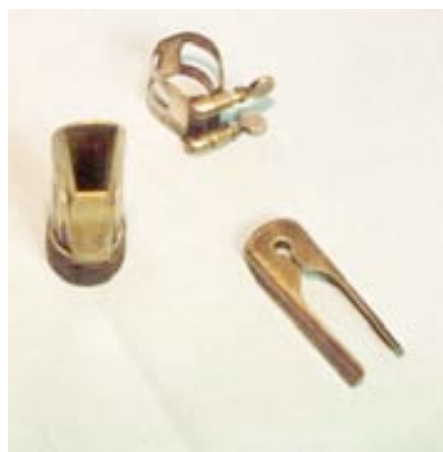
B-8



B-9



B-10



B-11



B-12



B-13

El clarinete que nos disponemos a analizar es propiedad de Respaldiza C.B, adquirido en Francia a mediados del siglo XX por Vicente Respaldiza Herce⁵⁰⁶, y fue

⁵⁰⁶Vicente Respaldiza Herce. Nace en Arceniega (Álava), el 22 de Enero de 1906 y fallece en Madrid el 29 de Noviembre de 1993. Clarinetista y comerciante de música en Madrid. Vicente Respaldiza establece su comercio de música inicialmente en la C/ Reyes, 12, trasladándolo posteriormente a la C/ Arenal, 14 de Madrid, actividad que hace compatible con su empleo de banca, y en otras épocas con la plaza de clarinetista en los teatros de la Zarzuela, Romea y Calderón de Madrid. Compuso numerosas obras de música ligera y guardó excelentes relaciones comerciales con los fabricantes de instrumentos de viento franceses Henry Selmer, Robert Vandorem, Leseigneur (Buffet), de los cuales pudo obtener el único ejemplar de *Clarinete Sistema Romero* que existe en España y que conservó en perfecto estado sabedor de su importancia para la historia.

utilizado en la práctica de la ejecución musical ya que su dueño era clarinetista, lo que nos hace pensar que el *Clarinete Sistema Romero*, se comercializó hasta esta época. Hemos llegado a él tras una larga investigación por los museos del mundo especializados en música, donde se han encontrado algunos ejemplares del Clarinete⁵⁰⁷, aunque la mayor satisfacción fue recibida al encontrar un ejemplar en España, posiblemente el único. Gracias a ello y a la gran amabilidad de sus dueñas (hijas de V. Respaldiza), tuvimos acceso para hacer las necesarias mediciones, fotos, filmaciones, grabaciones y pruebas de sonido oportunas.

El clarinete se encuentra en perfecto estado de conservación. Fabricado en ébano y llaves de una aleación de latón dura aunque muy maleable⁵⁰⁸.

Tiene anillos metálicos revistiendo los bordes de las piezas que reciben las espigas de ensamble del tubo principal, con ello se preserva la madera de las variaciones que se producen por motivos de cambios atmosféricos o por presión del tubo que se inserta contra ellas. Las piezas que desarrollan esta función son el barrilete (B-7) y la campana o pabellón (B-8), encargadas de recibir dentro de si mismas el trozo de tubo necesario (espiga), que sirve de unión con el resto del instrumento, para formar tubo único. Los aros metálico de sus extremos impiden -principalmente- que la presión del suplemento que recibe no desgaje la madera produciendo grietas.

La boquilla del instrumento B-9,10 y 11, en un principio nos pareció no ser la original, porque el estuche del clarinete contenía una boquilla hecha de madera de granadilla, pero tras consultar las láminas de las patentes, pudimos comprobar que la boquilla de metal es la que Romero incluyó para acompañar a su clarinete. Era el

- Información facilitada por Respaldiza C.B. Arenal, 14.

⁵⁰⁷Relación de Museos, colecciones privadas y centros educativos musicales consultados que tienen el clarinete Sistema Romero:

-America's Shrine to Music Museum. University of South Dakota. 414 E. Clark St. Vermillion, SD 57069. Tienen un ejemplar en perfecto estado de conservación.

-French Patent Office. Institut national de la propriété industrielle. 26 bis, rue de Saint Pétersbourg. F-75800 Paris cedex 08. France. Tienen toda la información sobre las patentes del clarinete.

-Edinburgh University Collection Of Historical Musical Instruments. Reig Concert Hall, Bristo Square. Edinburgh EH8 9AG. ENGLAND. Tienen un ejemplar en el nº 130 de su catálogo, perteneciente a la colección privada de Geoffrey Rendall (1890-1953).

-Sir. Nicholas Shackleton. 12 Tenison Avenue. Cambridge CB1 2DY. ENGLAND. En su colección privada tiene dos ejemplares de clarinete.

⁵⁰⁸ Aunque los constructores franceses denominan ébano a la madera utilizada en la construcción de clarinetes, sabemos que la madera oscura es la variedad de granadillo *Dalbergia Melanoxilón*, madera mucho más dura y densa que el ébano procedente de Mozambique y Cuba, que mantiene sus constantes invariables a los cambios atmosféricos.

Según nos relata en una entrevista personal Lorenzo Sancho -experto constructor de instrumentos de viento y estudioso de las maderas empleadas en su construcción-, hay muy pocos ejemplos en la historia de instrumentos fabricados en ébano, y en todo caso, nunca clarinetes.

material que en aquella época sufría menos los cambios atmosféricos y de humedad impuestos por el instrumentista. El resto del clarinete se construyó en madera de granadilla, aunque sabemos que hubo otros modelos fabricados en madera de boj, como parece ser el modelo expuesto en las fotos A-1, 2 y 3, propiedad de la Universidad de Dakota del Sur.

Todas las medidas referidas se expresan en milímetros⁵¹⁰.

Las medidas representadas a modo de eje de abscisas, significan el lugar exacto en el que se encuentra el centro del oído (agujeros tallados en el clarinete), medido desde el punto P.M.1 (punto de referencia para medida número 1) y P.M.2 (punto de referencia de medida número 2).

Cada oído (orificio en el tubo), tiene una medida al lado que expresa los milímetros de diámetro.

La longitud total del cuerpo es de 433,5 mm. medida que comprende el tubo que hay desde el P.M.1 al P.M.2.

A. Anchura de la cinta de corcho utilizada para ajuste del ensamble con el barrilete, 15 mm.

B. Longitud total de la espiga que se introduce en el barrilete, 20,63 mm.

C. Distancia de situación del soporte para apoyar el dedo pulgar derecho 228 mm. del P.M.1.

D. Medida de ancho del corcho de ajuste de la espiga inferior, 15 mm.

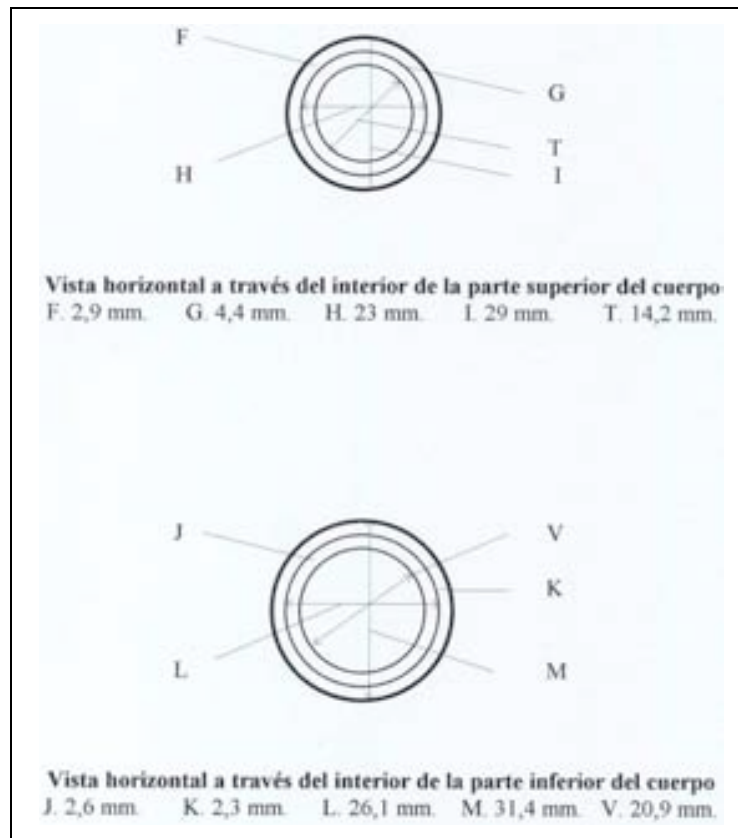
E. Largo de la espiga inferior que se introduce en el campana, 22,6 mm.

El diámetro exterior del tubo guarda una medida regular en toda su superficie de 29 mm. que varía a los 130 mm. del P.M.2. En este tramo se ve incrementado progresivamente el diámetro desde 29 mm. hasta los 31,4 mm. de diámetro que alcanza concretamente en el punto P.M.2. El taladro interior guarda parecidas proporciones al exterior, que van desde 14,2 mm. de diámetro hasta los 20,9 mm. del final de la espiga inferior.

⁵¹⁰El utensilio escogido para medir fue un calibrador de precisión de pie de elefante con un margen de error de 0,1 mm.

La medida del diámetro de los oídos situados bajo las llaves o espátulas, se realizó con el mismo calibrador a partir de las huellas de las zapatillas marcadas sobre papel de arroz.

Este sistema de medida tan poco convencional se hizo indispensable dada la imposibilidad para que nos dejaran desmontar total o parcialmente el instrumento en cuestión.



El dibujo de los extremos superior e inferior del cuerpo principal, se ha hecho desde una vista horizontal a través del tubo.

F. Ancho del primer rebaje de madera que perfila la talla de la espiga superior, 2,9 mm.

G. Grosor de la espiga superior, 4,4 mm.

H. Diámetro exterior de la espiga, 23 mm.

I. Diámetro exterior del tubo en el extremo superior, 29 mm.

T. Diámetro del taladro interior del tubo en el extremo superior, 14,5 mm.

J. Grosor de la espiga inferior, 2,6 mm.

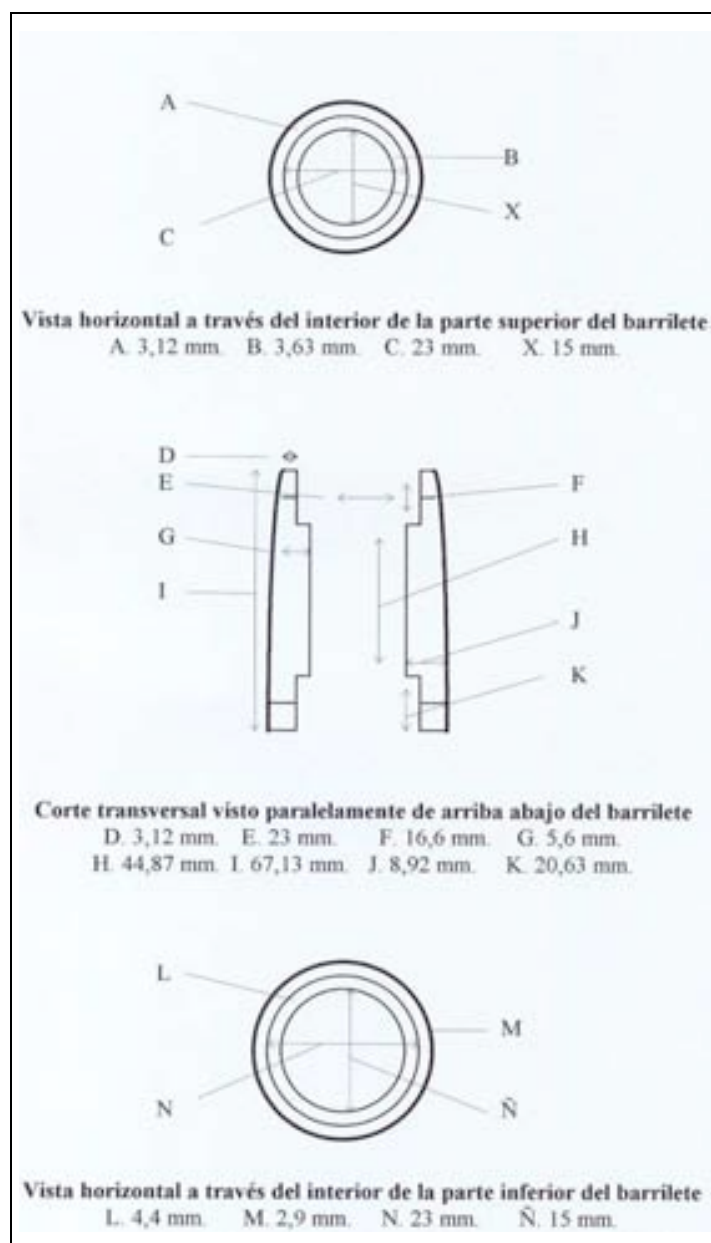
K. Ancho del primer rebaje de madera que perfila la talla de la espiga inferior, 2,3 mm.

L. Diámetro exterior de la espiga inferior, 26,1 mm.

M. Diámetro del exterior del tubo en el extremo inferior, 31,4 mm.

V. Diámetro del taladro interior del tubo en el extremo inferior, 20,9 mm.

Descripción del barrilete de Clarinete Sistema Romero



- A. Grosor del extremo superior del barrilete, 3,12 mm.
- B. Ancho del rebaje tallado en el interior del barrilete en la parte superior para recibir la espiga de la boquilla, 3,63 mm.
- C. Diámetro de la cavidad para albergar la espiga de la boquilla, 23 mm.
- X. Diámetro del taladro interior del tubo en su parte superior, 15 mm.
- D. Grosor del extremo superior del barrilete, 3,12 mm.
- E. Diámetro de la cavidad para albergar la espiga de la boquilla, 23 mm.
- F. Profundidad de la cavidad para albergar la espiga de la boquilla, 16,6 mm.
- G. Grosor máximo del barrilete en su extremo superior, 5,6 mm.

H. Distancia del taladro interior entre las dos cavidades de recepción de espigas, 44,87 mm.

I. Longitud total del barrilete, 67,13 mm.

J. Grosor máximo del barrilete en su exterior, 8,92 mm.

K. Profundidad de la cavidad para albergar la espiga superior del cuerpo principal del clarinete, 16,6 mm.

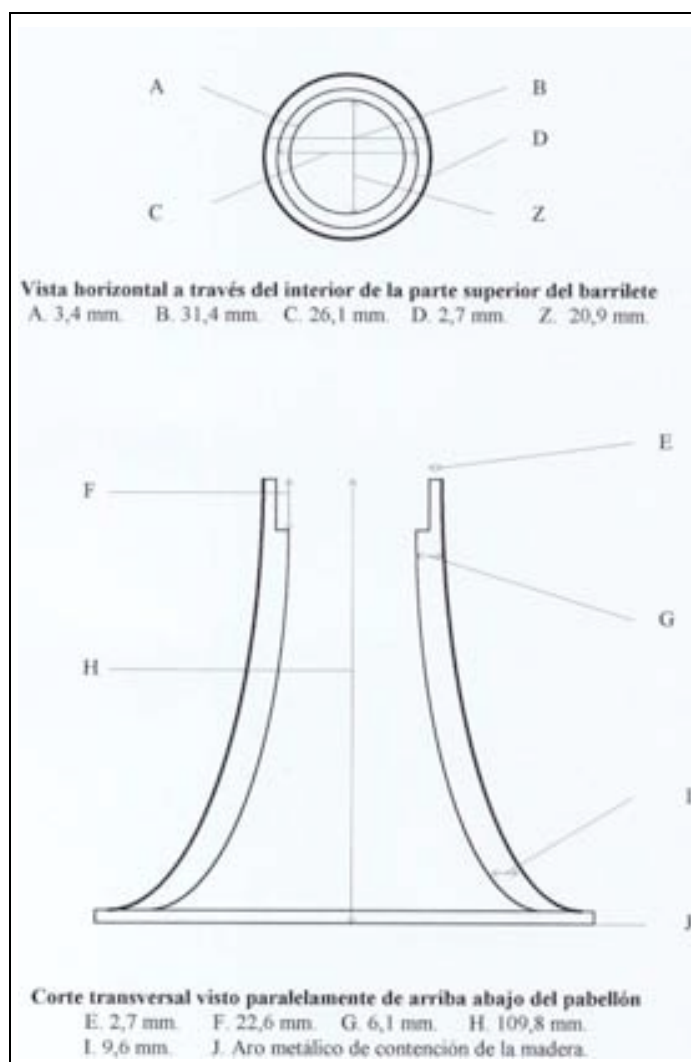
L. Ancho del rebaje tallado en el interior del barrilete en la parte inferior para recibir la espiga superior del cuerpo principal, 4,4 mm.

M. Grosor del extremo inferior del barrilete, 2,9 mm.

N. Diámetro de la cavidad para albergar la espiga superior del cuerpo principal, 23 mm.

Ñ. Diámetro del taladro interior del tubo en su parte inferior, 15 mm.

Descripción de la campana o pabellón Clarinete Sistema Romero



A. Ancho del rebaje tallado en el interior del pabellón en la parte superior para recibir la espiga inferior del cuerpo principal, 2,6 mm.

B. Diámetro exterior de la parte superior, 31,4 mm.

C. Diámetro del interior de la cavidad que alberga la espiga inferior del cuerpo principal, 26,1 mm.

D. Grosor del extremo superior rebajado, 2,7 mm.

Z. Diámetro interior del taladro general en su extremo superior, 20,9 mm.

E. Grosor del extremo superior rebajado, 2,7 mm.

F. Profundidad de la cavidad para albergar la espiga inferior del tubo principal, 22,6 mm.

G. Grosor máximo del tubo en el extremo superior, 6,1 mm.

H. Altura total del pabellón, 109,8 mm.

I. Grosor máximo de la madera en la parte inferior, 9,6 mm.

J. Aro metálico de contención para la madera.

Experiencias prácticas sobre el Clarinete Sistema Romero

Tras la sesión de mediciones del instrumento en cuanto a masas, proporciones y distancias de los distintos oídos, pudimos dar paso a las comprobaciones sonoras oportunas.

Recibimos una grata sorpresa al comprobar que el clarinete se encuentra en buen uso, aunque haciendo la salvedad de un leve problema en el ajuste de algunas zapatillas por las que se escapaba un poco de aire, problema que afectaba muy directamente a la afinación y calidad sonora de los sonidos Si₄, Do₄, Do#₄ en sus posiciones de tubo cerrado.

Después de realizar una escala cromática a lo largo de toda la extensión del clarinete (Mi_{b3} a Do₆), pudimos constatar, que existía una diferente distribución de las llaves 9, 10 y 11, respecto del clarinete convencional actual de sistema francés, las cuales eran sin duda las protagonistas directas de los cambios innovados por Romero.

La tesitura del clarinete es ampliada y perfeccionada en calidad sonora y afinación para que con las llaves anteriormente mencionadas se pueda realizar un Si₄ (llaves 9,10,11,12 y primer índice de la mano derecha) y Do₄ (llaves 9,10,11 y 12), de tal forma que para estas posiciones se contemplan dos posiciones; las mencionadas y las habituales de tubo cerrado. De igual forma, las mismas llaves son utilizadas en el registro agudo para realizar los sonidos de Fa#₆ y Sol₆ natural, respectivamente.

Se observa una calidad y facilidad de emisión en los registros agudo y sobreagudo.

Una vez comparada la afinación con un aparato electrónico cromático marca Korg modelo DT-3, vimos que la afinación con el tubo en frío, guardaba una altura homogénea para todos los registros de 440hz. Después de practicar durante un tiempo y alcanzado una temperatura ambiente de ejecución normal, ascendió hasta 442Hz como altura máxima.

La sonoridad en cada uno de los registros era de iguales características, por lo que el instrumentista no necesita realizar esfuerzo alguno de rectificación.

Si bien hemos dicho que el instrumento consigue fácilmente el paso a los registros agudos y la calidad de los mismos, no pudimos comprobar las cualidades para el paso del primer registro al segundo en base al problema de ajuste de las zapatillas de

las llaves encargadas de producir el Mib_3 , Mi_3 natural, Fa_3 y $Fa\#_3$, con sus respectivos armónicos a la duodécima.

Los mecanismos de accionamiento de las llaves, son muy complejos pero ágiles y prácticos a la hora de rectificar ajustes, dado que la mayoría de las espátulas están dotadas de tornillos de rectificación menos las llaves antes mencionadas y las zapatillas que se accionan desde la llave 11, que como se puede observar en la fotografía, la misma espátula articulada hace bajas a dos zapatillas simultáneamente y que están colocadas fijas. Este sistema no se ha vuelto a reproducir en clarinetes de otros sistemas a los que hemos tenido oportunidad de acceder, posiblemente en base a lo difícil de ajustar su cierre perfecto de las dos al mismo tiempo.

Las conclusiones que extraemos al final del análisis del Clarinete Sistema Romero comprobado a través del instrumento de Respaldiza C.B., se deduce, que los aspectos que Romero buscó mejorar con su nuevo instrumento fueron: la calidad del sonido y homogeneidad en todos los registros del clarinete; afianzar una afinación lo más fija posible en todas las posiciones del instrumento; mejorar la calidad y afinación sobre todo en las notas más altas del registro de chalumeau, que por naturaleza son las más oscilables; dotar a los registros agudos de calidad sonora y afinación sin perder el timbre recogido y la facilidad de emisión; y finalmente ampliar en el instrumento la mecánica y posibilidades de digitación para que con el clarinete en Sib únicamente se pudiese tocar en todas las tonalidades, incluidas las reservadas al clarinete en La .

Romero consigue todos sus objetivos, y en algunos casos supera la precisión y calidad de los instrumentos actuales, pero para ello incide en construir unos mecanismos de ejecución, que aún siendo eficaces son complejos en la práctica, no sólo del punto de vista del instrumentista, sino en el encarecimiento del instrumento y en los problemas de reparaciones.

Todas las mejoras conseguidas por Romero parecen ir encaminadas a perfeccionar un instrumento de calidad sonora, que evitase al músico posibles rectificaciones, lo que habla de una técnica de ejecución uniforme y cómoda en lo referente a sonido.

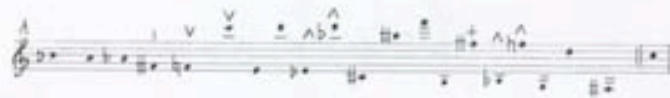
Un resumen gráfico del Clarinete Sistema Romero, son las dos láminas que encontramos incluidas en la tercera edición de su Método de Clarinete y una foto ampliada del mecanismo de un ejemplar de *Clarinete sistema Romero*.

RESUMEN

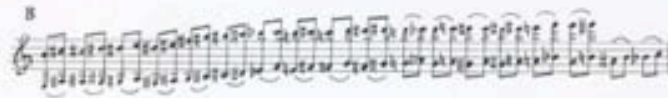
(RESUMÉ)

Las ventajas que ofrece el *Clarinete sistema Romero*, son las siguientes:

1.º Mejorar la afinación y dar más sonoridad á las notas del ejemplo A, las cuales son más ó menos defectuosas en los sistemas anteriores.



2.º Facilitar la ejecución de los trinos del ejemplo B, bien afinados, y la de todas las escalas, arpeggios y pasajes en que entran algunas de las notas que en el mismo se contienen.



3.º Dar igualdad de fuerza y de timbre á todos los sonidos de la extensión general del Clarinete, facilitando la emisión, y evitar los movimientos violentos de los dedos.

Les avantages qu'offre la *Clarinete système Romero*, sont les suivantes:

1.º Rendre plus justes et plus sonores les notes de l'exemple A, lesquelles sont plus ou moins défectueuses dans les systèmes antérieurs.

2.º Faciliter l'exécution bien juste des trilles de l'exemple B, et celle de toutes les gammes, les arpegges et les passages dans lesquels entrent les notes que le même exemple contient.

3.º Donner une parfaite égalité de force et de timbre á tous les sons dans l'étendue générale de la Clarinette, en facilitant leur émission, et éviter le mouvement violent des doigts.

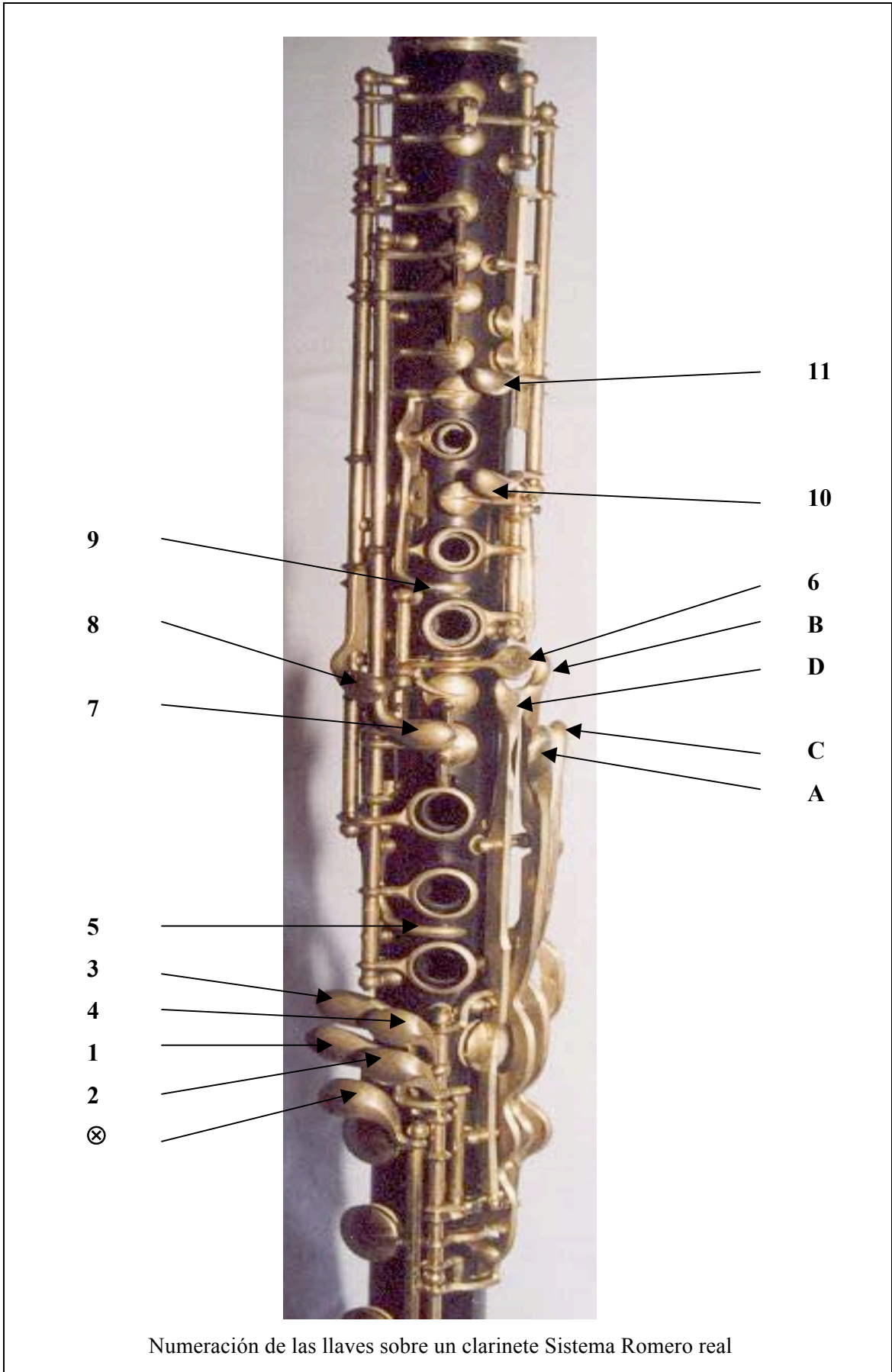


NOTA. Ni en este dibujo ni en los ejemplos anteriores aparece la llave de *Mi bésol grave*, por haber sido hechos los clichés antes de realizar esta nueva é importante reforma.

NOTE. Ni dans ce dessin ni dans les exemples précédents n'apparaît la clef de *Mi bésol grave*, parce que les clichés ont été faits avant de réaliser ce nouveau perfectionnement.

Resumen incluido en el *Método completo para clarinete*, de A. Romero.

Madrid, 1886 (tercera ed.). Ed. A. Romero. Sig.: B.N./ M-492.



**TABLA GENERAL
DEL CLARINETE SISTEMA ROMERO.**

Propiedad del autor.

Los sonidos que produce el clarinete se dividen en tres registros.

Todas las notas graves del primer renglón pertenecen al 1º registro, y todas las notas agudas que están encima pertenecen al 2º. Usas y otras se ejecutan con las mismas posiciones marcadas debajo de ellas, con la sola diferencia de que para las del 2º registro debe tomarse la espátula 12 además de la digitación indicada. Para todas las notas del 3º registro debe tomarse la espátula 12.

12

Tabla de posiciones incluida en las reediciones del *Método completo para clarinete*, que la Unión Musical Española realizó con la revisión y adaptación que Julián Menéndez facilitó en el siglo XX.

CAPITULO IX. Seis Métodos que completan la *Instrucción Musical Completa* (1863-73)

Hemos constatado que la obra *Instrucción Musical Completa*, forma parte del catálogo oficial de la editorial Romero en 1861⁵¹¹, aunque sabemos que la iniciativa parte de antes.

Tenemos suficientes indicios como para creer que la obra tal, es concebida desde antes de que publique su *Método para Clarinete* (1845). La primera obra que Romero edita en 1856 en su taller de imprenta, es el *Método de Piano* compuesto por José Aranguren, además de todas las obras de carácter pedagógico-didáctico que seguirán inmediatamente. Sin embargo, fijar el momento preciso en que Romero decide aglutinar todas los tratados de enseñanza creados en España en una sola obra, se hace difícil.



⁵¹¹Información encontrada en las adiciones a catálogo y en el Registro de la Propiedad Intelectual.

Romero presenta en sociedad la obra *Instrucción musical completa* con una breve introducción titulada *Al público*:

“No puedo olvidar las grandes dificultades que en mi juventud me vi precisado a vencer para instruirme en la música. Por entonces, pocos y deficientes eran los métodos adecuados al efecto publicados en España, y por carecer yo de medios con que adquirir los extranjeros que se vendían a precios muy elevados, y deseando evitar semejantes obstáculos a los que, ya como profesión, ya por mero recreo, se dedican a estudiar tan bello arte; me propuse, al hacerme editor, dotar a mis compatriotas cuantas obras didácticas juzgué necesarias para adquirir sólida instrucción en todos los ramos que el abraza. Así, creo haberlo conseguido a costa de infatigable perseverancia, solicitando y obteniendo la colaboración de entendidos maestros especiales, y uniendo a sus obras las mías propias más modestas, con lo que he formado y dado a luz una selecta colección de tratados, titulada *Instrucción musical completa, escuela española*. Y habiéndola presentado en varias exposiciones universales, he alcanzado el inestimable honor de recibir por ella elevadas recompensas; honor que declino en mi patria, y muy particularmente en los dignos profesores que me han ayudado con sus luminosos trabajos. Ahora bien: estas obras, unidas a varias extranjeras muy recomendables, y a otras de relevante mérito compuestas y dadas a luz aisladamente por eminentes artistas españoles, son las que forman este catálogo que tengo la satisfacción de ofrecer al público, en prueba de la consideración que le profeso y del interés que me inspira; hallándome dispuesto a adquirir y publicar las que se me ofrezcan, si las creo a propósito para continuar la tarea de enseñanza musical, a que deseo contribuir”.

La distribución de los apartados o clasificaciones iniciales que se utilizaron en esta colección, eran muy generales y no observan agrupamientos de las materias o familias instrumentales. En el apartado de *Didácticas e históricas* podemos encontrar obras de análisis musical, teorías de la música e instrucciones para afinar el piano. En el apartado llamado *Instrumental*, incluye a todas las familias de instrumentos sin dividir las cuerdas o su naturaleza de emisión del sonido. Dejará los apartados específicos para incluirlos años más tarde dentro de su *Catálogo general*, donde los subdivide en; instrumentos de cuerda, instrumentos de viento madera e instrumentos de viento metal. Este análisis puede obedecer a las diferentes denominaciones que se dio a la

distribución y clasificaciones de los instrumentos a lo largo de los tiempos por los teóricos y que todavía hoy siguen sin establecerse con criterios unánimes.

Romero cumple su propósito de continuar con la ampliación de todas las obras que pudiera aportar a la colección un grado de interés. También podemos observar en sus extractos de catálogo general de años posteriores la sustitución de algunas obras por otras de similares características o de mayor interés.

El patriotismo del autor es manifiesto si contabilizamos las obras que recopila de maestros españoles, más aún, si analizamos las que hizo revisar y traducir del extranjero por profesores del país, para reeditar nuevas versiones reconvertidas.

En ocasiones y dentro de las obras seleccionadas para formar parte de la colección *Instrucción musical completa*, se reemplazan obras adaptadas del extranjero por nuevas de autores españoles, dando así crédito a lo nacional por encima de lo foráneo y fomentando la escuela musical española. Toda obra que fue apareciendo compuesta por maestros reconocidos y que cubría con aproximada similitud los conceptos esenciales de la enseñanza, podía ocupar un puesto dentro de la colección.

Existieron obras importadas que nunca encontraron sustitución y que la lógica del músico perpetuó en el catálogo. Es el caso -entre muchos otros- de los estudios para piano de Cramer, en los que se adivina el gran prestigio de que gozaron, perdurando a lo largo del tiempo como cualquier obra de su calidad. Estos estudios suponen una clara aportación de la pedagogía inglesa a la enseñanza de nuestro país. A ellos se dispensó un respeto -incluso del resto de los compositores de ejercicios- tomándolos como referencia en dificultades y calidad. Prueba de ello son tratados como los de Bertini, Le Carpentier y el mismo Czerny, que crean ejercicios de preparación o continuación a los de Cramer, e incluso aclaran que son de la misma dificultad.

La *Instrucción musical completa* es la obra estrella de las que presenta España a la *Exposición Universal de París de 1867*, dentro de una representación que podríamos denominar de amplia.

En la clase 89 de la *Exposición Universal de 1867* y dentro del expositor dedicado a material y métodos de enseñanza para los niños, se encuentran exponiendo juntos Mariano Soriano Fuertes (de Barcelona, aunque reside en París), que exhibe sus libros titulados; *Música árabe española*, *Historia de la música española desde los fenicios hasta 1850* y *Memoria sobre las sociedades corales en España*. Bonifacio Eslava mostrará todas la gran mayoría de obras para la enseñanza superior compuestas

por su tío Hilarión: *Gran método de solfeo con acompañamiento de piano* (11 escudos), el mismo método sin acompañamiento (5,200 esc.), *Tratado completo de armonía* (11 esc.), *Tratado de contrapunto y fuga* (11 esc.), *Tratado de melodía* (6 esc.), *Prontuario de contrapunto, armonía y composición* (9 esc.), *Museo orgánico español* primera y segunda parte (11 y 6 esc.), *Breve método de armonía* (extractada de la obra anterior) (2,200 esc.). También expone las obras de: *Escuela de canto en todos los géneros* (11 esc.), de Cosdero y *Método teórico-práctico de órgano* (10 esc.), de Hernández.

“Antonio Romero y Andía como editor madrileño, aporta la Instrucción Musical Completa que consiste, como allí figura, en una colección de obras teórico-prácticas originales, con texto en idioma español, que abrazan la enseñanza de todos los ramos de él y que están aprobadas y adoptadas por el Conservatorio de Música y Declamación de Madrid y que consta de:

Gramática musical ó teoría de la música en forma de diálogo; tercera edición (7 rs. vn.), *Método completo de clarinete*; segunda edición considerablemente aumentada (110 rs. vn.) y *Escalas é instrucciones preliminares para todos los instrumentos de viento* (cada una a 4 rs. vn.), todas de A. Romero. *Método completo de solfeo*; cuarta edición con aumento de ejercicios y lecciones en todos los tonos compases claves, apropiadas para todas las clases de voces (33 rs. vn.), de Romero y Valero. *Guía teórico-práctica para el estudio del canto*, dedicada a S.M. la Reina Isabel II (60 rs. vn.), de Lamperti. *Método completo de canto indispensable para conocer a fondo la buena escuela italiana* (50 rs. vn.), de Colla. *Método completo de piano*, dedicado a S.A.R. la princesa de Asturias; cuarta edición (80 rs. vn.), *Prontuario del cantante y del instrumentista, o complemento de los estudios que debe hacer todo profesor ó aficionado*; segunda edición (20 rs. vn.) y *Tratado completo de armonía elemental, sacado de la obra anterior; segunda edición* (16 rs. vn.), de Aranguren. *Método de cornetín y de fliscorno, con pistones ó cilindros adoptado en el ejército español* (84 rs. vn.), *Método de bajo profundo aplicable a todos los instrumentos graves conocidos* (40 rs. vn.) y *Método de flauta ameno y progresivo* (60 rs. vn.), de Beltran. *Método de bombardino bajo ó barítono y de trombón de pistones ó cilindros* (72 rs. vn.), de Funoll. *Equinotación musical o nuevo sistema de claves sin variar su figura, dedicada a S.M. la Reina Isabel II de España* (50 rs. vn.), de Valldemosa. *Historia de la música española* (100 rs. vn.) y *Memoria sobre las sociedades corales en España*, de Soriano y Fuertes. *Diccionario enciclopédico de la música* (30 rs. vn.), de Melcior. *Método*

completo teórico-práctico de órgano de iglesia (160 rs. vn.), el mismo pero sencillo (110 rs. vn.) y *Método completo de solfeo* (90 rs. vn.), de Gimeno⁵¹².

Posiblemente *La Instrucción Musical Completa* se presenta aquí por primera vez como colección. Se puede comprobar que era poco extensa comparada con la de años más tarde. No recibió premio alguno por sus ediciones, sólo la *Medalla de plata* por el Clarinete Sistema Romero. La condecoración de *Medalla de plata* por las publicaciones fue para Bonifacio Eslava.

En la *Exposición Universal de Viena de 1873*, dentro del grupo XXVI del apartado de editores, Romero es premiado por sus publicaciones presentadas reunidas en *la Instrucción Musical Completa* y por un amplio *Album de Música Popular Española*. No se especifica las obras que contiene cada una de las recopilaciones⁵¹³.

En la correspondencia que mantiene Romero con E. Arrieta -miembro de la Comisión española designada para valorar los productos de la Exposición- encontramos relatado que Romero cedió varios ejemplares de sus publicaciones a las instituciones de Viena.

“Sr. D. Emilio Arrieta

Madrid, 22 de Julio de 1873

Muy Sr. mío y estimado Director y amigo:

Después de echar al correo la que he escrito a U. antes de ayer, 20, he recibido su grata del 13, en contestación a la mía del 3, quedando enterado de cuanto se sirve participarme referente a esa Exposición, y sintiendo no haber recibido la carta en que el Sr. Soriano me decía que fuese a ésa al momento.

Habiendo pasado la oportunidad de hacer oír a los Jurados mi clarinete y de oír y ver las importantes reformas que por otros se pueden haber presentado, desisto de mi viaje, pues para la cuestión de los métodos, espero que Ud. los recomendará y hará valer mejor que yo mismo, ya por el mérito de algunos de ellos, ya por lo completo de la colección que me ha costado mucho trabajo y dinero reunir. Como no será fácil que los examinen todos minuciosamente, yo ruego a U. llame la atención especialmente sobre mi *Método grande de clarinete*,

⁵¹² *Catálogo General de la Sección Española publicado por la Comisión Régia de España sobre la Exposición Universal de París de 1867*. Imp. General de CH. Lahure. Fuente: Biblioteca del Palacio Real de Madrid. También en *Exposición Universelle de 1867*. B.N.: Sig: 1/45329.

⁵¹³ *Exposition Universelle a Vienne 1873. Catalogue Général de la Sección de Española*. Ed. Commissariat d'Espagne. B.N.: Sig. 1/10228, pp. 204 y 207.

mi *Gramática*, los *Métodos de órgano* y de *Canto llano* por Iñíguez, el de *Guitarra* por Cano, el de *Oboe* por Marzo y el de *Harmonium* por López Almagro.

Tanto en la colección de métodos como en los *Aires Nacionales* y *Canciones españolas*, he progresado mucho después de las Exposiciones Universales en que me he presentado, lo cual apreciarán los señores jurados como crean justo y conveniente, esperando que U. trabajará como corresponde por la honra del país.

Hace pocos días me preguntó oficialmente esta Comisión qué destino quería dar a los objetos que tenía expuestos, y contesté que todos pueden venderse a los precios que indico, excepto los siguientes:

Romero: *Gramática musical*, 1 ejemplar.

Romero: *Método grande de Clarinete*, 2ª edición, 1 ejemplar

Romero: *Explicaciones y ejercicios para el clarinete sistema Romero*, 1 ejemplar

Romero: *Nuevo método de fagot*, 1 ejemplar

Romero: *Método de trompa de pistones*, 1 ejemplar

Marzo: *Método de oboe con nociones de corno inglés*, 1 ejemplar

Soriano Fuertes: *Calendario musical para 1873*, 1 ejemplar

cuyas obras deseo regalar al Conservatorio de Música de Viena, acompañadas de un oficio que dirijo al Director del mismo, en que le digo se digne admitirlos como recuerdo de la cordial amistad que ha contraído con el Director de la Escuela Nacional de Música de Madrid, a la que tengo el honor de pertenecer.

Si U. no tiene inconveniente, después que se verifiquen los exámenes de las obras por los jurados, puede hacer por sí mismo la donacion, o dejarla preparada para cuando termine la Exposición, dispensándome esta nueva molestia que le voy a ocasionar.

Ya sabrá U. detalladamente por los señores Gil y Mata las intrigas de que se está valiendo el Sr. Barbieri con la inocente intención de calzarse con su plaza de Director y el acuerdo que los profesores hemos tomado de valernos de nuestras influencias para desbaratar sus planes y presentarle ante el público como se merece por su mal proceder. Lo mejor será que U. procure venirse pronto, y que mientras, escriba a sus amigos a fin de que aquél no consiga su objeto. Sin más por hoy, se repite de U. afm. amigo y SQBSM.

Antonio Romero

PD. Mucho estimaría a Ud. que si los Jurados conceden alguna importancia a mi casa editorial, procure sacar Medalla de Cooperador para mi cuñado, D. José Conde y Aranda⁵¹⁴.

En la *Exposición Universal de Filadelfia en 1876*, el expositor español dentro de la clase 302 dedicado a sistemas de educación, métodos y bibliografías, está integrado por: N° 161 Antonio Romero y Andía de Madrid, con la *Ilustración Musical Completa*, para la enseñanza del arte musical. N° 162 Antonio López Almagro de Madrid, con el *Método Teórico-práctico de armonium*. N° 163 Juan Gil Justo Moné de Madrid, con el *Método de solfeo*. N° 164 Enrique Marzo y Feo de Madrid, con el *Método progresivo y completo de oboe con nociones de corno inglés*. N° 166 Manuel de la Mata de Madrid, con el *Método completo de piano*. N° 166 Lázaro Núñez Robres de Madrid, con su libro *La música del pueblo*. N° 167 Rafael Ayllón de Madrid, con el *Método para afinar el piano*, y nueve ejemplares para el mismo de *Música española*⁵¹⁵.



⁵¹⁴Cartas
⁵¹⁵Exposi
p. 40.

adrid.
'2461-24.

Esta obra sería la que más satisfacciones profesionales le dará a Romero, porque como indica en su introducción al método *Gramática Musical* (quinta edición), al margen de los premios conseguidos en exposiciones nacionales e internacionales tuvo una gran aceptación por parte del público.

“Al presentar al público la quinta edición de esta obra no puedo menos de encabezarla con la expresión de mi más profunda gratitud, por la benevolencia con que el mismo acoge tanto esta como todas mis producciones.

Comprendiendo los deberes que dicha benevolencia me impone, y queriendo corresponder dignamente a ella, trabajo sin descanso en mejorar las ediciones de mis obras, hago toda clase de sacrificios para aumentar la ya rica colección de Métodos y Estudios que para todos los ramos de la enseñanza musical completa, y continúo activamente la impresión y propagación de cuantas obras de mérito se escriben, tanto en España como en el extranjero, bien sean del género religioso, del teatral, del marcial, o del recreativo o de salón; todo lo cual tengo el honor de ofrecer a mis favorecedores en prueba de agradecimiento, y de lo que remitiré catálogo a quién me los pida”⁵¹⁶.

Gran parte de las obras que constituyen la *Instrucción Musical*, fueron aprobadas y adoptadas como textos oficiales en el Real Conservatorio, con ello se consiguió la imposición de ellos a los alumnos que cursan la enseñanza en el centro de mayor prestigio en España a partir del segundo tercio del siglo XIX, y por extensión a todas las academias y profesores privados que se dejan llevar por su programación didáctica.

Romero publica en torno a 1866, el catálogo de obras que lleva por título; *Catálogo de las obras aprobadas para la enseñanza del piano y para todos los demás ramos del arte musical en el Real Conservatorio de Madrid y principales de Europa*.

La idea de Romero de editar una obra completa para instruir musicalmente sobre todos los ramos del arte, y en lo posible que fuera de autoría española, posiblemente arranca de este primer catálogo. Su mentalidad pedagógica y la idea sin duda, de dignificar la música española en el campo de la enseñanza, influirían claramente en el proyecto. Traducir las obras extranjeras y después poderlas editar de manera barata después de adquirir sus derechos, era un objetivo importante del que saldrían

⁵¹⁶*Gramática musical o sea teoría general de la música en forma de diálogo* de A. Romero. Madrid, 1875. Ed. A. Romero. Sig.: B.N. M-1763.

beneficiados comerciante y público. Fomentar la escritura de métodos de autores nacionales, abría las posibilidades de activar una posible escuela nacional con identidad propia que se desmarcara de la estela de otros países.

La perseverancia de Romero dotó a la enseñanza instrumental española de todo lo necesario para alcanzar mayores niveles pedagógicos.

Visto desde otra óptica, pudo ser una forma de abrir un nuevo mercado sin buscar beneficios a corto plazo, pero si hemos de creer la palabra de Romero expuesta en sus escritos, debemos entender que su trabajo tenía total relación con sus honorables intenciones de ofrecer su aportación incondicional a las artes españolas.

Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri

Madrid, 1 de Abril de 1871

Mi querido Paco:

Celebro que al tratar del Método de nuestro amigo Marzo te hayas ocupado de los esfuerzos hechos por otros muchos artistas, y te agradezco mucho lo que se refiere a mí, pues aunque efectivamente estoy haciendo grandes sacrificios para formar una biblioteca de instrucción musical completa, nadie se ha ocupado de ella aunque la creo de verdadera importancia, aunque sólo sea para emancipar a nuestro país de la dominación extranjera.

Se repite tuyo aftmo. amigo Q.D.G.M.

Antonio Romero

El catálogo de la *Instrucción musical completa*, guarda algunos detalles dignos de resaltar como, que no ordena las obras alfabéticamente según el apellido del compositor, sino que las ordena por preferencias del catalogador, de forma que los apartados donde existen métodos de autor español se colocan en primer lugar. También hay una iniciativa clara de llegar a todos los públicos creando manuales de enseñanza para todos los géneros, públicos y círculos, tanto es así, que podemos encontrar métodos de piano para niños como el de Lentz, para manos pequeñas en gran número, o estudios no difíciles para pensionistas, como el de piano de Rosenhain. Al mismo tiempo se pueden leer diversas dedicatorias, que podrían pretender estimular la atención del comprador, tales como, dedicado a S.M. la Reina de España o cualquiera de las figuras de la nobleza, a gremios profesionales como los profesores o artistas en general, a los estudiantes, e incluso a los aficionados. Este cúmulo de adaptaciones hechas sobre

métodos y partituras en general, se da en el apartado de canto y piano, y en más rara ocasión, en el caso de los instrumentos de cuerda y en ninguna ocasión en el resto.

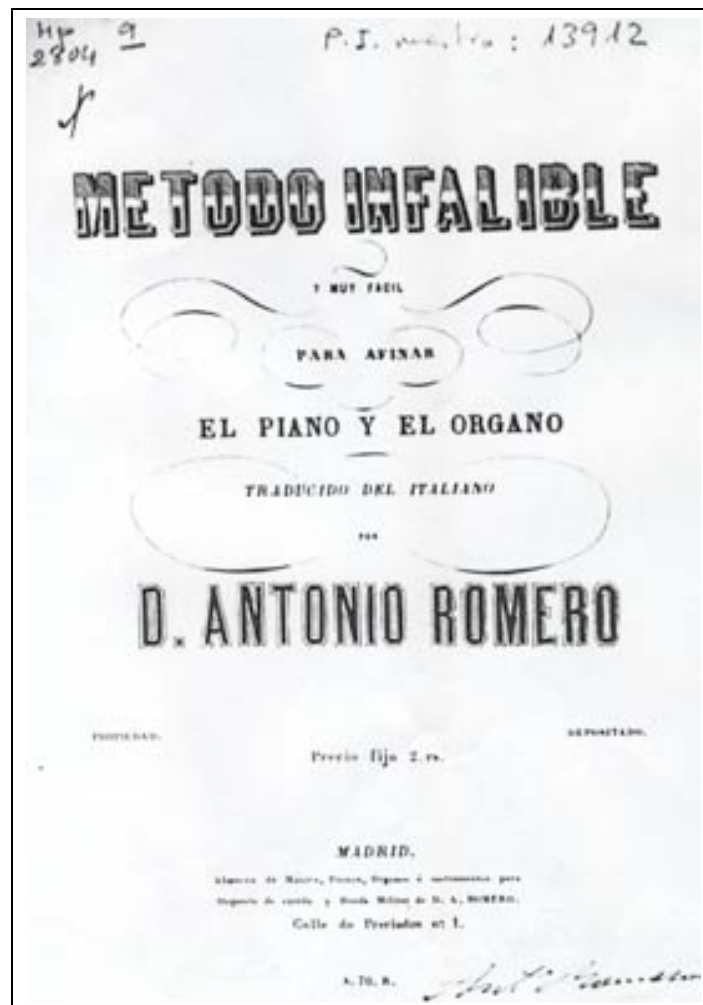
Del mismo modo que el análisis de la cantidad y características de las composiciones catalogadas en la época arrojan posibles respuestas, existe un dato significativo perteneciente a la administración estatal de la época, manifestado en los reglamentos del Conservatorio, que demuestra el tipo de valoración que se otorga a cada una de las disciplinas educativas impartidas en los centros públicos de España. En el Reglamento de la recién creada Escuela Nacional de 15 y 22 de diciembre de 1868, por el cual se disuelve el Real Conservatorio, se puede leer en el artículo 12, a propósito de los sueldos que se establecen para la nueva plantilla de profesorado, una dotación de 1200 escudos para los de composición, armonía y canto, 800 escudos para los profesores de solfeo, piano y violín, y 600 para los profesores de contrabajo, flauta, clarinete y fagot. Posiblemente este dato -establecido desde la creación del Real Conservatorio en 1831-, evidencia la importancia que la sociedad dispensa a las diferentes disciplinas musicales, que se mantendría a lo largo de todo el siglo XIX, llegando incluso hasta avanzado el siglo XX.

La obra editorial de Romero por excelencia es la *Instrucción Musical Completa*. Su creación abarcó varios años, y podemos decir, que la dará por concluida en 1873, cuando añade el último tratado creado y editado por él, el *Método de Fagot*. En este año, dentro del terreno personal, Romero parece empezar a cerrar proyectos iniciados años atrás, tal vez para hacer concursar la obra acabada -según su idea- en la Exposición Universal de Viena de 1873, donde conseguirá *Medalla de plata* por el Clarinete sistema Romero, aunque sus ediciones no consigan ningún galardón. La Exposición, sin embargo, publica el Catálogo de su obra *Instrucción Musical Completa. -Escuela Española, Texto Castellano*, después de que hubiera ganado varios premios en exposiciones nacionales y extranjeras.

No sabemos qué conclusiones extraería Romero de los resultados obtenidos por su obra, pero sus expectativas no se cumplieron, si reflexionamos en tres campos distintos. 1º. Romero no contó nunca con la eficacia del proceso educador de los profesores que impartían las clases a las nuevas generaciones. 2º. La innovación de los nuevos métodos no era tal en función de que se empleaban los que se editaban en el extranjero como patrón de escritura para los españoles; sólo los ejercicios y música que contenían habían sido compuestos por españoles, aunque también respondían a patrones

extranjeros. 3º. La enseñanza musical tiene mucho de desarrollo hacia lo práctico, y los músicos que salían del Conservatorio no tenían otra forma de ganarse la vida que hacer lo que la sociedad les reclamaba, música para acompañar al canto o fantasías instrumentales que emulan a cantantes.

9.1. *Método infalible y fácil para afinar el piano* (1863)⁵¹⁷



El *Método infalible y fácil para afinar el piano*, es una de las ediciones, destinada a facilitar y mejorar la calidad musical de la afinación. Esta obra forma parte de una serie de pequeñas obras destinadas a fines concretos, consideradas de primordial interés y destinadas a elevar la capacidad musical de entornos musicales donde los recursos técnicos y humanos no tenían excesivos medios.

En el período que va de 1859 a 1963 y anteriores al *Método fácil para afinar*, se publican las láminas de *Escalas generales e instrucciones indispensables para aprender a tocar* (para todos los instrumentos militares), encaminadas a ayudar a los círculos musicales, que no buscan una instrucción musical de gran nivel y que precisan de nociones elementales y concretas para instruirse rápidamente en el desempeño de una actividad específica, que les daría el sustento. Es el caso de los instrumentistas militares,

⁵¹⁷Biblioteca Nacional. Madrid. Sig.: Mp-2804-9.

que aunque tenían manuales de enseñanza completos de los instrumentos, iguales al *Método de clarinete* de Romero, no podían malgastar su tiempo estudiando ejercicios y conceptos técnicos que no iban a utilizar. Por este motivo, Romero diseñó una serie de “mini” tratados que tenían una finalidad práctica para el instrumentista y comercial para él, porque vendía gran cantidad de ellos al precio de 4 reales cada uno. En el caso del *Método infalible*, costaba 2 rs. y aunque ésta no es una cantidad excesiva, era una forma de vender gran cantidad de utensilios necesarios para poder afinar los instrumentos.

La introducción del Método, traducido del italiano por Romero, aclara los fines del mismo:

“De todos los sistemas publicados hasta el día para afinar el piano, no hay ninguno que sea fácil de poner en práctica, por la mayor parte de las personas.

Los Sres. Taglianini y E. Schiasai sometieron, hace algunos años, a la Academia de Ciencias de Bolonia, un extenso informe que contenía un proyecto de método de afinar el piano, sumamente seguro y fácil de practicar, reuniendo las más rigurosas condiciones para establecer las dos tonalidades, mayor y menor. En dicho informe, expusieron por medio de cálculos matemáticos, una teoría racional de la vibración necesaria a cada nota de las dos tonalidades, según las leyes de la acústica; llegando a obtener un resultado tan concluyente, que habiendo puesto públicamente en práctica este método los más célebres afinadores de Italia, obtuvieron por resultado un éxito incontestable que valió a los autores de este sistema las más merecidas felicitaciones.

Habiendo muchas localidades en que se carece de afinadores y deseando prestar un gran servicio a las personas que por gusto o por necesidad deseen afinar por sí mismas sus pianos y sus órganos, hemos extractado de dicha memoria los preceptos necesarios para que a poca costa y sin estudios especiales pueda conseguir dicho objeto con éxito seguro.

Hemos suprimido los cálculos matemáticos que ocupaban una gran parte de la obra, por creerlos inútiles en la práctica, pues sus autores los pusieron con el solo objeto de someter a los sabios la larga serie de observaciones que les había sido necesario hacer para llegar al feliz resultado que obtuvieron.

El repartimiento se compone de una serie no interrumpida de octavas descendentes, de quintas mayores ascendentes y de una sola tercera mayor.

Todos estos intervalos deberán afinarse rigurosamente justos, sin ninguna oscilación. El temperamento obligado o preciso se repartirá naturalmente durante el curso de la operación, en las notas que deban sufrir una alteración cualquiera.

El acorde fundamental que deberá servir de base al repartimiento es el Fa mayor, compuesto de tónica, tercera mayor y quinta justa. Como la costumbre general adoptada es afinar sobre el La₄ del diapasón⁵¹⁸, para obtener el acorde general, Fa, La, Do, se procederá del modo siguiente:

Se empezará por afinar rigurosamente justo, al unísono del diapasón que sirva de norma, el cuarto La del teclado empezando a contar por abajo, el cual se escribe (en el segundo espacio del pentagrama en clave de Sol).

Observación esencial. Como los pianos son de dos o tres cuerda, al afinar cada nota se pondrá el mayor cuidado en que las dos o las tres cuerdas que la pertenezcan queden en el más perfecto unísono, lo cual se obtendrá repitiendo muchas veces cada nota e igualando la afinación de las cuerdas hasta que no se perciba ninguna oscilación, cuyo medio es el más seguro para obtener la mayor pureza de los unísonos.

Una vez afinado el primer La, se pasará a afinar su octava inferior bien justa, sin ninguna oscilación, después se tomará este último La (inferior) por base y sobre él se afinará perfectamente su tercera mayor inferior (Fa).

Siendo el intervalo de tercera mayor el más sensible a la alteración y el que percibe el oído más naturalmente, será muy fácil asegurarse de su perfecta afinación sonando al mismo tiempo las notas Fa y La, pero cuidando de no tocar el La, que anteriormente se afinó al diapasón, el cual sólo sirve aquí de guía para afinar el Fa.

Una vez afinada la tercera anterior, se tomará por punto de partida el Fa, para afinar la quinta ascendente Fa, Do, rigurosamente justas, sin ninguna oscilación.

Si se ha fijado bien la atención de establecer la pureza del unísono de las cuerdas de cada nota, repitiendo aisladamente cada una de ellas, se habrá obtenido el acorde generador Fa, La, Do, arreglado al La del diapasón que sirva de tipo. Antes de pasar adelante se procurará asegurarse de que esta acorde produzca una armonía perfecta que satisfaga al oído, bien sea que se vieran las notas a un tiempo o separadamente, esto es, en acordes o en arpegios Fa₃-La₃, Fa₃-Do₄, Fa₃-La₃-Do₄.

Después se procederá del modo siguiente:

Acorde generador Fa₃, La₃, Do₄.

Repartimiento.

⁵¹⁸Aunque en el texto original figuran ejemplos gráficos sobre pentagramas para hacer alusión a los distintos sonidos, nosotros emplearemos el lenguaje de sistema de índices (americano).

1ª. Serie. Tomando por punto de partida la nota más aguda del acorde generador, Do, se afinará rigurosamente justa y sin ninguna oscilación: 1º, su octava inferior Do4, Do3. 2º. Las quintas mayores ascendentes Do3, Sol3 y Sol3, Re4. 3º. La octava inferior de este último Re4, Re3.

Antes de pasar a la segunda serie, se examinarán escrupulosamente todas las notas anteriores, a fin de asegurarse de su exacta afinación, y sobre todo de que no hay ninguna oscilación entre quintas ni entre octavas.

2ª. Serie. Tomando por punto de partida la segunda nota del acorde generador La3, se afinarán rigurosamente justas: 1º. La quinta ascendente La3, Mi4. 2º. La octava descendente Mi4, Mi3. 3º. Las dos quintas ascendentes Mi3-Si3 y Si3-Fa#4. Y 4º. la octava descendente Fa#4, Fa#3.

Es fácil de observar por lo que precede, que cada que cada nota que se afina sirva de punto de partida para afinar la siguiente, bien sea quinta ascendente u octava descendente; por lo cual se procederá con el mayor cuidado en la afinación de cada uno de los intervalos anteriores, asegurándose de su exactitud antes de pasar a los siguientes, con los que se completa la segunda serie. 5º. Afinar la quinta ascendente Fa#3-Do#4. 6º. La octava descendente Do#4- Do#3. 7º Las dos quintas ascendentes Do#3-Sol#3 y Sol#3-Re#4. 8º. La octava descendente Re#4- Re#3.

3ª. Serie. Tomando por punto de partida la primera nota del acorde generador Fa3, se afinarán perfectamente justas. 1º. La octava ascendente Fa3-Fa4. 2º. La quinta descendente Fa4-Sib3.

Estos dos últimos acordes terminan el repartimiento. Todas las quintas deben hallarse justas excepto estas dos Re4-La4 y Mib3-Sib3, sobre las cuales carga el temperamento, pero que no obstante ofrecen bien pequeña diferencia: pues la quinta Mib-La difiere de la perfecta afinación cerca de una coma, y la quinta Mib-Sib cerca de la mitad de media coma, cuyas diferencias con casi inapreciables por el oído.

Terminado el repartimiento, se afinará por semitonos ascendentes y por octavas perfectamente justas también ascendentes, empezando por el Fa#4, última nota aguda del repartimiento, cuidando de afinar siempre la nota más aguda por la más grave, del modo siguiente:

Fa#3-Fa#4, Sol3-Sol4, La3-La4, La#3-La#4, Si3-Si4, Do4-Do5, Do#4-Do#5, siguiendo de esta forma hasta completar la extensión del teclado del instrumento.

Después de afinados los agudos se pasará a afinar los bajos procediendo por semitonos descendentes y por octavas justas, empezando por el Do₃, última nota del repartimiento, afinando la nota más grave por la más aguda:

Do₄-Do₃, Si₃-Si₂, La₃-La₂, Sol₃-Sol₂, Fa₃-Fa₂, hasta finalizar la extensión del teclado del instrumento.

Después se repararán los agudos porque son más susceptibles de desafinarse que los graves.

Nota. En toda esta pequeña obra se han indicado los nombres de notas según el uso adoptado, sin embargo de que los factores de pianos tienen la costumbre de marcarlas en el interior del instrumento junto a las clavijas, con letras alfabéticas del modo siguiente:

A, A#, B, C, C#, D, D#, E, F, F#, G, G#, A.

Este Método cubre las necesidades de un amplio número de instrumentistas de provincias, a los que les facilita el manual y la herramienta necesaria para ajustar la afinación de sus instrumentos.

En el catálogo de la *Instrucción musical completa* que edita el almacén Romero en torno a 1878, figura Romero como autor del Método para afinar⁵¹⁹.

⁵¹⁹ Ministerio de Cultura. Biblioteca Nacional. Signatura: M-1583.

9.2. De la enseñanza del piano. Consejos a los jóvenes profesores (1866)⁵²⁰



Esta obra es importada por Antonio Romero del vecino país francés y, aunque no es autor de la misma, es imprescindible incluirla en este apartado porque supone para Romero el compendio de pensamientos que todo profesor debería observar en la enseñanza de su instrumento.

Fue compuesta por Félix le Couppey, profesor en el Conservatorio Imperial de Música de París, Caballero de la Legión de Honor, de la Orden Española de Carlos III y de la de Leopoldo de Bélgica. Sería editada por Romero en la Imprenta de J. M. Ducazal en 1866 con la finalidad de dotar a los profesores de un manual teórico que les sirva de guía sobre el comportamiento y la actitud en la enseñanza, algo así como un libro de ética e instrucciones de buen funcionamiento.

⁵²⁰Biblioteca Nacional. Madrid. Sig.: M-1801.

Aunque la obra era específica para piano, Romero considera que los instrumentos tienen muchas similitudes en su práctica y que la actitud positiva al trabajarlos es análoga. Se lee a continuación del título, *“traducidos al español y aplicados a la enseñanza de todos los ramos del arte”*.

Se observan notas a pie de página que se incluyen en el texto del libro y que tienen al final entre paréntesis unas siglas de esta forma (N. del T), significan *notas del traductor*, donde se hacen las aclaraciones que Romero estima necesarias para que la obra siga manteniendo la funcionalidad de un texto o método de ayuda para todas las disciplinas instrumentales; impidiendo que se lleve la iniciativa al campo exclusivo del piano. Nosotros incluiremos en otras citas la abreviación (N. del A.), para distinguirlas de las que hizo Romero.

La obra constituye una reivindicación de la profesión musical y de la figura del pedagogo, en oposición al profesor repetidor y revisor de la lectura hecha sobre un determinado estudio u obra, y supone la única ocasión donde Romero piensa en la necesidad de fomentar las capacidades y valores de los profesores.

La traducción y aplicación a todos los ramos del arte es del propio Romero. Incluye un prólogo de Manuel Mendizábal, profesor de la primera clase de piano del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina de Madrid y Caballero de la Real y distinguida orden española de Carlos III.

La obra era propiedad del editor -el propio Romero- y su precio era de 8 rvn.

PRÓLOGO

“Suponiendo -lo cual sería mucho suponer- que yo pudiese hacer ostentación de pompas literarias, no sería ciertamente adecuado un prólogo pomposo al modesto libro que me atrevo a recomendar al lector, aunque sin otra autoridad que la de mis largos años de experiencia.

No se trata en efecto de una gran obra, sino de una obrita utilísima para los que se dedican a la enseñanza del piano, y tanto más apreciable, cuanto que es esencialmente práctica, así en su doctrina, como en las atinadas observaciones que contiene.

Poseer una ciencia o un arte, no basta para la enseñanza de ellas. El profesor necesita asimismo saber enseñar, y esto que generalmente no se adquiere

sino al cabo de asiduo trabajo y constante meditación, en breves páginas el autor del presente libro lo expone.

El mérito principal de él consiste en eso. Félix le Couppey, profesor distinguido del Conservatorio Imperial de Música de París, que es quien lo ha escrito, ha logrado con su obra generalizar el fruto por él adquirido a costa de una larga carrera y por medio de un profundo espíritu de observación, prestando así un servicio no sólo a los profesores que se dedican a la enseñanza del piano, quienes hallarán en él una segura guía, sino también al arte en general que, siguiéndose los consejos del autor podrá ser cultivado en adelante con mucho más provecho.

El solo índice de las materias que contiene el libro de Félix le Couppey, es por sí una garantía de la importancia y utilidad de la obra. Por él se ve que el autor ha tratado de investigar las condiciones que se requieren, así en los maestros como en los discípulos, para una buena enseñanza; y partiendo de aquí, sienta reglas, da consejos, y hace observaciones, tanto más convenientes, cuanto que además de hallarse felicísimamente formuladas para todos, responden y resuelven las arduas dificultades con que más de una vez tenemos que luchar los que nos dedicamos a la enseñanza.

Manuel de Mendizábal

DE LA ENSEÑANZA DEL PIANO

I

El por qué de este libro

La enseñanza del piano ha tomado, de algunos años a esta parte, una extensión considerable. Antiguamente el estudio de la música se consideraba como privilegio de una educación brillante; pero en el día ya no sucede así. En casi todas las clases de la sociedad, y hasta en las familias de limitados medios de fortuna, toda señorita ha de saber tocar el piano.

El número de profesores de este instrumento, que aun no hace muchos años era bastante reducido, ha debido naturalmente irse aumentando a medida que ha ido creciendo el de los discípulos, y tiende a aumentarse más y más cada día. En efecto una carrera de tan ancho campo como ésta, debía excitar la ambición de muchos jóvenes que buscan en un honroso trabajo sus medios de subsistencia: de aquí ha nacido un nuevo impulso y el deseo tan general entre las clases poco acomodadas de crearse recursos productivos por medio de la enseñanza del piano.

Los que se proponen este objeto empiezan generalmente por dirigirse a algún maestro de reputación, para emprender bajo su dirección, un estudio profundo del instrumento. Pero una vez concluido este estudio, falta todavía bastante que andar, pues no tarda en presentarse una nueva dificultad, cual es la de transmitir a otros con la debida claridad las lecciones de un arte cuyos secretos creía ya uno poseer por completo; ¡tanta es la distancia que separa al que ejecuta del que enseña! El mérito del primero no implica de ningún modo el mérito del segundo; pues hay pianista de indiscutible talento que varias veces han confesado su impotencia para enseñar bien su arte.

La experiencia es la que da toda su fuerza al maestro; pero la experiencia ¿no tiene acaso sus preceptos, sus reglas, su método y su tradición? Yo no vacilo en contestar que, si bien los principios del arte son invariables, no lo son los procedimientos de la enseñanza, los cuales en la práctica se modifican sin cesar, según la edad y la disposición del alumno, según el fin especial que este se propone alcanzar, y otras infinitas circunstancias, que sería prolijo enumerar.

Esa experiencia que fortifica el talento y que revela al mismo maestro tantas cosas que al principio pasan desapercibidas, llega a adquirirse con el tiempo, no hay duda; pero a costa de largos ejercicios, y casi siempre después de muchas pruebas y ensayos que muy a menudo no dan resultado alguno.

¿Será demasiada presunción el firmar que toda vacilación y todo peligro de error desaparecerían si el joven profesor, al empezar su carrera, encontrase un guía en la senda que recorre, un apoyo a cada paso que da, una solución para cada duda, y siempre el consejo fraternal de un artista que aspirando, no tanto a servir de modelo, como a ser útil a los demás, dijese lo que él ha hecho, lo que ha visto hacer y lo que el tiempo y las reflexión le han enseñado?

La solución de este problema es el pensamiento que ha inspirado al autor la páginas siguientes:

II

¿A qué edad puede empezar el estudio del piano?

¿Cómo se conocerá si un niño está bien organizado para la música?

Difícil es determinar con exactitud la edad en que un niño puede empezar el estudio del piano. Su naturaleza más o menos precoz, su organización más o menos delicada y nerviosa, el estado de su salud, sus fuerzas, su carácter, su aptitud, todas estas circunstancias deben tomarse en consideración. Sin embargo desde que un niño sabe leer de corrido, cualquiera que sea su edad, puede

asegurarse que empezará el estudio de la música sin gran dificultad. Sus progresos podrán no ser muy rápidos; podrá vérselo permanecer estacionado, sin adelantar nada en un año, a veces ni en dos; no importa; aun cuando no se hubiese conseguido nada más, según la frase de un célebre profesor⁵²¹, que *inocularle la música*, no se habría perdido el tiempo.

No sin razón se ha comparado frecuentemente un niño con un arbolillo flexible que toma y conserva la inclinación que se le da. La naturaleza esencialmente maleable de los niños hace que todo les sea fácil. Así es que aprender a leer sin esfuerzo y casi sin advertirlo y jugando, mientras que al hombre adulto, cuyo entendimiento no ha sido cultivado, le cuesta mucho trabajo solamente el conocer las letras del alfabeto. Es preciso pues aprovechar esa facultad de apropiación que los niños poseen en grado tan eminente. Más adelante ya no sería tanta la flexibilidad de sus órganos, y habría que luchar contra obstáculos que los años habrían traído consigo.

Conócese generalmente la aptitud musical de un niño en la facilidad que tiene de repetir un ritmo cualquiera, aunque no sea más que el del tambor; en la alegría que manifiesta al oír el sonido de un instrumento; en su memoria; en su deseo de aprender. Si además de esto tiene las manos flexibles y bien formadas, si sus dedos se abren con toda libertad, entonces reúne todos los indicios de una buena organización, y puede con toda confianza emprenderse su educación musical. Pero desgraciadamente sucede casi siempre que se dan las primeras lecciones a un niño, sin haber tomado el tiempo necesario para examinar su aptitud. El estudio de la música es hoy día obligatorio, y todas las señoritas tengan o no buena disposición, han de aprender a tocar el piano. Este es un error muy craso, porque ante todo, debe examinarse bien la aptitud del alumno: si su organización es rebelde a la música, vale más renunciar a enseñarla, porque de lo contrario solo se obtendrá resultados insignificantes en cambio de mil disgustos, de un inmenso fastidio y de mucho tiempo perdido.

Volvamos ahora a considerar otra vez las felices disposiciones de la primera edad. Además de la inteligencia que comprende fácilmente las reglas del arte, hay en nosotros esa facultad preciosa que obra instintivamente sobre nuestra alma: el sentimiento. Si un niño se halla felizmente dotado por la naturaleza: una nota desentonada le hará turbarse, y un compás cojo le dejará parado. A cada instante dará nuevos indicios de inteligencia, y muy pronto veréis abrirse su tierno corazón a las más dulces impresiones. El niño que empieza a tocar el piano

⁵²¹Zimmerman, *Enciclopedia del pianista compositor*.

es feliz con tan poca cosa; ¡qué alegría la suya cuando ve que el movimiento de sus deditos produce un sonido que le encanta! ¡Cuán ufano se pone el día que logra tocar, sin cometer una sola falta, la más sencilla melodía! Y el maestro, que ha preparado y presencia este primer triunfo, ¡no experimenta acaso, por su parte, una satisfacción tan viva como la de su joven discípulo?⁵²².

III.

Primeras lecciones.-¿Deberá empezar la educación musical por el estudio del solfeo?

Hay una preocupación que está, por desgracia muy generalizada, y es la creencia de que para empezar la educación musical basta con un profesor adocenado y un mal instrumento. No hay argumentos que sean demasiado fuertes cuando se trata de rebatir una opinión como esta, tan contraria a las reglas del sentido común. Lejos de tener poca importancia las primeras lecciones, ejercen al contrario, una acción muy directa sobre el porvenir de un alumno, y su influencia se hace sentir por mucho tiempo. Sucede con frecuencia que sólo al cabo de algunos años se consigue desarraigar los defectos contraídos durante los primeros meses de estudio, y más de un talento se malogra por haber tenido mala dirección desde el principio.

Aunque no de consecuencias tan trascendentales como las que acabamos de apuntar, el servirse de un mal instrumento ofrece también inconvenientes que es preciso hacer notar. Si el piano es viejo, usado y desvencijado, es de temer que el discípulo no tarde en cobrar hastío a la música. En efecto, ¿a quién no fastidiaría el estudiar con un instrumento cuyos sonidos ásperos y cascados le estuviesen continuamente hiriendo el oído? Es por consiguiente indispensable tener un buen piano, cuyo teclado más o menos duro de pulsación, ofrezca una resistencia proporcionada a la fuerza de los dedos del alumno. Es preciso además hacer afinar el piano con frecuencia, porque un instrumento desafinado pervierte el oído y destruye el sentimiento de la entonación.

Para dar buenas lecciones de piano no es indispensable ser hábil pianista. Siempre es una ventaja, no hay duda, pero si se reúne el talento del ejecutante y el mérito del profesor; sin embargo, puede asegurarse que para dirigir con buen éxito la educación musical de un niño basta con haber estudiado bajo la dirección

⁵²²El estudio del violín puede también aprenderse de tierna edad, teniendo antes educado el oído; más para los otros instrumentos, y especialmente para los de aire, se necesita, además de las disposiciones enumeradas por el autor, una buena conformación de boca y cierto desarrollo físico, que rara vez se encuentra antes de los doce o catorce años de edad. (Nota del Traductor)

de un buen maestro, y con poseer lo que se entiende por estas palabras: un buen método. Permítaseme intercalar aquí las siguientes líneas, tomadas del prólogo de una de mis obras:

“Durante los primeros meses de la enseñanza del piano, el estudio de la música propiamente dicha, y el estudio del instrumento, deberían separarse completamente uno de otro. Ambos estudios pueden llevarse adelante a un mismo tiempo; pero con separación y como si dijéramos paralelamente; pero si se les confunde en un solo y mismo estudio, ha de resultar inevitablemente una complicación que multiplica las dificultades de tal modo que llegará a causar fastidio al discípulo y desaliento al maestro. Siempre que la educación musical de un niño es lenta y enojosa, no hay que buscar otras causas que las que acabamos de indicar. Efectivamente, si uno se para a considerar todo lo que se exige de un discípulo desde las primeras lecciones; si se reflexiona sobre la multitud de cosas entre las cuales ha de dividir su atención, como por ejemplo: el nombre de las notas en dos claves distintas, su valor y el de las figuras de silencio o espera, las diferentes combinaciones del compás y del ritmo, la significación de los signos accidentales, como el sostenido, el bemol, etc., la posición de las manos sobre el teclado, la flexibilidad de los brazos, la postura del cuerpo, el movimiento regular de los dedos, el modo de atacar las teclas; en una palabra, todo lo que constituye la teoría, la lectura y el mecanismo, se admira uno de que una inteligencia tan joven llegue a vencer tantas dificultades a un tiempo, y de que se encuentren talentos capaces de salir airoso a pesar de un método tan racional.

En vez de acumular tantas cosas heterogéneas, y que no tienen entre sí ninguna afinidad, ¿no sería más sencillo y más lógico agrupar los elementos que son de igual naturaleza, ejercitando por una parte al discípulo en todo lo que hoy se entiende por *estudio de solfeo*, y haciendo por otra que el *mecanismo* fuese objeto de un trabajo separado y especial? Se entiende, naturalmente, que quedaría siempre reservado al criterio del profesor el determinar el momento en que sería oportuno reunir estas dos partes de la enseñanza”.

Las primeras lecciones que recibe un niño deben ser frecuentes y de corta duración: más adelante podrán ser algo más largas, sin descuidar nunca el hacerlas agradables, porque es preciso sobre todo inspirar amor al estudio transformándolo en placer⁵²³, en una palabra, instruir deleitando siempre. Al principio todos los alumnos muestran afición y buena voluntad: al profesor le

⁵²³ *Così allegro fanciul porgiamo aspersi Di soave licor gli orli del vaso*. T. Tasso (Torquato Tasso, poeta italiano (1544-1595), renacentista hijo del también poeta Bernardo (1493-1569).

toca sostenerlos en esta feliz disposición. Si sabe dar atractivo a sus lecciones, la hora de su llegada lejos de ser temida como un rato de fastidio, será siempre esperada con alegre impaciencia.

Repito otra vez que las lecciones de un niño deben ser cortas y frecuentes. Sería útil además que a las horas en que estudia por sí solo, fuese vigilado con abnegación completa por sus padres o por la persona encargada de cuidar de su educación. Con la palabra abnegación quiero decir que deben seguirse puntualmente las indicaciones del profesor, y no discutir nunca sobre los medios de que se vale. Desgraciadamente hay muchos padres que no admiten que su hijo comprenda lo que ellos no pueden comprender, y sucede con frecuencia que con sus objeciones necias o intempestivas, intervienen en la lección de un modo tan desagradable para el maestro como perjudicial para el alumno. Nunca se anatematizará bastante esta tendencia a entrometerse en las atribuciones del profesor. Ayudarle eso sí; secundarle; pero dando siempre ejemplo de la deferencia con que el discípulo debe tratar al maestro⁵²⁴.

IV.

De la elección de la música que ha de formar la base de una buena enseñanza.

¿Es preferible la música clásica a la música de género?⁵²⁵

En el capítulo anterior he insistido sobre la utilidad del estudio del solfeo, emprendido simultáneamente con el del mecanismo del piano. Todo lo que he dicho sobre este punto lo han dicho otros antes que yo; pero aunque se ha repetido muchas veces que *la razón acaba siempre por tener razón*, ¡cuánto tiempo se necesita para que la verdad llegue a sustituir al error! Si célebres maestros a pesar de la autoridad de su palabra, no han encontrado quién les siguiese en las reformas que indicaban; si su voz ha sido desoída, ¿será más escuchada la mía que no viene de tan elevada esfera? Apenas me atrevo a esperarlo.

Supongo que el alumno ha vencido ya las primeras dificultades de la enseñanza elemental. Una vez llegado a este punto, ¿cuál será el género de

⁵²⁴ Las prescripciones de este capítulo, relativas a la elección de un buen maestro y a la adquisición de un buen piano, deben aplicarse a las enseñanzas de todos los instrumentos; pero el estudio de éstos no deberá jamás emprenderse, hasta que se hayan pasado las dos terceras partes por lo menos, del método de solfeo que se adopte, o lo que es lo mismo, hasta que se tenga completa seguridad en las entonaciones y un mediano dominio en la medida.

⁵²⁵ Por música de género debe entenderse las *fantasías sobre motivos de óperas, los nocturnos, révéries, romanzas sin palabras, impromptus* y demás composiciones modernas, escritas sin sujetarse a una forma ni estructura determinada.

música más favorable para sus progresos? Entro en esta cuestión con alguna esperanza de ser escuchado, porque mis palabras se hallarán en armonía con las nuevas tendencias que se han manifestado de algunos años a esta parte.

Empiezo por sentar el principio de que la enseñanza del piano debe tener por base el estudio de la música clásica, que es la que ofrece si así puede decirse, el alimento más sano para los alumnos. El estilo de esta música siempre elevado, sencillo y natural, los preserva de cierta tendencia a la afectación y a la exageración, defectos a los cuales se dejan arrastrar con sobrada frecuencia. Además la música clásica presenta una limpieza de contorno y una firmeza en su marcha que ayudan a desarrollar en los alumnos el sentimiento del compás, del ritmo y de la acentuación. Bajo el punto de vista del mecanismo, cualquiera creería que la música clásica se ha escrito expresamente para que los dedos adquieran flexibilidad, igualdad de fuerza y completa independencia. Si dejamos ahora a un lado la parte didáctica de la cuestión para examinarla bajo el punto de vista del arte propiamente dicho, todavía será menos dudosa la elección. Efectivamente ¿qué producciones modernas se atrevería nadie a comparar con las obras maestras de la escuela antigua, con las sublimes inspiraciones de Mozart, de Bach, de Beethoven? Apresurémonos a consignar que los primeros que bajan la cabeza ante los nombres tan imponentes de esos grandes artistas del siglo pasado.

No ignoro que los pocos adversarios de la música clásica contestan a esto, que las obras de los grandes maestros presentan una dificultad de interpretación que hace imposible su estudio para los principiantes. Sobre este punto estoy de acuerdo con ellos, por lo que hace a Bach, Weber y Beethoven, si bien éste último ha escrito música fácil. Pero la objeción desaparecerá, si se examina con atención el repertorio de los demás compositores del siglo pasado. Haydn por ejemplo, tiene piezas muy fáciles y todas ellas llenas de una gracia y una elegancia exquisitas. Las obras de Mozart contienen también numerosas composiciones de poca dificultad, en las cuales se encuentra en cada página el acento tan castamente apasionado de este divino maestro. En un orden menos elevado Clementi, Dussek, Steibelt, Cramer, Hummel, Field, han escrito igualmente una multitud de piezas tales como sonatas, rondos y otras, que son todas excelentes para el estudio del piano, sin ofrecer sin embargo, serias dificultades. Los recursos de que se puede echar mano, son por consiguiente, tan abundantes como variados.

Todo sistema, toda pauta inflexible es enemiga del progreso. Acabo de exponer las razones que me hacen preferir para base de la enseñanza del piano la

música clásica a la música moderna; pero lejos de rechazar ésta última de un modo absoluto, pido al contrario, que los alumnos se ocupen de ella, que la estudien, si bien en corta proporción. De aquí resultará cierta variedad en el trabajo, variedad que contribuirá a despertar el gusto y el buen discernimiento del alumno, además de que es preciso que esté conozca todos los géneros de música, todos los estilos, y de que sería absurdo rechazar tal o cual música por la sola razón de que no va escudada con el nombre de un gran maestro.

En el día todo el mundo escribe para el piano. De esta manía de componer resulta una aglomeración de música adocenada que impone al profesor una tarea larga y difícil si ha de escoger entre ellas (y es muy importante que lo haga), las piezas que juzgue más convenientes para sus discípulos. En este caso obrará con prudencia, eligiendo con preferencia las obras firmadas por artistas cuyo talento sea generalmente reconocido; pero deberá también tener la suficiente iniciativa e independencia para admitir cualquiera producción que le parezca buena y útil, aun cuando su autor sea de poca nombradía y hasta completamente desconocido.

Digo pues resumiendo lo que dejo expuesto, que cualquiera que sea la predilección que tenga un profesor por tal o cual género de música, por esta o la otra escuela, no debe nunca poner más que buena música en manos de sus discípulos. Este es un punto muy esencial -que como una buena y sana educación literaria- la educación musical bien entendida debe rechazarse lo que es mediano y procurar desde luego formar el gusto del alumno y dar elevación a sus ideas, iniciándole sin cesar en las obras maestras del arte. Yo no soy exclusivo en manera alguna; admiro lo bueno y lo bello donde lo encuentro sin reparar en que pertenece a esta o la otra escuela. He sentado por principio que una buena enseñanza debe tomar por base el estudio de la música clásica; pero lejos de pretender por esto rebajar el mérito de los artistas de nuestra época, me complazco en rendirles aquí pleito homenaje. Yo el primero reconozco que Thalberg, Listz, Herz, Stephen, Heller y otros muchos que sería prolijo citar, dejarán en la historia del arte recuerdos imperecederos y nombres justamente célebres⁵²⁶.

⁵²⁶ Habiendo sido este libro escrito para la enseñanza del piano, su autor solo se ocupa en él de las obras más convenientes para el estudio de dicho instrumento; pero deseando nosotros que sea igualmente útil para las enseñanzas de todos los ramos que abraza el arte musical, hemos formado e insertado al fin un escogido y extenso catálogo de las obras adoptadas en las clases de nuestro Real Conservatorio, y de las que emplean con más éxito los establecimientos y profesores más respetables de España y del extranjero. (N. del T.)

V.

Del estudio del mecanismo.

Por muchas que sean las dotes naturales de un alumno y aun cuando haya nacido con la más privilegiada organización, si el trabajo no ha dado flexibilidad a sus dedos, si no los ha habituado con estudio perseverante a vencer todas las dificultades del mecanismo, no sólo no llegará a adquirir nunca una perfección completa, sino que tarde o temprano, se encontrará detenido en sus progresos por obstáculos imprevistos.

El estudio del mecanismo deberá pues entrar por mucho en el plan de trabajo de todo alumno que aspire a obtener brillantes resultados, no debiendo bajar el tiempo que dedique regularmente a este estudio de la cuarta y aun mejor de la tercera parte del que tenga destinado a aprender el piano. En esta parte de la enseñanza, el profesor encontrará a veces alguna resistencia -es preciso confesarlo- el estudio de los ejercicios es árido y poco agradable, lo cual hace que el alumno en su ignorancia arguya con frecuencia contra su utilidad. Si para vencer esta resistencia fuese insuficientes los medios de persuasión, o si el discípulo no se hallase todavía en edad de escuchar los consejos de la experiencia y de la razón, el profesor deberá entonces obrar de una manera más directa y exigirá que los estudios del mecanismo se hagan a su presencia. El maestro que rara vez manda a sus discípulos hacer escalas o ejercicios, puede estar seguro de que en su ausencia los hará menos todavía. Al contrario, el profesor que observa el excelente método de dar principio a cada lección dedicando algunos minutos a la gimnástica de los dedos, consigue por medio de la práctica lo que no alcanzarían sus solos consejos. Así es que en este último caso, el éxito corona casi siempre las esperanzas del maestro; y los discípulos impelidos -por la fuerza de la costumbre- llegan insensiblemente y sin que ellos mismos lo conozcan a reproducir en los estudios que hacen a solas, el mismo orden de trabajo adoptado para la lección. Una vez conseguido esto el buen éxito es seguro.

El mecanismo debe estudiarse con un movimiento muy moderado, único medio de adquirir una buena articulación y una perfecta igualdad. Es indispensable además fijar mucho la atención en este ejercicio; pues es un error muy grave el creer que se ha conseguido el objeto porque se han meneado los dedos durante un tiempo determinado. Kalkbrenner en su método, aconseja a los alumnos que lean al estudiar los ejercicios. Lejos de participar de la opinión del ilustre profesor, yo soy de parecer que éste es un trabajo para el cual es poco el cuidado y toda la atención que en él se emplee. Si la atención aflora o se distrae,

los dedos obran maquinalmente y no adquieren sino de un modo muy imperfecto, las calidades esenciales que se requieren para la buena ejecución en el piano.

Diré por último, que cuando se estudian los ejercicios en presencia del profesor, es muy conveniente que éste acompañe con una mano en octava la parte que ejecuta el discípulo, el cual sigue de este modo el movimiento sin apresurarlo ni retardarlo, arreglándose al modelo que tiene a la vista. Así aprende además a trabajar despacio y correctamente, y ¿por qué no lo hemos de decir? *se fastidia menos* que si ve a su maestro inmóvil a su lado.

Creo haberme extendido lo bastante sobre este punto. Como este libro tiene por objeto servir de guía a los jóvenes profesores en la carrera de la enseñanza, más bien que instruir en el arte de tocar el piano, tengo que abstenerme aquí de toda demostración teórica, para lo cual podrá verse el prólogo de mi Escuela del mecanismo, que contiene una exposición de los principios fundamentales, y particularmente la indicación de los procedimientos por los cuales se obtiene una hermosa sonoridad en el piano⁵²⁷.

VI.

Del uso de las colecciones de estudios. -Varios consejos.

El uso de las colecciones de estudios ha tomado hoy día una parte tan importante en la enseñanza del piano, que se hace indispensable presentar aquí algunas reflexiones sobre este punto.

Los estudios propiamente dichos son de invención moderna. Hace cosa de medio siglo que los estudios de Cramer pusieron en boga este nuevo género de composición, el cual tiene por principal objeto presentar en un cuadro de cortos límites, dificultades especiales. Desde entonces varios pianistas eminentes han seguido la huella del célebre maestro, aunque modificando algunas veces expreso el carácter primitivo de la obra que se habían propuesto por modelo, y dando a la palabra *estudio* una significación más lata. Así es que en nuestra época, hemos visto aparecer numerosas publicaciones bajo títulos tan diversos como los siguientes: Estudios de estilo, Estudios de mecanismo, Estudios expresivos, Estudios de bravura, Estudios característicos, Estudios para las manos pequeñas, etc., etc. Pero sea como fuere, es preciso reconocer que la extensión que ha tomado este género de música ha ayudado mucho a la enseñanza del

⁵²⁷ En el canto y en todos los instrumentos de aire debe emplearse una gran parte del estudio en la buena emisión y embellecimiento del sonido consagrando el resto en adquirir agilidad. (N. del T.)

piano, y que bajo el modesto título de Estudios, los grandes pianistas de nuestra época han producido sus más bellas inspiraciones.

Hay pues, según acabo de decir, un gran número de excelentes colecciones de estudios aplicables a todas las edades y a todos los grados de fuerza; pero el hacer indicaciones demasiado marcadas acerca del uso que debe hacerse de ellas, tendría graves inconvenientes; puesto que todo depende de la aptitud del alumno, de su organización, del objeto que uno se propone, y de otras mil circunstancias. Al profesor pues, le incumbe hacer una elección juiciosa y buscar cuidadosamente los estudios que más convengan, ya sea para destruir un defecto arraigado, ya para desarrollar una calidad naciente. Así que al discípulo cuyo mecanismo sea imperfecto, le dará una colección escrita expresamente para la gimnástica de los dedos; al paso que hará tomar otras colección más especial bajo el punto de vista del fraseo, del colorido y de la acentuación, al alumno que aun no haya dado más que excasas muestras de sentimiento musical. Algunas veces será útil emplear simultáneamente dos colecciones, una para el mecanismo y otra para el estilo. Este método produce muy buenos efectos en ciertos casos, y para citar un ejemplo, diré que he obtenido frecuentemente excelentes resultados haciendo estudiar a un mismo tiempo el *Arte de dar soltura a los dedos*, de Czerny, y los *Estudios de expresión*, de Srephen Heller Op. 47.

Algunos autores de indiscutible talento, han publicado voluminosas colecciones de estudios, cuyos numerosos cuadernos escalonados por grados de fuerza, forman una cadena desde las primeras nociones hasta las más intrincadas dificultades del arte de tocar el piano. Yo no apruebo el uso exclusivo de estas colecciones, porque creo que toda educación musical es incompleta cuando tiene por base las producciones de un solo autor. Al emitir esta opinión entiéndase bien, que no es ánimo en manera alguna criticar las obras de tal o cual artista, sino establecer simplemente un principio que es demasiado verdadero para ser disputado. Todo compositor tiene tendencias particulares, ciertos giros melódicos que le son peculiares, armonías predilectas, y hasta cuando trata de variar de estilo, vuelve a caer sin advertirlo en las formas que son familiares a su talento. Los discípulos por su parte, al estudiar un maestro en exclusión de todos los demás, reciben por decirlo así, un reflejo de individualidad del autor, se identifican con un estilo y se incapacitan por esta misma razón para comprender las obras de distinto carácter. ¿Dejan acaso de encontrarse niños que no habiendo nunca tocado otra música que los estudios de Bertini, son incapaces fuera de eso de interpretar convenientemente la frase más sencilla de otro autor? Yo creo pues, que es muy esencial el introducir alguna variedad en la elección de las obras que

sirven para la enseñanza. Siguiendo este método, el sentimiento y la inteligencia musical se desarrollan de una manera más feliz y se evita la monotonía que tan a menudo engendra el fastidio y la aversión al estudio.

Ciertos profesores tienen por sistema hacer tocar estudios de una dificultad superior a las fuerzas de sus discípulos, creyendo sin duda obtener progresos más rápidos proponiéndoles una meta más lejana a la cual no pueden llegar sin redoblar sus esfuerzos. Yo no soy de este parecer. Ningún talento llegará nunca a ser puro y correcto, si el maestro no ha sabido inspirarle desde las primeras lecciones el gusto de la perfección; y lejos de esforzarse para llegar a ella el alumno que estudia música superior a sus fuerzas, se contenta con una aproximación, que es siempre funesta en cuestiones de arte. Poco a poco va perdiendo el sentimiento de lo bello y de lo bueno, y acaba por aceptar lo mediano como último término de su aspiración.

Repito que es de la mayor importancia que la música que se adopte para la enseñanza sea proporcionada a las fuerzas del alumno; pero por muy fácil que sea esta música, será siempre demasiado difícil si el alumno no sabe estudiar. He aquí una circunstancia que rara vez se consigue hacer comprender. La costumbre de trabajar demasiado aprisa es un defecto contra el cual tienen los profesores que luchar incesantemente, siendo casi siempre infructuosas las recomendaciones que hacen a los discípulos sobre este punto. Hay por lo tanto que recurrir a medios más directos. Será útil por ejemplo, hacer repetir en la misma lección despacio y separadamente, todos los pasajes que ofrezcan una dificultad particular, sobre todo cuando los mismos exijan cierta rapidez de ejecución. En una palabra, el profesor debe siempre tener cuidado de que sus discípulos trabajen como corresponde cuando él está ausente, y para esto no debe cansarse de repetirles que si bien los progresos que han de hacer dependen del número de horas que dediquen al estudio, estriban todavía más en el cuidado de la aplicación y el celo con que se estudia⁵²⁸.

VII.

De las precauciones que hay que tomar cuando se encuentran muchos defectos en los alumnos que llevan ya mucho tiempo de estudiar el piano.

⁵²⁸ Véanse las diferentes colecciones de estudios que tanto para el piano cuanto para los demás instrumentos se hayan al fin de este libro. (N. del T.)

Pasemos ahora a tratar de una situación muy delicada y espinosa para todo profesor que no tiene la madurez que da una larga experiencia.

Preséntasele un discípulo que cree poseer un talento de artista, que tiene la presunción de saberlo todo, de haber visto y oído mucho, de haber tocado cuanto hay que tocar, y que todo lo juzga fácil porque las personas que le rodean le tienen por un ejecutante de primer orden. Casi siempre dice que ha tomado lecciones de acompañamiento, que ha trabajado con varios profesores de nombradía, y si se le pregunta acerca del conjunto de los estudios musicales que ha hecho, cita las obras más escabrosas de los maestros de piano, trata con soberano desdén a tal o cual compositor, y habla de todo con el desenfado y la arrogancia de un artista consumado.

El profesor al oír esto se queda aturdido al pronto, y se pregunta a sí mismo si será digno de la confianza que se tiene en él, y si su corto mérito podrá llegar a la altura de una misión tan importante; pero muy pronto van a desvanecerse todos sus escrúpulos. El joven ejecutante se sienta al piano y toca o bien *La violeta* de Herz, o *El Moisés* de Thalberg, o cualquiera otra pieza que pasa por difícil; y allí donde creía el profesor encontrar un talento notable, observa al contrario, los defectos más chocantes, los hábitos más viciosos, y lo que es peor todavía, un estilo falso, pretencioso y ridículo, tanto por su afectación como por lo exagerado. He aquí los mil errores que el profesor tiene encargo de combatir hasta destruirlos: he aquí el talento viciado que es preciso convertir en un talento puro y correcto. Esto viene a ser lo mismo que pedirle a un arquitecto, que transforme en un monumento duradero un edificio cuarteado que cruje por todas partes y cuyos cimientos descansan sobre arena.

No hay situación más difícil ni más peligrosa que ésta para un profesor, que si escuchando únicamente la voz de su conciencia hace ver que se ha seguido un mal camino, que hay que volver a empezarlo casi todo de nuevo y corregir lo restante, no sólo puede tener por seguro que se le despedirá, sino que se le desacreditará por todas partes prodigándole los más sinceros epítetos, y que para reemplazarle será elegido uno de esos profesores que no son tan rígidos y leales, pero que poseen un secreto casi infalible para congraciarse, cual es el de adular a todo el mundo diciéndole que tiene talento o excelentes disposiciones.

El ingenio lo vence todo, suele decirse con frecuencia. Cuando os halléis en un caso semejante, desplegar todos los recursos de vuestra inteligencia para flanquear la dificultad y triunfar rectificando el error por medios indirectos. Procurar con una táctica prudente traer al buen camino al alumno, y hasta apelar a

un ardid muy lícito en estos casos para combatir una resistencia tenaz -que tiene su origen en el amor propio- halagando por largo tiempo con triunfos de mala ley.

Aún cuando hayáis descubierto en vuestro discípulo muchos graves defectos, absteneos de hablarle demasiado de ellos, procurando destruirlos hasta cierto punto sin que él mismo lo advierta. Atacándolos uno a uno los destruiréis más fácilmente y de un modo más rápido y seguro. Procurar que cada día se note un nuevo adelanto, una transformación, y sobre todo hacer que vuestro discípulo se convenza de estos adelantos, pues así es como la luz penetrará en su entendimiento y hará nacer en él la fe.

Nadie ignora que los defectos de mecanismo son origen de otros muchos. Será preciso por consiguiente tener un cuidado muy especial sobre este punto. Como la palabra *método* es un poco humillante para un discípulo que se halla algo adelantado y le asusta, por otra parte la vista de un libro de música muy voluminoso, será prudente valerse de algún sucinto cuaderno de ejercicios que contenga sin embargo, todo lo que es necesario estudiar.

He hablado más arriba de la música clásica, considerada como base del estudio del piano. No obstante todo lo que he dicho sobre este punto, sería una imprudencia renunciar bruscamente a la música dramática a la cual está acostumbrado el alumno hace mucho tiempo. Lo que debe hacerse es iniciarle poco a poco en las bellezas que él no sospechaba siquiera existiesen en la música clásica, y escoger como primer ensayo, las piezas de la escuela antigua en las cuales abunda más la melodía. Procúrese hacerlo de manera, que el discípulo encuentre en ellas algunos pasos brillantes que halaguen su deseo de hacer efecto. Concédasele esta pequeña satisfacción, y así se puede tener esperanzas de irle haciendo comprender insensiblemente las obras de un orden más elevado. El día en que le guste la música de Mozart, de Mendelssohn, o de Beethoven, se podrá decir que está definitivamente convertido al culto de lo bello y de lo bueno⁵²⁹.

VIII.

De la emulación.

De todos los medios que puede emplear un profesor para estimular el celo de sus discípulos, la emulación es el más enérgico, pero es también el más peligroso. Bien dirigido es fecundo en buenos resultados; si no se le da buena

⁵²⁹El contenido de este capítulo es completamente aplicable a todos los ramos de la enseñanza del arte. (N. del T.)

dirección origina con frecuencia el desarrollo de perniciosas tendencias. Así es que el punto que ahora vamos a tocar encierra no solo una cuestión de profesorado, sino también una cuestión de educación propiamente dicha.

Sin pretender en absoluto como *La Rochefocauld*, que el amor propio sea principio único de todos nuestros sentimientos, es preciso reconocer sin embargo que dirige muy a menudo nuestras acciones. El mismo soldado que se hace matar cuando se fijan sobre él todas las miradas, vacilaría tal vez en sacrificar su vida si supiese que su heroísmo había de quedar ignorado. El elogio es siempre una dulce recompensa. Multiplicando por consiguiente las ocasiones de poner en juego el amor propio de los alumnos, y de hacer en ellos el deseo de ser aplaudidos y de mostrar una superioridad relativa, se logrará individualmente enardecer más su celo y sus esfuerzos. Pero estas ventajas indiscutibles, ¿no ofrecen ningún peligro? Al hacer servir de palanca las satisfacciones del amor propio ¿no deberá temerse que una sobre excitación demasiado viva solivianta alguna de esas mezquinas pasiones, cuyo germen se oculta con frecuencia en el fondo de las almas más nobles? ¿No puede acaso surgir del sentimiento de rivalidad la vanidad, la malevolencia, los celos y hasta la envidia? Un profesor debe ocuparse muy seriamente en la consideración de estas cuestiones, porque aun cuando su misión no sea la de formar el carácter de los jóvenes o de las señoritas que estudian bajo su dirección; no obstante es menester cuidar de que no se le pueda echar en cara que con su modo de enseñar, falsea la buena educación que sus discípulos reciben por otra parte. Esto exige mucho tacto, mucha prudencia y una incesante vigilancia por parte del maestro. Hechas estas reflexiones, examinemos ahora los varios medios de emulación que ha sancionado la experiencia.

Certámenes y concursos. Esta clase de ejercicios excelente en sí misma, ofrece sin embargo graves inconvenientes. Casi siempre sucede en los certámenes, que dos o tres alumnos de más privilegiadas dotes naturales, vencen constantemente a sus rivales. De ahí resulta que la mayor parte de los vencidos se desaniman; y desde este momento puede decirse que el profesor no ha logrado su objetivo. Además es doloroso para los padres, ver la inferioridad de sus hijos oficialmente declarada: esta derrota hiere su amor propio, y resulta que el triunfo de los alumnos victoriosos se atribuye generalmente a una preferencia del profesor y al cuidado más asiduo con que ha atendido a estos últimos. A pesar de todos estos inconvenientes, los concursos son útiles y hasta necesarios para ciertos alumnos cuya naturaleza ardiente despliega en la lucha todas las fuerzas

de su genio. A esta clase de alumnos no les satisface tocar bien, sino que quieren hacerlo mejor que los demás. En este caso, ¿deberá prescindirse de toda consideración y sacrificarlo todo para *dar mayor impulso* todavía a algunos talentos jóvenes que serán un día la gloria del maestro? La cuestión es delicada y difícil de resolver.

El profesor que organiza certámenes o concursos debe procurar cuidadosamente ponerse al abrigo de toda sospecha de parcialidad. Por consiguiente deberá siempre abstenerse de formar parte del jurado o tribunal encargado de oír y de clasificar los alumnos. Este jurado compuesto de personas competentes, se colocará en cuanto sea posible, en un sitio desde el cual no pueda verse a los alumnos, a los cuales conocerá únicamente por un número de orden. Estas precauciones pueriles al parecer, cierran las puertas a toda acusación de injusticia. Es necesario además renovar en cada certamen varios miembros del jurado. ¿Por qué no había de admitirse al honor de formar parte del mismo a algún alumno sobresaliente que hubiese concluido ya su educación musical? ¿Y por qué no podría hacerse de cuando en cuando, que los alumnos concurrentes al certamen fuesen juzgados por ellos mismos?

Esto desarrollaría en ellos el espíritu de examen y les enseñaría a resumir sus observaciones y a formular una opinión. La apreciación de los alumnos es severa algunas veces, pero casi siempre equitativa.

En esta cuestión de certámenes tan erizada de dificultades, no hay ningún detalle que no tenga su importancia. Es preciso que las menciones honoríficas sean bastante numerosas para que cada alumno pueda aspirar a una de ellas, y al mismo tiempo bastante limitadas para que no se resienta el que no la obtenga. Cuantos más son los vecinos, tanto menos se siente la humillación del vencimiento. Para una serie de diez alumnos bastará por lo tanto, señalar dos o tres menciones, y a lo más cuatro. Deben evitarse también cuidadosamente las desproporciones de fuerza, y si el primer puesto fuese ganado varias veces o con facilidad por el mismo alumno, sería urgente hacerle pasar a una sección más adelantada, en la cual tendría que hacer mayores esfuerzos y luchar con nueva energía para alcanzar la victoria.

Reunión de alumnos. -Audiciones. -Sesiones musicales.

Bajo cualquiera de estas distintas formas, pueden organizarse reuniones musicales que ofrezcan todas las ventajas de los certámenes, sin tener sus inconvenientes. Por otra parte, cuando muchos alumnos tocan en una misma sesión, ¿no constituyen de hecho un certamen? ¿Deja de estar acaso alguno de

ellos animado del deseo de brillar más que sus compañeros? Pero aquí la emulación no ofrece los peligros de que hemos hablado antes, y para alcanzar un triunfo no se ve cada alumno obligado a desear la derrota de sus compañeros.

Esta clase de reuniones debe organizarse de modo que cada cual encuentre en ellas una satisfacción personal. En una palabra, es preciso que sean una verdadera fiesta. El profesor con la buena elección de las piezas, procurará hacer resaltar las buenas cualidades de sus discípulos, y encubrir en cuanto sea posible su parte más débil, porque no hay que olvidar que hay un auditorio que nos escucha. La extensión de las piezas será proporcionada al número de las que se hayan de ejecutar, y se sucederán en el programa con cierta variedad de carácter y en orden progresivo, tanto bajo el punto de vista del efecto, como de la dificultad. Si hubiese temor de que pareciese demasiado árida una sesión dedicada exclusivamente al piano, sería preciso introducir en ella algún otro elemento a propósito para interesar la atención del auditorio, como por ejemplo piezas de canto, piezas concertantes, solos de instrumento, etc. En una palabra dar interés a la sesión, pues de esto depende el buen éxito.

Hay además otros pormenores que no dejan de tener alguna importancia. Es de rigor que haya programas impresos si es posible, y se procurará repartir con profusión, a fin de que todos los concurrentes se enteren perfectamente de lo que oyen tocar. Para los alumnos es también una gran satisfacción el conservar el programa que será más adelante, un recuerdo de sus primeros triunfos.

Además de estas reuniones, a las cuales es conveniente dar cierta solemnidad, aconsejamos también las lecciones colectivas en forma de curso. En esta clase de ejercicios, que deben ser un accesorio de la enseñanza individualizada, varios alumnos de igual fuerza tocan sucesivamente delante de sus compañeros, pero sin otro auditorio. Esto estimula su celo, excita su amor propio, y les obliga a vencer la timidez tan natural -sobre todo en los jóvenes discípulos- preparándolos para las pruebas más importantes de que acabamos de hablar. Esta es otra de las ventajas que produce la emulación⁵³⁰.

IX.

Utilidad de ejercitar la memoria musical de los alumnos.

⁵³⁰Siendo perfectamente aplicables a todos los ramos del arte los consejos que encierra este capítulo, nada tenemos que añadir, concretándonos a recomendar a todos los profesores que mediten bien sobre ellos y hagan la aplicación conveniente a cada caso. (N. del T.)

En las reuniones musicales de que hemos hablado antes, ¿tocarán los alumnos de memoria, o tendrán a la vista el papel de música que toquen? Esta cuestión está enlazada con un principio de enseñanza que no será inútil desarrollar aquí.

No hace muchos años todavía que los profesores prohibían severamente a sus discípulos el tocar de memoria, y hasta se veía rara vez que un ejecutante se fiase únicamente de su memoria cuando tocaba en público. Hoy en día no sucede así, prevalece lo contrario y hasta se mira con cierto desdén al artista que no se atreve a tocar en un concierto sin tener delante su cuaderno de música.

No ha dejado de construir a este cambio de opinión la influencia de eminentes maestros, cuyos esfuerzos se dirigen sin cesar al perfeccionamiento del arte, y que no limitándose a combatir antiguos errores y a destruir rancias preocupaciones en nombre del progreso, han procurado hacer prevalecer hasta cierto punto, algunas innovaciones indisputablemente ventajosas. Necesitábase todo el poder que ejerce la rutina, esa fuerza inerte la cual es tan difícil de vencer -aún oponiéndole la evidencia de los hechos- para no reconocer los inconvenientes que trae consigo la costumbre de tocar siempre con el papel de música a la vista y que fácilmente se comprenden. El acto material de la lectura reclama indispensablemente parte de la atención del ejecutante y debilita por consiguiente su pensamiento, precisamente cuando todas sus facultades intelectuales deberían concentrarse para interpretar la música con la debida energía. Además el movimiento alternativo de los ojos -que muchas veces se alzan para leer la música en el mismo instante en que deberían vigilar las manos- es causa de muchas faltas de entonación. Y por último, no deja de ser también embarazoso el cuidado de volver la hoja del cuaderno cuando se ha concluido la página que se está tocando.

Consignados estos inconvenientes pasemos ahora a examinar las ventajas, que por el lado contrario presenta el ejercicio de la memoria. Los niños -como es sabido- tienen generalmente poca afición al estudio, y el mejor medio de prepararlos para los adelantos que han de asegurar su porvenir, es hacerles contraer insensiblemente hábitos de laboriosidad. La experiencia ha demostrado, que haciendo que los alumnos aprendan a tocar de memoria una pieza cuyo estudio con el papel a la vista ha concluido ya, se consigue de ellos -sin que casi lleguen a notarlos- una perseverancia en el trabajo, que de otro modo se les hubiera pedido en vano. Todos se someten a esta regla sin repugnancia, porque si bien la pieza que se les hace tocar de memoria es la misma, se les presenta a lo menos bajo otra forma, bajo un aspecto desconocido, y este deseo de la novedad

que experimentan todos los niños queda de este modo satisfecho hasta cierto punto. De esta manera los alumnos estudian más seriamente, se acostumbran poco a poco a trabajar con toda atención y cuidado, y toman gusto a la perfección, la cual debe inspirárseles lo más pronto que sea posible. Sin embargo este método tiene un escollo que debemos señalar. Sucede con frecuencia, encontrar jóvenes alumnos que al paso que están dotados de una memoria feliz, tienen mucha dificultad en leer la música, y muy a menudo retiene su oído lo que sus ojos y sus dedos no han aprendido todavía. De aquí resultan infinitas inexactitudes y otros inconvenientes que requieren mucha vigilancia por parte del profesor, el cual por consiguiente no deberá cansarse de repetir a sus discípulos, que es preciso tocar muy bien una pieza con el papel delante antes de lanzarse a tocarla de memoria. Es necesario *aprender* y no *retener*. Para esto hay que comparar las frases, los pasos, las fórmulas, examinar las analogías o las diferencias, crearse puntos de apoyo. Analizar lo que se ejecuta. Trabajando de este modo, los alumnos adquieren una completa solidez de memoria y hasta aprenden fácilmente cosas que parecían difíciles.

Después de haber reconocido en la enseñanza elemental la utilidad de ejercitar la memoria de los alumnos, nos falta estudiar esta misma cuestión bajo el punto de vista verdaderamente artístico. Hay cierta clase de progresos, cierto desarrollo de las facultades musicales, que no se conseguirá jamás (nos atrevemos a asegurarlo) del alumno que no puede tocar de memoria. El cuidado constante de seguir la música con los ojos perjudicará siempre a ese trabajo de perfeccionamiento con el cual únicamente puede el talento encumbrarse más allá de los límites vulgares. Desembarazado de aquel cuidado, el ejecutante se identifica más completamente con la obra que toca e interpreta mejor su carácter, su estilo, su colorido, en una palabra, toca como *artista*. Para este género de estudio en que el gusto se purifica, y se eleva y fortalece el sentimiento musical, ¿no se necesita por ventura, que el ejecutante pueda recoger su ánimo, y absorbiéndose en sí mismo reconcentrar su atención para escuchar la sonoridad de tal nota, vigilar el ataque de tal otra, abandonarse a su inspiración o contenerse, sumergirse en lo que toca como lo hace un actor del papel que representa? Si el pensamiento no está enteramente libre de toda traba exterior, ¿cómo podrá el ejecutante dar rienda suelta a su imaginación, ni conseguir que su alma se impresione hasta el punto que es necesario para alcanzar el bello ideal de la interpretación, y hacer sentir a los que le escuchan *el canto que penetra hasta*

*el alma?*⁵³¹. El verdadero artista debe procurar siempre tocar con toda la pureza y toda la perfección posible, y hay que convencerse de que esto es imposible con el cuaderno de música que tiene delante: si lo mira, le es perjudicial; si no lo mira, le es inútil.

El cultivo de la memoria -que como acabo de demostrar es útil para el desarrollo de las facultades musicales- ofrece además otras ventajas bajo el punto de vista de la educación propiamente dicha. Las señoritas especialmente -acostumbradas por lo general a presentarse ante la gente con reserva y modestia- deben preferir cuando tienen que tocar en sociedad, que sea de una manera improvisada. El tocar de memoria no hace sospechar que la persona que lo hace tenga pretensiones. Efectivamente, ¿hay nada más sencillo y natural que sentarse al piano una señorita en una reunión de confianza para complacer a las personas que se lo han rogado? Si el éxito no corresponde a lo que se esperaba de ella, ¿no tiene una excusa muy legítima diciendo que la han cogido desprevenida? Pero si al contrario se han traído de antemano papeles de música, entonces sospecha la concurrencia que hay pretensiones de hacerse oír, y en este caso el auditorio se pone más sobre sí, y sin faltar a la indulgencia tiene hasta cierto punto el derecho de ser más exigente. Además, hay mil preparativos que dan a esta exhibición de un talento en ciernes, una importancia ridícula. Por ejemplo, el cuaderno de música que se ha extraviado sin saber cómo se encuentra por fin en un rincón, entonces hay que prepararlo y desarrollarlo sobre el atril, el cual casi nunca está suficientemente alumbrado. Luego vienen una multitud de incidentes -más o menos ridículos- ocasionados por ese malhadado cuaderno. Como no es fácil para el que toca volver por sí mismo la hoja, hay que apelar a la bondad de otras persona que casualmente no ha sabido leer ni una nota de música, y que por sentimiento pueril o vanidad, no se atreve a confesar su ignorancia. Este ayudante estorba o paraliza los movimientos del que toca, o bien se precipita o retrasa demasiado en volver la hoja, y con frecuencia sucede que vuelve dos hojas en vez de una. Queriendo remediar su torpeza, la aumenta más todavía y acaba por dejar caer el cuaderno. ¡Qué turbación entonces! ¡qué confusión! ¡qué trastorno! Por fin bien o mal, vuelve a colocarse el cuaderno sobre el atril, pero se ha descosido al caer y una hoja se desprende y vuela al medio de la sala: todo el mundo se precipita y porfia para cogerla como hoja que lleva el viento: estalla por fin la risa general... y adiós esperanzas de hacer efecto por parte del ejecutante: desde aquel momento todo se ha perdido.

⁵³¹*E'l cantar che nell'anima si sente.* -Petrarca.

Volvamos ahora a considerar el lado serio de la cuestión. No puede negarse que ejercitando la memoria, el sentimiento se desarrolla y la inteligencia se eleva y se ensancha. ¿Acaso no se ejercita constantemente esta preciosa facultad del alma en los demás estudios extraños al arte musical? ¿Se sigue por ventura otro método en las escuelas de la Universidad? Y los brillantes alumnos de nuestros liceos, ¿acaso no salen de allí empapados en las obras maestras de la literatura antigua y moderna? ¿Por qué se ha de descuidar en la enseñanza de un arte lo que es útil y fecundo para otras enseñanzas? Todos los buenos métodos tienen entre sí alguna analogía, tomemos pues de los que vemos diariamente producir fecundos resultados. Todo aquello que sea aplicable a la educación de nuestros alumnos. Procuremos incesantemente instruirlos e inspirarles el gusto de una sana erudición. Siguiendo esta marcha inteligente, las obras de los grandes maestros, las más bellas producciones de Mozart, de Chopin, o Beethoven, se les quedarán breve y fielmente impresas en la memoria del mismo modo que ciertas personas amantes de la literatura retienen con cariño tal oda de Oracio, tal fábula de La-Fontaine, o un fragmento de Shakespeare, de Molière, del Tasso o de Victor Hugo⁵³².

X.

¿Puede un profesor abandonar sin inconveniente el estudio del piano?

Esta cuestión es mucho más grave de lo que se cree generalmente, no examinarla seriamente es causa de que muchos jóvenes artistas se extravíen en su carrera y comprometan con frecuencia su porvenir.

¿Podrá un profesor renunciar al estudio del piano sin que a ello le siga ningún perjuicio? No vacilo en contestar redondamente que *no*. Son demasiados los inconvenientes, las incertidumbres y hasta los peligros que resultan del abandono de la parte práctica del arte, para que dejemos de manifestárselos a los profesores jóvenes, que como poco firmes en sus proyectos, irresolutos en su modo de ver, y poseídos de cierto cansancio, suelen dejar a las circunstancias, a las personas que les rodean, o a cuatro mil incidentes, el cuidado de resolver un problema cuya solución es de tanta importancia.

⁵³²El desarrollo de la memoria es utilísimo para todos, pero debemos recordar que los profesores instrumentistas destinados a las orquestas, deben trabajar con insistencia para llegar a ser grandes lectores repentistas. (N. del T.)

Citamos algunos ejemplos: ¿conseguiréis acaso hacer que el discípulo aprecie debidamente los recursos tan abundantes de la sonoridad, los distintos timbres, el carácter de la acentuación y la variedad del colorido, si vos mismo no sois capaz de robustecer el precepto con el ejemplo? ¿Lograréis hacerle comprender bien tantas cosas como hay, para las cuales la sola explicación es a menudo insuficiente, y que un alumno de feliz disposición comprende al momento sólo con oír? ¿Y cómo supliréis por último, para allanarle las dificultades tan áridas del mecanismo, esos mil medios que no se aprenden de no verlos practicar al profesor? No hay duda de que un alumno ya adelantado, podrá con una sola inteligencia, llegar a crearse poco a poco procedimientos particulares, pero sólo a costa de mil ensayos y de mucho tiempo perdido, para encontrar aquello mismo que la práctica del profesor le hubiera enseñado en un momento.

Si entramos ahora a considerar la influencia que ejerce sobre el estilo, resaltaré todavía más la importancia de una buena dirección práctica en el estudio del piano; porque las cualidades preciosas que constituyen el verdadero sentimiento y la inteligencia artística. No se explican, no se demuestran sino que se comunican por medio del ejemplo y se desarrollan por la imitación. Entiéndase bien que no se trata aquí de un artista ya formado que teniendo continuamente el mismo modelo ante sus ojos, podría ir perdiendo poco a poco su individualidad y concluir por transformarse en un imitador servil. Al contrario se trata del niño, del alumno al cual hay que decir, no solamente lo que ha de evitar, sino con mayor razón lo que debe hacer. En este caso, nadie negará que el ejemplo del profesor es un auxiliar que nada puede reemplazar.

Se ve pues, que en todos los casos es una ventaja inapreciable el poder reunir la práctica a la teoría. Con estas condiciones hay la base segura de la enseñanza completa, exacta y sin temores ni vacilaciones.

He dicho *sin temores*, porque el maestro que se reconoce vulnerable por algún lado, se halla siempre poseído de una secreta inquietud que no puede desechar. Tomemos por ejemplo una circunstancia insignificante en apariencia - que por repetirse todos los días en la enseñanza- adquiere una importancia verdadera.

¿Qué será del profesor poco hábil como ejecutante (y es bien sabido que el mecanismo se pierde muy pronto con la falta de estudio), el día en que su discípulo le ruegue que toque la pieza que le ha señalado para lección? ¿Se negará a hacerlo alegando su insuficiencia? Esta confesión sería un golpe funesto para el prestigio de la autoridad que debe necesariamente tener el maestro sobre

el discípulo. ¿Se excusará por medio de algún pretexto sin confesar su incapacidad? Estos medios evasivos podrán sacarle del apuro una vez o dos; pero si el discípulo llega a sospechar el verdadero motivo de la negativa del profesor, procurará no lo dudéis, buscar una ocasión para comprometerlo de modo que no le sea posible evadirse. Todo se reduce pues, a una cuestión de tiempo. Cuando llegue este caso tendrá forzosamente que tocar, y lo hará como puede hacerlo un músico hábil que ha tocado mucho, pero que en la actualidad está fuera de ejercicio. Entonces se ofrecen nuevos peligros.

Si vuestra ejecución es insuficiente, ¿no os exponéis a decaer considerablemente del concepto en que os tenía vuestro discípulo? ¿Encontrará en vos aquella intachable igualdad de sonido, aquella delicadeza, aquella exactitud y las otras mil cosas que le estáis pidiendo continuamente? Su inexperiencia hará que pasen para él desapercibidas otras cualidades, más sólidas que brillantes que constituyen toda vuestra fuerza, y no siéndole fácil convencerse de que la falta de ejercicio sea la única causa de vuestra inferioridad, no verá en vuestra ejecución nada que a sus ojos justifique el concepto que vos le habíais hecho formar.

Concluamos este capítulo con algunas palabras sobre la situación de un profesor, que teniendo muy poco tiempo que consagrar a su instrumento, desea por la misma razón emplearlo del modo más provechoso posible. Sobre este punto no pueden darse más que consejos generales, dejando a cada uno el cuidado de juzgar cuáles pueden apropiarse.

Si os destináis a tocar en público, si deseáis presentaros como artista ejecutante, en este caso el mecanismo debe ser el objeto principal de vuestros estudios. Ser entonces pianista sobre todo. Si vuestra aspiración no es esa, sino continuar vuestros estudios musicales únicamente bajo el punto de vista de la enseñanza, aplicaros entonces más y más cada día para llegar a ser músico, sin descuidar por eso la parte siempre tan importante del mecanismo. Procurando saber leer la música de un modo intachable, familiarizaros con las obras de los grandes maestros de modo que cuando un discípulo os consulte, no note jamás vacilaciones en vuestras contestaciones ni errores en vuestros juicios⁵³³.

⁵³³En todos los ramos de la enseñanza musical, es indispensable unir a las explicaciones orales ejemplos prácticos que puedan servir de modelos, por lo cual, unimos nuestra voz a la del autor para recomendar a todos los artistas dedicados a la enseñanza que no abandonen un momento sus estudios privados, y aconsejamos a los discípulos y a sus familias, que escojan para maestros a los profesores más sobresalientes en cada especialidad, sin excluir de esta regla a los de canto, entre los cuales deben preferirse aquellos que den o hayan dado pruebas públicas y patentes de conocer la práctica del difícil arte que enseñan. (N. del T.)

XI.

De las calidades accesorias del profesor. -De sus relaciones con la familia de sus discípulos.

Hasta aquí hemos estudiado todo lo que tiene relación directa con el profesorado. Pasemos ahora a examinar ciertos detalles, que si bien son accesorios, tienen sin embargo grande importancia en la carrera tan difícil de la enseñanza.

Ciertos profesores que no dejan de tener talento, se quejan amargamente de la exigüidad de su clientela. Se lamentan al ver que el número de sus discípulos disminuye en vez de aumentar y no pudieron entender la causa de ello, acusando a la suerte y echan la culpa a su fatal estrella, exclamando muchas veces la frase vulgar, *yo no tengo suerte*.

Generalmente suele achacarse con demasiada frecuencia a los azares de la vida un suceso adverso o una situación angustiosa que las más veces hubiera podido evitarse⁵³⁴.

Efectivamente, registren bien los profesores a quienes acabamos de hacer referencia, en el fondo de su alma. Sondeen profundamente su conciencia. Hagan examen severo de su conducta y contesten francamente a las siguientes preguntas. ¿Han procurado constantemente durante todo el tiempo que llevan de enseñanza, trabajar con aquella energía, aquella perseverancia, aquel celo infatigable, sin el cual no hay posibilidad de acreditarse? ¿Consideran o no la exactitud como un deber, y la paciencia como una virtud indispensable? Es verdad que estas calidades secundarias no reemplazan el talento, pero lo completan, lo fortifican y dan al maestro aquella influencia activa con la cual extiende y consolida su autoridad.

No nos formemos una idea equivocada acerca del sentido en que debe tomarse la palabra autoridad. La que el profesor ha de ejercer sobre el discípulo debe establecerse más bien por una especie de ascendiente moral, que por el empleo de una severidad sistemática. Lejos de inspirar temor, es preciso que el maestro inspire confianza y amor al cumplimiento del deber. En una palabra, es menester que se atraiga el efecto del discípulo. Pero aquí se presenta un nuevo peligro. Del afecto se pasa con frecuencia a la familiaridad, y el día en que

⁵³⁴“Si uno es tonto, atolondrado o falto de previsión, cree salir del paso echando la culpa a su suerte. En una palabra, echamos siempre a la fortuna los efectos de nuestros desaciertos”. La Fontaine -Jean de La Fontaine, escritor francés (1621-1643), autor de famosas fábulas. Sus versos constituyen un gran ejemplo de poesía neoclásica-.

quedase olvidada toda deferencia con respeto al maestro, la autoridad de éste se desvanecería para siempre. Así pues, por mucho que sea, en las relaciones de la vida privada, la intimidad de sentimientos que os una, no olvidéis nunca una vez empezada la lección, que vuestro puesto y el del discípulo no deben confundirse de ninguna manera, sino que deben siempre permanecer completamente distintos.

Restablecer en aquel momento la distancia que debe separar siempre al discípulo del maestro, y durante todo el tiempo de la lección, recobrar todos vuestros derechos y hacer que desaparezca el amigo y sólo se vea el profesor.

Consideremos ahora bajo un punto de vista enteramente distinto las calidades accesorias de que hemos hablado arriba, y que siendo por sí solas una de las condiciones que más coadyuvan a la enseñanza, ejercen una influencia en las relaciones del profesor con la familia de sus discípulos. ¿Quién dejará de conocer que la dulzura, la paciencia y la puntualidad son las principales cualidades que os han de atraer el aprecio y el afecto de todos los de la casa? ¿Quién no comprenderá que esta puntualidad y esta dulzura harán que siempre se hable de vosotros con elogio, mientras que los defectos contrarios podrán atraeros reconvenciones, a las cuales por vuestra dignidad personal no debéis nunca exponeros? Bien sé que los padres de vuestros discípulos, fieles a los preceptos de la buena educación, no os reprenderán nunca de modo que pueda herir vuestra susceptibilidad, y que si os dirigen alguna observación, lo harán con aquella reserva y delicadeza que son inherentes a toda persona fina. Pero el velo con que se cubre una reconvención es siempre algo trasparente, y aquél a quién va dirigida conoce que no se necesitaban tantos rodeos si se le quisiese decir alguna cosa agradable, y a pesar de todos esos miramientos, se siente ofendido. Procurar pues tener siempre de vuestra parte el derecho y la razón, cuidando de que nunca se os pueda dirigir con justicia una reconvención. Obrando así siempre estaréis en terreno firme, conquistaréis la estima general y obtendréis la consideración más envidiable de todas, porque está fundada en el respeto que inspira siempre a las personas honradas, el cumplimiento del deber y la fidelidad a las leyes de la conciencia⁵³⁵.

XII.

Consideraciones generales. -Últimos consejos.

⁵³⁵La importancia de los consejos contenidos en este capítulo y en el siguiente, la aplicación que de ellos puede hacerse a todas las enseñanzas, y las ventajas que pueden resultar de su observancia, nos hacen recomendarlos eficazmente para bien del arte y de los artistas. (N. del T.)

Concluamos con algunas consideraciones generales esta obrita dirigida - téngase bien presente- a los profesores recién entrados en la carrera de la enseñanza.

El profesor requiere una aptitud muy especial. Por grande que sea el talento que posea como ejecutante no pasará nunca de ser un profesor mediano, aquél que no tenga una vocación decidida para la enseñanza. Este don de transmisión tan raro y tan precioso, esa especie de intuición que hace que el profesor penetre desde luego el carácter del discípulo, ese juicio seguro y rápido que descubre al momento los medios que serán más a propósito para lograr un buen éxito, ya sean el afecto y la dulzura, ya la firmeza, esa claridad en la demostración tan necesaria para los niños sobre todo. En una la palabra, ese arte difícil de instruir interesando al mismo tiempo. Todo esto no se aprende, es un don de la naturaleza más bien que fruto del estudio.

Sin embargo el gusto de la enseñanza, engendra algunas veces y desarrolla poco a poco estas calidades esenciales.

Aplicaros pues y esforzaros por adquirirlas. Sobre todo procurar manifestar siempre en presencia de vuestros discípulos, un carácter amable e igual, pues no hay nada tan contagioso como el fastidio. En efecto, ¿qué puede esperarse de una lección que se toma con disgusto y de mal humor? Al contrario, si esa misma lección se da en una forma atractiva, será siempre aceptada por el discípulo como un placer o como una distracción. Procurar haceros querer, pues de esto depende la mitad del buen éxito, y ejercer además sobre vuestro joven discípulo ese ascendiente moral de que he hablado anteriormente.

“Entre el maestro y el discípulo -ha dicho el célebre compositor F. Halevy⁵³⁶- es menester que haya una confianza recíproca, una fe activa y sincera, una simpatía que los atraiga el uno hacia el otro, una especie de irradiación mutua del amor paternal y de la abnegación filial”.

El estudio que se hace con afición es siempre fecundo. Inspirar a vuestros alumnos el amor al trabajo sobre todo. Hacerle presentir las ventajas y los goces que proporciona el talento. Valeos de las seducciones mismas que hay en el arte que cultiva, para desarrollar en su alma el gusto y el sentimiento de la belleza. En una palabra, hacer amar la música. Para ello es preciso que os sentéis a menudo al piano, pero si no estáis seguros de vos mismo, si tenéis que la más ligera

⁵³⁶Halévy, Jacques-Fromental. Compositor francés (1799-1862). Óperas: *La hebrea*, *La reina de Chipre*.

vacilación descubra flaqueza, prepararos de ante mano estudiando si es preciso, pues debéis presentar siempre el modelo de una ejecución intachable. No olvidéis nunca que vuestro discípulo es para vosotros un juez, y muchas veces un juez muy severo. Especialmente los niños experimentan una alegría maligna cuando pueden coger alguna falta a su profesor, y el día en que se desvaneciese el prestigio de la superioridad, la autoridad del maestro habría desaparecido para siempre.

No hay nada inmutable en la naturaleza. Todas las cosas tienen su crecimiento y su decadencia⁵³⁷. Los talentos más brillantes están igualmente sujetos a esta ley general. El ejercicio los desarrolla de igual forma que la inactividad los debilita. El progreso es un signo de vida. Nunca -por consiguiente- se encarecerá bastante a los profesores la necesidad de aplicarse incesantemente y con el mayor celo a perfeccionarse en su arte. Hay algunos que de vez en cuando roban unos pocos instantes a su trabajo para ir a adquirir nuevas fuerzas con los consejos del maestro que les ha enseñado. Al lado de este maestro que muchas veces ha sido un amigo y un protector, el talento se purifica y la experiencia se completa y robustece. Otros que a causa de la distancia o por otros motivos, están privados de esta ventaja, se ven algunas veces sobrepujados por algún discípulo sobresaliente cuya brillante organización ha sido cultivada con esmero desde la infancia. Si llega este caso, aceptar ¡Oh jóvenes profesores! aceptar con orgullo una derrota que os honra, y ser los primeros en proclamar esta victoria que a vosotros es debida, puesto que el triunfo del discípulo es la gloria del maestro⁵³⁸. ¡Qué testimonio más elocuente puede haber de vuestra solicitud, de vuestro celo y de vuestra capacidad! Lejos de empequeñeceros por la superioridad de vuestro discípulo, seréis al contrario más grandes en la opinión de todo el mundo, y encontrareis en esto la compensación de vuestro largo trabajo, el premio de todos vuestros esfuerzos, pudiendo decir con un célebre pensador⁵³⁹:

“La más dulce recompensa para un profesor, digno de este título, es ver lanzarse siguiendo sus huellas algunos jóvenes de brillante talento y de noble ambición, que fácilmente le ganan la delantera y le dejan muy atrás”.

⁵³⁷“Todo está en un flujo y reflujo continuo sobre la tierra: ninguna cosa conserva una forma constante y determinada”. J.J. Rousseau. -*Paseos de un solitario*. (Jean-Jacques Rousseau, escritor francés nacido en Ginebra (1712-1778). Personalidad destacada en la corriente de la *Ilustración francesa*. Sus ideas serían influyentes en la Revolución dentro de los círculos jacobinos).

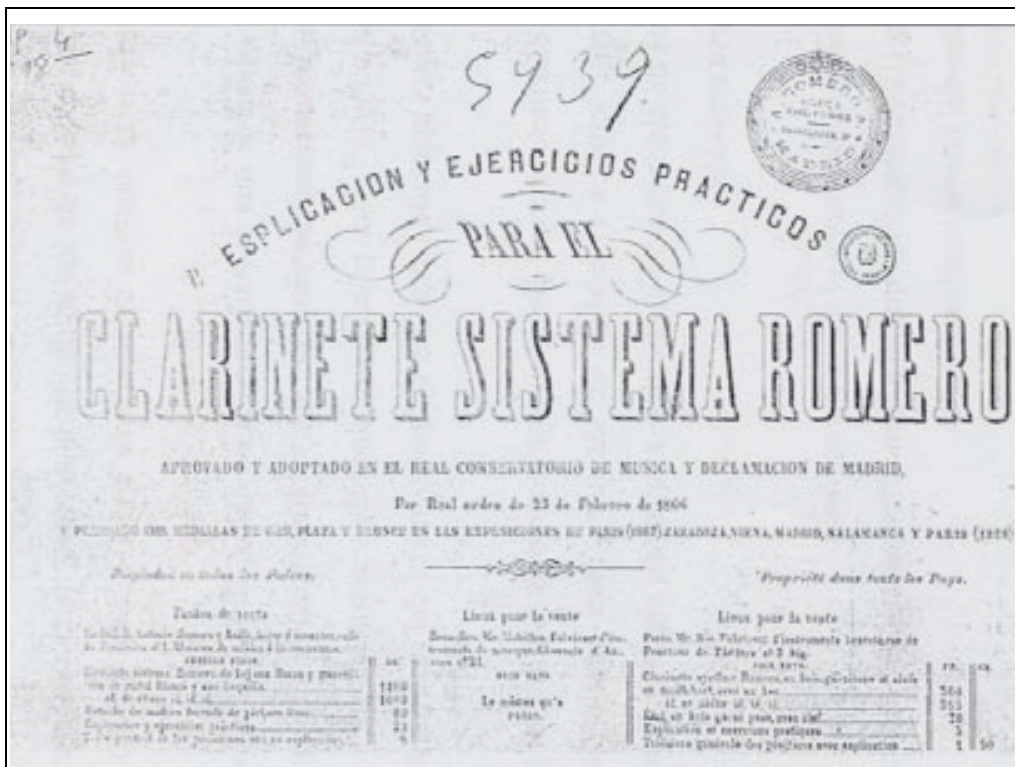
⁵³⁸ *Discipuli victoria, magistri est gloria*. Gerbert. -Epit. XXXV.

⁵³⁹V. Cousin. -“De lo verdadero, de lo bello y de lo bueno”.

Con el ejemplo que nos ofrece Romero con esta obra y el tratamiento que hace de la técnica instrumental en la elaboración de los métodos para los distintos instrumentos, no damos cuenta de que Romero llega a la misma conclusión que los grandes pedagogos de los instrumentos de la historia. Los instrumentos en general y los de viento en concreto, tienen más similitudes que diferencias, no es difícil entender pues, que utilice para todos los métodos conceptos estándar, los cuales aplica a cada instrumento en base a sus cualidades específicas.

El diseño de su método de clarinete lo extrae de los tratados de violín, concretamente del tratado de Delphin Alard. De él provienen muchos conceptos y disciplinas de trabajo en el estudio de los instrumentos, que finalmente refunde en el, *Método completo para clarinete*.

9.3. *Explicaciones y ejercicios prácticos para el Clarinete Sistema Romero (1868)*⁵⁴⁰



En 1868 Romero publica esta obra con la finalidad de complementar su *Método completo para clarinete*, con las indicaciones, tabla de posiciones y ejercicios necesarios para dominar el *Clarinete Sistema Romero*, inventado por él en el período que va de 1853 (año en que concibe el proyecto) a 1864 (año en que finaliza completamente el perfeccionamiento de su instrumento).

El instrumento, fue aprobado y adoptado oficialmente por el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid en 1866, aunque, el manual específico de instrucciones tardará dos años más en ver la luz -cuatro desde que finalizara totalmente la construcción del instrumento-. Eso es lógico si recordamos que el clarinete sistema Romero, no llegaría a difundirse en España y, tal vez, la obra va dirigida a resolver las dudas que tuvieran los usuarios de Francia y Bélgica (países donde si se comercializó) sobre el instrumento. El libro viene traducido al castellano y al francés. Se publica entre la segunda y tercera edición del Método de clarinete, sin llegar a ser nunca parte integrante del mismo. En la tercera edición se abre un apartado teórico -dentro de los prefacios históricos- para explicar el nuevo sistema, donde no se incluye la materia desarrollada en el citado trabajo sobre el sistema Romero.

⁵⁴⁰Biblioteca Nacional. Madrid. Sig.: Mp-2798-4

La obra consta de una portada repleta de datos, donde figura el título exacto del manual, además de los precios conseguidos por el nuevo instrumento⁵⁴¹, los puntos de venta en Madrid, Bruselas y París⁵⁴² y los precios del clarinete y sus accesorios en cada uno de los países. Los diferentes apartados explican los pormenores del instrumento:

Explicación del clarinete sistema Romero; explicación de la tabla de posiciones.

Básicamente explica el código de las posiciones empleadas para definir los distintos sistemas de clarinetes ya conocidos, ampliando algunos signos para denominar las llaves de nueva creación.

Explicaciones importantes sobre el nuevo mecanismo.

Consta de doce aclaraciones que plantean diferencias respecto a los clarinetes existentes y enseñan el nuevo funcionamiento.

Ejercicios prácticos para el clarinete sistema Romero.

Reúne una serie de escalas en todos los tonos, explicando las nuevas posiciones que sobre cada escala se deben emplear. Escala cromática, arpegios tonales sobre cada uno de los semitonos de la escala cromática, tabla de trinos y un apartado desarrollado donde se enlazan todas las escalas y arpegios de cada una de las tonalidades. Finaliza con ejercicios de grupetos y una tanda de nuevos ejemplos para aprender el manejo de la llave que hará posible que el clarinete amplíe su tesitura en la parte inferior produciendo el Mib (hablando en Do resulta el sonido Reb3)

9.4. Tabla general de trinos para todos los instrumentos de 3 pistones o cilindros (1870)⁵⁴³

Compuesto en el año 1870, este tratado abunda en la obra iniciada para los instrumentos de música militar, o dicho de otra manera, pretende crear manuales expresamente destinados a los músicos que se forman exclusivamente para desarrollar su labor en las agrupaciones militares. Romero desarrolla tablas de posiciones y de

⁵⁴¹El *Clarinete Sistema Romero* fue premiado con medallas de oro, plata y bronce en las exposiciones de París (1867), Zaragoza, Viena, Madrid, Salamanca y París (1878).

⁵⁴²Los tres puntos de distribución en Europa son: Antonio Romero y Andía, autor e inventor, C/ de Preciados, 1. Almacén de música e instrumentos; Mr. Mahillon, fabricante de instrumentos de música, Chaussée d'Anvers, 21. Bruselas (Bélgica); y Mr. Paul Bié, fabricante de instrumentos patentados. Rue du Pourtour du Tréâtre, 3 bis.

⁵⁴³Biblioteca Nacional. Sig.: Mp. 2803-12.

trinos, donde pretende ayudar a reducir a la máxima expresión las dificultades de cada instrumento, abordando todos los supuestos de digitaciones difíciles y rápidas.

Consta de tres páginas, de las cuáles, la primera se dedica a establecer las peculiaridades específicas de cada instrumento y a detallar la forma de trabajar la tabla de trinos. La tabla general que se encuentra incluida en la segunda y tercera página, muestra todas y cada una de las posiciones que se pueden emplear en cada trino, numerándolas del 1 al 58 y calificándolas, en algunos casos, de defectuosas, duras, difíciles, difícilísimas o impracticables.

La tabla, es general para la tesitura de todos los instrumentos de viento metal y va desde el trino más grave, que puede hacer un bajón profundo, hasta el más agudo de los clarines.

Esta compuesta en la tonalidad natural de Do y establece, en la primera página, las notas que deberá leer cada instrumento transpositor y su diferente resultado sonoro, aunque las posiciones son las mismas para todos.

La tabla era propiedad y patente del propio Romero, tenía el número de plancha A.R. 1342, y se vendía a un precio de 4 rs.

9.5. Método de trompa de pistones o cilindros con nociones de la de mano (1871)⁵⁴⁴



Publicado en 1871, es la obra culminante del proceso de colección de trabajos editados por Romero para la enseñanza de los instrumentos de viento metal. Consta de 68 páginas, todas propiedad de Romero, que se vendía al precio de 36 rs. El Método se reeditaría al menos 3 veces, dado que existe una edición hecha por la Unión Musical Española. Esto supone que al margen de que Romero pudiera haber reeditado alguna vez el Método, fue reeditado por la Casa Dotesio después de comprar todos los fondos de la Casa Romero y lo mismo hizo la Unión Musical tras comprar los fondos Dotesio.

De igual manera que en los métodos anteriores y posteriores, Romero comienza con un prólogo que explica el por qué de la creación de este método.

“No habiendo ningún método de trompa publicado en español, más bien por exceso de modestia que por falta de capacidad en los que la profesan, y

⁵⁴⁴Biblioteca Nacional. Sig.: M. 1307.

queriendo, en mi calidad de editor, contribuir a reanimar la afición al estudio de tan bello instrumento, para evitar que siga decayendo precisamente cuando tiene más recursos para brillar, he acometido la ardua tarea de escribirlo por mí mismo, apoyado en la práctica que tengo en la enseñanza y en dar al público obras didácticas, y confiado en que mi buen deseo excusará tal atrevimiento.

Para llevar a cabo mi propósito con el mayor acierto posible, he examinado muchas obras y consultado a distinguidos profesores, entre los que figuran D. Manuel Hernández, músico mayor retirado, Director de la Escuela de Música del Hospicio Provincial de Cádiz, y primer trompa del Teatro Principal de dicha capital; D. Miguel Sacristán, profesor de excedente de dicho instrumento en el Conservatorio de Música de Madrid y jubilado de la Real Capilla, y D. Miguel Rejoy, individuo de la Sociedad de Conciertos y de la Orquesta del Teatro Nacional de la Ópera de esta Corte, los cuales me han ilustrado con útiles consejos, que agradezco debidamente, por ser hijos de su larga experiencia y de un grande amor al arte.

El principal objeto que me he propuesto, y sobre el cual gira toda mi obra, es el de que los discípulos adquieran una completa seguridad en la emisión de los sonidos en toda la extensión del instrumento, articulados y matizados de cuantos modos puedan presentarse en la práctica; pues considero que, por muchas dificultades que ejecute un profesor, de poco o de nada servirán, si carece de precisión, al atacar una sola nota o un pequeño diseño en la orquesta.

He cuidado asimismo de colocar en todo el método los silencios y los reposos armónicos convenientes, para que siempre se pueda aspirar cómodamente y sin faltar alas reglas del buen fraseo, parte importantísima de la instrucción musical, que por desgracia se desatiende en muchos de los ejercicios y estudios que hay escritos para instrumentos de viento.

La difícil cuestión de los transportes está tratada de un modo razonado y práctico, con el fin de que, al llegar los discípulos a tocar en conjunto, puedan hacerlo con la seguridad que da el convencimiento.

Finalmente, he procurado hacer una obra progresiva, amena, poco costosa, y sobre todo, de utilidad práctica, no sólo para los que se dediquen a tocar la trompa, sino también para los compositores que deban escribir para ella, y apelo al juicio imparcial de mis estimados comprofesores, para que decidan si he acertado o no al realizarlo.

No terminaré éste prólogo sin dar un público testimonio de mi reconocimiento a los reputados maestros Eslava, Saldoni, Arrieta, Barbieri e Inzenga, por haberme dispensado el honor de escribirme piezas para concluir mi

humilde obra, lo cual he solicitado con el fin de que los discípulos conozcan el estilo de tan esclarecidos compositores españoles.

Antonio Romero”.

Seguidamente escribe una introducción histórica sobre la trompa, empezando a exponer las dificultades que plantea este instrumento en su práctica.

“Introducción.

La trompa es uno de los instrumentos de viento-metal más necesarios en toda orquesta de cuerda o militar bien organizada, tanto por la belleza de su timbre cuando por el importante papel que hace en la armonía.

En su origen era de recursos muy limitados, pues sólo producía los sonidos que hoy llamamos *naturales* o *al aire*; después se obtuvieron los sonidos intermedios metiendo la mano dentro del pabellón y tapándole más o menos, lo cual requiere un estudio largo y penosísimo sin llegar jamás a igualarlos con los naturales⁵⁴⁵.

La invención de los pistones, debida a un músico de Berlín llamado Stolzel, y la de los cilindros⁵⁴⁶, han venido a perfeccionar este bello instrumento y a facilitar su ejecución, por más que algunos pretendan que le ha hecho perder parte de su encanto, pues con dicho ingenioso mecanismo se obtienen claros y sonoros todos los sonidos cromáticos que abraza su grande extensión.

Los pocos sonidos naturales que en su origen producía la trompa, hizo inventar unos tubos movibles y enroscados llamados *tonos*⁵⁴⁷, los que adaptados al cuerpo principal del instrumento lo suben o lo bajan, según su longitud, haciendo que las mismas notas naturales produzcan sonidos pertenecientes a distintas tonalidades.

Dichos *tonos* son los llamados de *Do* y *Sib* agudos, *La natural*, *Lab*, *Sol*, *Fa*, *Mi natural*, *Mib*, *Re natural*, *Re*, y los *Do natural* y *Sib graves*, cuyos nombres significan que la nota *Do*, ejecutada con cada uno de ellos, produce el

⁵⁴⁵ Sin embargo de las dificultades e imperfecciones de la trompa de mano, ha habido y aún existen, tanto en España como en el extranjero, profesores que han sacado de ella un gran partido y admirado con su habilidad. N. del A.

⁵⁴⁶ Los pistones y los cilindros sólo se diferencian en parte de su mecanismo, pero son idénticos para la ejecución y producen el mismo efecto en la entonación de los sonidos, por lo que cuanto se diga de unos es aplicable a los otros. N. del A.

⁵⁴⁷ Siendo varias las aplicaciones que se dan a la palabra *tono*, y deseando evitar dudas, hemos adoptado en toda la presente obra el escribirla con letra *bastardilla* siempre que se refiere al tubo enroscado que se pone o se quita para subir o bajar el diapason de la trompa, y llamamos *tonalidad* a lo que resulta de la armadura de la clave, en lugar de emplear la palabra *tono*, que es la más usual. N. del A.

sonido que los mismos expresan, lo cual se comprenderá , mejor examinando el cuadro sinóptico que se halla en las últimas páginas de este método.

El tono de *Do agudo* sólo se ha usado rarísimas veces en composiciones para trompas solas, por lo que los fabricantes no lo hacen si no es por encargo especial. El de *Sib agudo* también se usa muy poco, pero se halla alguna que otra vez indicado por los compositores. Los demás se emplean alternativamente en todas las composiciones.

Cada uno de los referidos *tonos* lo constituye un tubo independiente que lleva grabado su nombre en el extremo en donde se coloca la boquilla, excepto el de *Sib grave* que se forma con el *tono* de *Do* y otro tubo llamado *punteo o comodín*; el de *Reb* que se compone con el *tono* de *Mib* y dicho comodín; pudiéndose formar también el *tono* de *Solb* con el de *La natural* y el referido comodín, y el *tono* de *Si natural grave* con el de *Do* y el comodín, si alguna vez se hallan indicados.

Los mencionados *tonos* sólo se usan para las antiguas trompas de mano, pues para las modernas de pistones o cilindros no se emplean más que los de *Lab*, *Sol*, *Fa*, *Mi natural* y *Mib*, habiendo también quien usa el de *La natural*".

El tema de la transposición supone una auténtica obsesión en el siglo XIX. Se trabaja constantemente en la idea de poder tocar en todos los tonos con un sólo instrumento, concepto que afectará a todas las familias de instrumentos de viento.

Desde este Método de trompa, que supone casi un tratado sobre la transposición a propósito de la trompa -instrumento transpositor por excelencia-, Romero intenta dar a instrumentistas, directores, arreglistas, compositores, etc. un vehículo de instrucción para dominar el difícil arte de la transposición. Por los mismos motivos al *Clarinete Sistema Romero* afinado en el *tono* de *Sib*, se le implantó una llave que amplió medio *tono* su tesitura en el extremo grave, de esta forma podía abordar el repertorio escrito para clarinete afinado en *tono* de *La*.

Las explicaciones teóricas expuestas para esclarecer los aspectos técnicos que se deben observar al tocar un instrumento, son reveladores -en todos los sentidos- de lo que los profesores consideraban necesarias para la práctica de la interpretación musical. Por eso vamos a reproducir todos los epígrafes de texto que expone Romero, así como los apartados de que consta el presente Método.

“De la respiración.

El acto de respirar se compone de los movimientos alternados, que se llaman *aspiración* o *inspiración* y *expiración*. Por el primero absorben los pulmones el aire atmosférico y por el segundo lo expelen.

Aunque dichos movimientos son innatos en el hombre, puesto que forman parte de su existencia, cuando se trata de utilizar el referido aire, sea para perorar, cantar o tocar cualquier instrumento de viento, es preciso metodizarlos por medio del estudio, obrando en el presente caso del modo siguiente: se empezará por tomar despacio grandes *inspiraciones*, llenando bien de aire los pulmones; se cerrará en seguida la boca y se impulsará el aire poco a poco por una pequeña abertura que se dejará en medio de los labios, repitiendo dicha operación hasta que se haga con comodidad, procurando que la *expiración* dure cada vez más sin causar fatiga y sin esperar nunca a que el aire se agote totalmente.

Después se harán las inspiraciones cada vez más breves sin contraer la fisonomía y sin que el aire produzca ruido al pasar por la garganta.

Este estudio debe hacerse hasta alcanzar cierto grado de facilidad antes de tomar el instrumento en la mano, y se continuará después con el mayor cuidado hasta perfeccionarlo, pues es de suma importancia, tanto para llegar a tocar bien, cuanto para conseguir hacerlo con desahogo y sin detrimento de la salud”.

En esta explicación de la respiración, Romero incluye un ejercicio muy interesante para lograr mantener la garganta abierta en el proceso de coger y soltar el aire. No era usual en él hablar del comportamiento de los órganos interiores de cuerpo humano en la práctica del instrumento.

Siempre se intenta establecer una similitud, en esta ocasión igualdad, en el proceso de control técnico que rige en los demás instrumentos de viento.

“Posición

La posición más natural para estudiar es de pie, teniendo el cuerpo derecho, la cabeza erguida sin afectación, y la tabla del pecho adelantada para dar libertad a los pulmones en los movimientos respiratorios.

La trompa se sostiene con los dedos pulgar y meñique de la mano izquierda, abrazando con el primero su tubo principal y el *tono*, e introduciendo el segundo en un anillo o gancho que suele haber en el sitio conveniente.

El 1er. pistón o cilindro, que es el más próximo a la boquilla, se mueve con el dedo índice de la mano izquierda; el 2º. que está en el centro, con el de corazón y el 3º. que está en el extremo opuesto, con el anular de la misma.

La mano derecha se coloca dentro del pabellón, de modo que no impida la libre emisión de los sonidos, y sirve: 1º. para ayudar a mantener el equilibrio del instrumento; 2º. para en unión de la embocadura corregir los sonidos que salgan demasiado altos; y 3º. para ejecutar los sonidos de mano, si en algún caso hay necesidad de producir este efecto especial, cuya instrucción se hallará en las últimas páginas de esta obra.

De la boquilla.

En la antigua trompa, llamada de *Armonía* o de *Mano*, es muy difícil emitir los sonidos extremos agudos y graves, especialmente estos últimos, por lo que, en el extranjero, unos artistas se dedicaban a estudiar con preferencia aquellos, sirviéndose de boquilla estrecha, y otros cultivaban más éstos, empleando boquilla ancha. Hoy, con el auxilio de los pistones, la emisión es más fácil y espontánea en toda la extensión de la trompa y por lo tanto, para la elección de boquilla al empezar el estudio, sólo se atenderá a la conformación de la boca de los discípulos, aconsejando a los que tengan los labios gruesos que usen la boquilla más ancha que los que tengan delgados, y si tienen las disposiciones físicas y la perseverancia que este delicado instrumento requiere, podrán llegar a ejecutar con igual facilidad los sonidos graves que los medios y los agudos; pero como no todos los individuos reúnen las dotes necesarias para conseguirlo, aquellos que después de cierto tiempo de práctica demuestren una aptitud especial para tocar las partes agudas, que son las de 1º. y 3er. trompa en las orquestas, será conveniente lo hagan con boquilla algo más estrecha que los que por igual causa deban dedicarse exclusivamente a tocar las partes graves, que son las de 2º y 4º.

Embocadura y emisión del sonido.

Los labios deben estirarse hacia atrás cubriendo las dos filas de dientes y dejando una pequeña abertura en el medio, a la que se aproxima la punta de la lengua sin que sobresalga de sus bordes. Sobre dicha abertura se apoya bien la boquilla, colocando dos tercios de su diámetro sobre el labio superior y un tercio sobre el inferior; después se aspira una buena cantidad de aire sin descomponer la posición de los labios, se cierran éstos en seguida y se retira repentinamente de sus bordes la punta de la lengua, impulsando el mismo tiempo el aire con fuerza dentro de la boquilla, cuya acción se llama *golpe de lengua*, y con la cual se produce el sonido.

El sonido se distingue por la entonación, por la intensidad y por el timbre, La entonación se obtiene por la mayor o menor presión de la embocadura. La intensidad resulta del mayor o menor impulso que se da al aire. El timbre depende de la naturaleza de cada instrumento y de la configuración del aparato vocal de cada individuo, ayudado y perfeccionado por el estudio.

Todos los trabajos y todas las aspiraciones de los que se dediquen a tocar la trompa deben dirigirse a obtener buen sonido, a emitir con seguridad, bien afinado con cualquiera de los *tonos* que empleen, a articular con pureza y claridad, y por último, a darle toda la variedad de matices que constituyen la belleza y el encanto de la perfecta ejecución.

Afinación de la trompa.

Los sonidos *naturales* o al *aire*, llamados así porque para ejecutarlos no hay más que impulsar el aire y oprimir más o menos la embocadura, se afinan por medio de la bomba general, y los que se producen con el auxilio de los pistones o de los cilindros se afinan por el de las bombas que a ellos pertenecen.

Cada vez que se cambia de *tono* en la trompa se varía la longitud de su tubo general; y para que la parte correspondiente a los pistones guarde proporción con el todo, es preciso que a medida que los tonos sean más largos y por consiguiente bajen más la entonación de los sonidos naturales, se alarguen también la bombas pertenecientes a los pistones, lo cual se consigue tirando de ellas gradualmente”.

Emplea el mismo tratamiento para rectificar las variaciones de afinación para los instrumentos de viento, sin aludir, en ninguno de sus tratados de instrumentos de viento, al *diapasón normal* (435hz.), establecido por normativa internacional.

Alteración en el orden metódico.

En los antiguos métodos de trompa se presentaban hasta las mayores dificultades sin salir de la tonalidad de *Do natural mayor* o de *La natural menor*, haciendo algunas modulaciones pasajeras a los *tonos* relativos, a fin de tener mayor número de sonidos naturales, pues siendo los que se obtenían con el auxilio de la mano difíciles e imperfectos, se evitaban todo lo posible; lo cual, según queda dicho, dio origen a los *tonos* movibles; más hoy, que con el auxilio de los pistones o de los cilindros puede ejecutarse con la trompa en cualquier tonalidad lo mismo que con los demás instrumentos de igual mecanismo, hemos creído conveniente que tan luego como los discípulos formen la embocadura en la

primera serie de ejercicios sobre los sonidos naturales, emprendan el estudio de las escalas por todos los tonos y modos, pidiendo a los antiguos profesores de trompa que nos dispensen esta libertad, y que no la condenen hasta que la práctica en la enseñanza les demuestre por los resultados si hemos elegido bien o mal el camino que trazamos a los discípulos.

Recomendaciones sobre el estudio práctico.

Es estudio práctico se empezará poniendo en la trompa el tono de Fa, que es el más céntrico.

Siendo los sonidos naturales o al aire de los que más uso se hace en la trompa, atendiendo a su origen, les damos la preferencia para empezar la práctica del estudio, y recomendamos que mientras no se ejecuten con seguridad y afinación no se haga uso de los pistones.

Cada nota se atacará por medio de un golpe de lengua, según se ha explicado, repitiéndola cuantas veces sea necesario hasta obtener un sonido puro y sonoro; teniendo presente que a medida que los sonidos van siendo más agudos, los labios deben estirarse y cerrarse gradualmente y apretarse más contra ellos la boquilla, y que según los sonidos son más graves deben hacerse los movimientos de embocadura contrarios, hasta el extremo de que en los muy graves llegan los labios a quedar separados de los dientes, y la boquilla apoyada sobre ellos muy ligeramente, en cuyo caso debe cuidarse de que el aire no se escape por los lados.

El movimiento del compás en todos los ejercicios de este método será muy lento al principio, pudiendo acelerarlo por grados según el discípulo vaya progresando”.

Mucho ha cambiado la técnica de la embocadura en la trompa hoy día con respecto de los planteamientos de Romero, aunque debemos saber, que esta técnica se continuó empleando hasta bien entrada la mitad del siglo XX, por muchos profesionales y aún se sigue haciendo en algún entorno *amateur*.

La distribución de los ejercicios en el Método, es la utilizada por Romero para todos los demás, donde incluye tres apartados generales integrados por a) ejercicios *técnico-prácticos*, b) lecciones para trabajar el *estilo e interpretación* acompañadas cada una de ellas por dos o tres ejercicios preliminares de los llamados técnico-prácticos, y c) un apartado final de *recopilación*, que se inicia con la sección teórico-práctica dedicada a los trinos y que da paso a los ejercicios y fragmentos musicales que resumen todos los aspectos trabajados a lo largo del Método.

Como apartados especiales e innovaciones -con respecto a los tratados para clarinete y fagot- se incluye una sección muy amplia dedicada al aprendizaje del transporte y unas piezas finales, compuestas expresamente para este Método de trompa, por los autores más representativos, contemporáneos de Romero.

Todos los ejercicios y lecciones responden al propósito de poner en práctica conceptos que previamente se han definido. De esta forma el apartado a) que llamaremos técnico-práctico, consta de 50 ejercicios iniciados por una tabla de *sonidos naturales*, donde se establecen los sonidos fundamentales con sus posiciones y se detallan toda la gama de armónicos que se obtienen a partir de cada uno de ellos, aclarando que no es un ejercicio para practicar directamente en los primeros tiempos de la iniciación, sino una tabla de consulta para localizar todos los sonidos de la extensión de la trompa.

Sigue los primeros 25 mini ejercicios (hasta 3 pentagramas máximo), llamados *Ejercicios para formar la embocadura*, todos escritos sobre Do mayor, con articulaciones en *stacatto* siempre a través de valores de notas que van desde la redonda hasta las semicorcheas y todas sus posibles combinaciones. Se incluyen los compases binarios y ternarios simples y también el 6/8, en algunos casos.

Siempre nos ha llamado la atención, la acumulación de dificultades y la premura con la que se tratan en este apartado, al mismo tiempo que vemos contradictorio el hecho de llamar ejercicios de embocadura a ejercicios sólo tratados en *stacatto*, sin tener en cuenta que la acción de la lengua extorsionase mucho más la estabilidad de la embocadura que con los sonidos ligados. Lo lógico debería ser empezar a trabajar la estabilidad de embocadura con sonidos ligados sin utilizar la lengua, para después, ir sumando órganos implicados en hacer otros efectos, sin dejar que se pierda el control sobre el sonido inicial.

En unos consejos al término de estos ejercicios, ya expone la necesidad de empezar a familiarizar al alumno con el transporte.

Cuando el discípulo llegue a ejecutar con seguridad y buen sonido los ejercicios anteriores con el tono de *Fa*, deberá volverlos a estudiar con el de *Mi natural*, y cuando los concluya por segunda vez, podrá emprender las escalas siguientes en que se hace uso de los pistones, pero sin dejar de ejecutar aquellos diariamente alternando con éstas”.

Sigue el apartado con una sección llamada *Escalas*, que se ocupa de los ejercicios 26 al 43. Utilizando los mismos elementos que en la sección anterior, recorre todas las tonalidades mayores y menores hasta cuatro alteraciones. Al finalizar, plantea otros consejos que amplían el trabajo de transposición.

Las escalas anteriores podrán estudiarse unas veces con el tono de Fa, otras con el de *Mi natural* y otras con el de *Mib* o el de *Sol*.

Considerando que si el discípulo ha estudiado con esmero todo lo que precede, tendrá formada la embocadura y sabrá de memoria todas las posiciones que ha practicado, le presentamos la escala cromática por sostenidos y por bemoles en toda la extensión de la trompa, poniendo en algunas notas las diferentes posiciones con que pueden ejecutarse, respecto al dedeo y a la afinación, haga en adelante uso de las que más convengan en cada caso.

La sección que aborda la práctica se llama Escala cromática en toda la extensión de la trompa de 3 pistones o cilindros y consta de un sólo ejercicio, a modo de tabla de posiciones sobre la cual, se dan instrucciones para que se toque de varias maneras.

“El estudio de la escala cromática se hará ascendiendo y descendiendo; 1º. considerando las notas como redondas en compasillo a un movimiento lento y aspirando después de cada una; 2º. considerándolas como blancas y aspirando después de cada dos; 3º. considerándolas como negras, aspirando después del Sol, reposando después del Do en cada octava y volviendo a empezar desde el mismo Do en la octava siguiente; 4º. considerándolas como corcheas, reposando después del Do de cada octava y empezando la siguiente desde la misma nota.

Será también muy conveniente para asegurar la emisión de los sonidos, que es la parte más esencial en la Trompa, que en cada compás se haga la misma nota repetida, primero dos veces, después cuatro y luego ocho, tomando las aspiraciones convenientes”.

Comienza la sección dedicada a las *articulaciones*, que ocupa tan sólo los ejercicios 45 y 46, sobre los que vuelve a hacer indicaciones que multiplicarán los mismos ejercicios en otros diferentes.

“Cuatro son las diferentes maneras de emitir los sonidos, llamadas articulaciones.

La primera es el *picado*, que se indica con puntitos encima o debajo de las notas y se ejecuta dando un golpe de lengua en cada una y prolongando el sonido en toda la duración correspondiente a su figura, según se viene practicando. La segunda es el *ligado*, que se indica con líneas curvas por encima o por debajo de las notas y se ejecuta dando un golpe de lengua bien acentuado en la primera y continuando el impulso del aire en todas las que abrace dicha línea llamada ligadura. La tercera es el *stacatto*, que se indica con puntos largos encima o debajo de las notas y se ejecuta dando en cada una un golpe de lengua más seco que el del *picado*, resultando un sonido cortado y de sólo la mitad de la duración correspondiente a la figura, pasando la otra mitad en silencio. La cuarta es el *picado-ligado*, que se indica con puntos y líneas curvas encima o debajo de las notas y se ejecuta dando en cada una un golpe de lengua mucho más suave que el del *picado* sin dejar de impulsar el aire a fin de que no se interrumpa el sonido entre las que tengan esta articulación.

La práctica de las articulaciones debe hacerse en las escalas siguientes las cuales se estudiarán, 1º. haciendo todas las notas *picadas*, 2º. haciéndolas todas destacadas, 3º. haciéndolas todas *picadas-ligadas*, 4º. haciéndolas todas ligadas y 5º. haciendo cada nota con la articulación que tiene marcada”.

Nuevamente, hace hincapié en la necesidad del transporte y, además, diferencia entre los que estudian el Método con aspiraciones de seguir la carrera y los que no.

“Los que se dediquen al estudio de la trompa con propósito de seguirlo como carrera, deberán estar muy bien instruidos en el Solfeo y leer perfectamente en todas las claves, pues tiene que practicarlas en los frecuentes transportes que ocurren en las orquestas.

Como preliminar para dicho estudio hemos puesto las dos escalas anteriores, una en mayor y otra en modo menor, las que después de estudiarse con diferentes articulaciones según queda dicho, se volverán a estudiar transportándolas de los cuatro modos siguientes: 1º. bajándolas dos tonos y medio, para lo que se deberá fingir mentalmente la clave y tonos de Sol mayor y Mi menor escritos en clave de Fa en cuarta línea, 2º. bajándolas tres tonos y medio, para lo que se fingirá mentalmente la clave y tonos de Fa mayor y Re menor escritos en clave de Do en segunda línea, 3º. subiéndolas un tono, para lo

que se fingirá mentalmente al clave y tonos de Re mayor y Si menor escritas en clave de Do en tercera línea, 4º. bajándolas un tono, para lo que se fingirá mentalmente la clave y tonos de Sib mayor y Solb menor escritas sobre la clave de Do en cuarta línea”.

Unas explicaciones teóricas sobre los matices y cuatro ejercicios (47-50), sirven para exponer el apartado *Ejercicios para practicar los matices y los intervalos*, en los cuales sigue fomentando y ampliando la capacidad del transporte antes de llegar al segundo apartado general del Método, que hemos llamado b) *estilo e interpretación* y que Romero denomina *Ejercicios y lecciones progresivas*, que introduce así:

“Escritas en distintas tonalidades y para *tonos* determinados, teniendo el doble objeto de que, después de estudiarse todas como están notadas, se vuelvan a estudiar con los transportes que se explicarán en su lugar”.

En este apartado, aparece la singularidad -según el proceder de Romero- de no trabajar las lecciones de estilo e interpretación a través de dúos, algo difícil de explicar puesto que siempre estuvo a favor de ello.

Emplea hasta la lección 7 para trabajar las articulaciones y a partir de la 8 las notas de adorno, que incluyen apoyaturas, mordentes y grupetos, antes de llegar a las lecciones 16 y 17, que reserva para la exposición específica de los *trinos*. Se incluye una tabla explicada al uso, como paso previo al subapartado amplio que de nuevo trata el transporte a través de la trompa.

Notamos una nueva incongruencia de organización en el Método, dado que se comenta la teoría del transporte cuando el alumno está habituado a tocar todos los estudios anteriores transportados.

“*De los transportes.*

Transportar la música es ejecutarla en una tonalidad distinta de aquella en que está escrita.

La música destinada a la trompa, tanto antigua como moderna, está escrita para ejecutarse con los *tonos*⁵⁴⁸ de *Do* y *Sib agudos* (poco usados): *La*

⁵⁴⁸Recordemos que Romero llama *tonos* escritos en cursiva, a los suplementos de tubo que se emplean para unir la boquilla y el resto de la trompa que producen, según su longitud, el cambio de altura en el sonido que posibilita a tocar en otras tonalidades.

natural: Lab: Sol: Fa: Mi natural: Mib: Re: Reb: Do y Sib graves, alternados según las exigencias de las modulaciones.

En la trompa de pistones o de cilindros no es necesario ni conveniente emplear más *tonos* que los de *Lab: Sol: Fa: Mi natural y Mib*; y en algunos casos el de *La natural*. En primer lugar porque son los únicos con que el instrumento resulta más afinado, y en segundo porque con ellos, y aún con uno sólo se puede modular a cuantas tonalidades se quiera por medio de los pistones.

De lo dicho en los dos párrafos anteriores resulta, que para tocar en orquesta con la trompa de pistones o de cilindros, es indispensable transportar todo aquello que no esté escrito para los tonos con que el instrumento salga afinado, lo cual requiere un profundo conocimiento de los transportes, cuya materia vamos a explicar con toda la extensión y claridad que su importancia reclama.

Regla general e importantísima.

Se fijará la atención en la distancia o intervalo que media entre el *tono* para que esté escrita la música y aquel con que se vaya a ejecutar, para igualar su efecto por medio del transporte.

Ejemplo 1º. Si la música está escrita para el *tono de Do grave* y se va a ejecutar con el *Mib*, como este produce los sonidos una tercera menor más altos que aquel, para que resulten iguales deberá transportarse la música una tercera menor más altos que aquel, para que resulten iguales deberá transportarse la música una tercera menor más baja. Si la misma música se quisiera ejecutar con el tono de *Fa* que produce los sonidos una cuarta justa más altos que el tono de *Do grave*, habría necesidad de transportarla una cuarta justa más baja para que diera el mismo resultado.

Ejemplo 2º. Si la música está escrita para el *tono de Sib agudo* y se va a ejecutar con el de *Sol*, como este produce los sonidos una tercera menor más bajos que aquel, para que resulten iguales deberá transportarse la música una tercera menor más alta. Si la misma música se quiere ejecutar con el *tono de Mib* que está una quinta justa más bajo que el de *Sib agudo*, para que dé el mismo resultado deberá transportarse una quinta más alta de como esté escrita.

Dada la teoría del razonamiento que debe preceder a la ejecución de cualquier transporte, sin lo cual hay grave peligro de embrollarse, pasaremos a decir que unos profesores acostumbran a ejecutar toda la música que se les presenta con el *tono de Sol*, y otros dan la preferencia al *tono de Fa*, lo cual ofrece la ventaja de no tener que cambiar de tonos ni mover las bombas de los

pistones, pero tiene el inconveniente de que en algunos casos resultan transportes que, aunque posibles, son demasiado complicados.

Otros tienen por sistema emplear los tonos de *Sol: Fa: Mi natural* y *Mib* (habiendo quien sustituye el de *Mi natural* con el de *La natural*; y el de *Mib* con el de *Lab*), con lo que se conserva más el carácter del instrumento y sin cambios demasiado frecuentes se toca con más facilidad.

La elección de *tonos* para tocar en orquesta depende, en la mayor parte de los casos, de las condiciones especiales de cada instrumento, pues no todas las trompas de pistones salen igualmente afinadas con los cinco *tonos* que dejamos indicados, por lo que los profesores adoptan aquel o aquellos que les dan mejores resultados.

Para completar la instrucción necesaria en esta delicada materia, estúdiense teórica y prácticamente los siguientes cuadros de transporte y hágase enseguida las aplicaciones que más adelante se recomiendan”.

Romero incluye una tabla en la que figura un fragmento igual para todos los supuestos de trompa que son habituales, a partir del cual representa gráficamente la clave en la que se debe leer la música y la tonalidad, así como el resultado real en clave de Sol en segunda línea.

Acaba el subapartado con un *cuadro sinóptico*, que muestra la tesitura real de todas las trompas según su afinación, contrastadas sobre un pentagrama que muestra el sonido real en tono de orquesta (Do), señalando claramente donde está el La₄ del diapasón al que llama *La del violín*, para que se sepa con qué nota debe afinarse en la orquesta y a qué nota corresponde en cada una de las trompas empleadas.

“Advertencias a los compositores relativas al Cuadro Sinóptico que antecede y al modo de escribir para la trompa.

1º. El Cuadro Sinóptico representa la extensión general de la trompa con cada uno de los *tonos* en que puede ponerse y los sonidos de la orquesta a que corresponden las notas escritas según la costumbre establecida.

2º. Las notas graves que preceden al primer *Do* en cada *tono* se usan poco, pero son de buen efecto empleadas con oportunidad; más las agudas que están después de las dobles líneas divisorias, aunque existen en los antiguos métodos de trompa, opinamos que no se escriban, por ser difíciles y fatigantes en extremo, sin producir buen efecto.

3°. Los *tonos* de *Do* y *Sib agudos* y el de *Si natural grave* se usan muy poco, pero los hemos puesto para que se conozcan su extensión y efecto en la orquesta.

4°. Las notas blancas representan los sonidos naturales (llamados al aire), y las negras los que se obtienen con el auxilio de los pistones o cilindros.

5°. La clave que está al fin de cada renglón es la que debe fingirse al escribir y al leer las partes de trompas en las partituras de orquesta y en las de banda militar.

6°. Al escribir para trompa de pistones o de cilindros no hay necesidad de cambiar de *tonos* con tanta frecuencia como cuando se escribe para la de mano; pues según queda demostrado, aquella puede seguir las diversas modulaciones que ocurran en una pieza, produciendo en todas ellas sonidos claros y bien afinados. Lo que sí recomendamos a los compositores es que siempre que indiquen un *tono* nuevo pongan antes un número conveniente de compases de espera, a fin de que los profesores tengan el tiempo necesario para efectuar el cambio y también para arreglar las bombas de los pistones o cilindros; operación indispensable para tocar afinado.

7°. La trompa de mano exige que el compositor tenga un profundo conocimiento de sus limitados recursos para emplear las notas buenas y evitar las malas, y para escribirla pasos de cierto género; más para la trompa de pistones puede escribirse con más libertad siempre que se haga sin traspasar los límites de la extensión propia de cada *tono*.

8°. En las principales orquestas hay dos trompas de mano y otras dos de pistones, con lo cual se obtiene el timbre especial de las primeras y las grandes ventajas de las segundas.

9°. En las músicas militares sólo se emplean la trompas de pistones o cilindros por ser más fáciles de aprender, por evitar muchos cambios de tonos y por su mayor sonoridad”.

La trompa de mano, aunque pueda parecer lo contrario dado el nombre del Método, tiene un pequeño apartado en el que se explica el trabajo que debe hacer el instrumentista para controlar el sonido o rectifica la afinación mediante este procedimiento.

“El nombre de *trompa de mano* proviene de que, antes de la invención de los pistones, los sonidos intermedios a los que son naturales del instrumento se obtenían metiendo la mano dentro del pabellón.

Como la trompa de pistones se presta a tocar en ella como si no los tuviera considerándola como trompa de mano, y como puede ser útil servirse de este antiguo artificio, sea para producir un efecto particular indicado por el compositor, para corregir la entonación de algunos sonidos defectuosos, o para combinar la mano y los pistones, daremos una sucinta explicación de los medios que deben emplearse.

Puesta la mano dentro del pabellón de la trompa de modo que no impida la libre emisión de los sonidos naturales y en disposición de que con un ligero movimiento de muñeca se pueda tapar lo que sea necesario para obtener los sonidos intermedios.

La parte de pabellón que debe taparse para obtener los sonidos intermedios, suele ser de un tercio, dos tercios, una mitad, tres cuartas partes o el todo; lo cual se indica de este modo $1/3$, $2/3$, $1/2$, $3/4$ y T. Algunos indican el todo tapado con un punto negro.

Debemos advertir que dichas indicaciones son aproximadas, pues ni los tratadistas ni los profesores prácticos están completamente de acuerdo en este punto por depender unas veces del grueso de la mano del ejecutante y otras del ancho del pabellón que ha de taparse, la presión que se debe dar a los labios y el impulso que es preciso comunicar al aire para que dichos sonidos salgan afinados y con toda la posible sonoridad.

Siendo naturalmente oscuros los sonidos de mano y brillantes los naturales, deben estos esforzarse menos que aquellos para que resulte la mayor igualdad posible entre unos y otros”.

Una escala de Do mayor en figuras de redonda y otra cromática, sirven para detallar las posiciones de la mano para cada sonido, puntualizando las notas que son poco usadas.

“El mejor medio para llegar a obtener los sonidos de mano afinados y sonoros es colocando cada uno entre dos sonidos naturales y ejecutarlo una vez con los pistones y otra con la mano, de forma que la nota de mano constituya un floreo dentro del sonido cogido como referencia.

El estudio del ejercicio anterior puede ser de gran utilidad para facilitar la ejecución de ciertos pasos y la de algunos trinos, para producir ecos y para acercar la entonación de las notas sensibles a la de sus tónicas respectivas, lo cual es de muy buen efecto.

Las notas comprendidas entre *Do4* y *Sols*, pueden ejecutarse formando eco, lo que se verifica ejecutándolas primero fuerte en sus posiciones naturales y después piano haciendo las posiciones correspondientes a medio tono más alto y bajando dicho medio tono con la mano que está en el pabellón.

Los que quieran profundizar más en el estudio de la trompa podrán ver y practicar los métodos de *Dauprat: Jacmin: Gallay: Mezieres: Meifred y Urbin*, los cuatro primeros para la mano y los dos últimos para la de pistones; los estudios de *Gugel: Rossari: Duvernoi* etc. pero lo más conveniente es tocar mucha música buena escrita para voces, tal como las vocalizaciones de *Bordogni: Nava; Bordesse; Panseron; Panofka*, etc. arregladas para el instrumento, pues siendo este esencialmente melódico y de un carácter patético por su timbre especialísimo, le cuadra más el buen canto que las dificultades de mecanismo, procurando más bien conmover que admirar a los oyentes”.

Con este fragmento, da por concluido el Método de trompa dando muestra de los amplios conocimientos técnicos del instrumento que posee y de los tratados que ha analizado antes de aventurarse a escribir el suyo.

Como última aportación, y a modo de apéndice, Romero tuvo idea de proponer a los compositores contemporáneos de más renombre, la composición de un *Solo de trompa*, para ofrecer al alumno la posibilidad de interpretar obras y fragmentos de composiciones que pertenecen al mundo real de la música. Se comprueba este hecho, mediante dos cartas enviadas a Barbieri por el propio Romero.

Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri

Madrid: 8 de Abril de 1871

Mi querido Paco:

Recibí la tuya del 2 y quedo enterado y esperando ver si tu propósito se cumple.

Ya se está grabando el *Método de trompa* que te dije había yo escrito, a falta de mejor autor.

En lugar de poner al fin del mismo algunos trozos de óperas italianas para amenizarlo, desearía poner solos de obras españolas para que todo sea de por aquí, y al efecto te pido me indiques algunos solos de tus obras y me autorices a publicarlos en mi método, o bien que me escribas una cosita para dicho objeto y me hagas el favor de remitírmela o decirme cuando podré pasar a recogerla.

Con este motivo se repite tuyo afectísimo amigo y SSQBBSM.

Antonio Romero

Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri

Madrid: 5 de Mayo de 1871

Mi querido Paco:

Siento mucho importunarte, pero tengo el Método de trompa concluido excepto la piececita que te pedí y me ofreciste hacer, por lo cual te ruego me la mandes cuanto antes siéndome suficiente que ocupe ocho o diez renglones en papel alto o su equivalente en cualquier otro, pues ha de entrar en una página del tamaño de las *Melodías de Schubert* de que tengo el gusto de remitirte un ejemplar.

Si no te es posible hacerlo pronto ten la amabilidad de participármelo para llenar el hueco con otra cosa.

Tuyo afectísimo y SSQBBSM.

Antonio Romero

“*Para que todo sea de por aquí*”, es una obsesión que persigue a Romero, a lo largo de toda su vida, desde que fue consciente de que España estaba hipotecada artísticamente por los designios de países extranjeros.

El apéndice final lo titula *Álbum de célebres autores españoles* y consta del siguiente repertorio:

-Solo en la zarzuela <i>La cacería Real</i>	Emilio Arrieta
(Trompa en Mi natural)	
- <i>Miserere</i>	Baltasar Saldoni

(Dúo del fragmento del verso 3º. para trompa en Fa y contralto medio tiple)

-Solo para trompa de mano

F. Asenjo Barbieri

(Para trompa en Mi y piano)

-Solo para trompa de mano

José Inzenga

(Para trompa en Fa y piano)

-Solo original

Hilarión Eslava

(Para trompa en Mib y piano)

En esencia, Romero utiliza los mismos planteamientos, distribución y textos en sus Métodos salvo cambios puntuales, estructura que se mantendrá hasta nuestros días en la mayoría de los tratados instrumentales, es decir, bajo un planteamiento graduado basado en la tonalidad exclusivamente.

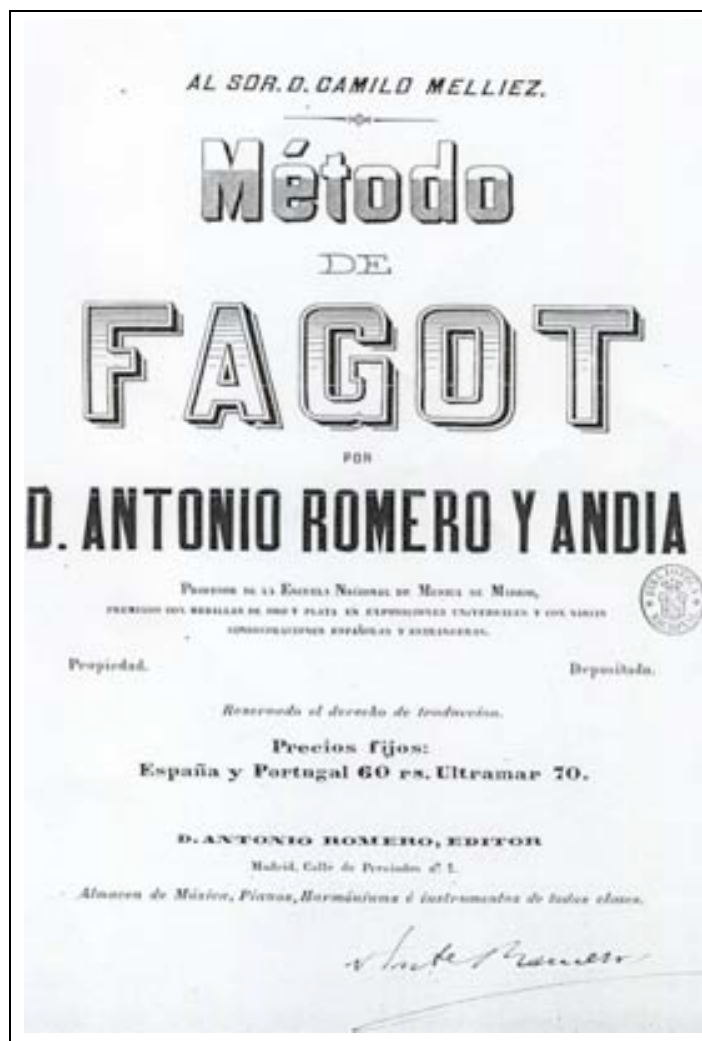
El Método de trompa parece más un tratado de transposición que de instrucción y perfección de la musicalidad, y permite comprobar claramente que Romero cambió de razonamiento respecto al pensamiento que debería fomentar el instrumentista ante el fenómeno del transporte.

Recordemos que en las tablas de posiciones para los diferentes instrumentos que Romero edita entre los años 1856-57, comenta lo siguiente lo siguiente:

“Advertencia: Algunos hacen en los instrumentos de Sib las mismas posiciones que en los de Do para evitar aprender dos escalas distintas, y para que resulte el mismo efecto transportan la música que ejecutan un tono más alta de como está escrita, fingiendo la clave de Do en segunda línea en lugar de la de Fa en cuarta, y la de Sol en lugar de la de Do en cuarta línea”.

Los planteamientos de transposición para el *Método de trompa* muestran una clara evolución respecto a los que tenía en 1857.

9.6. Método de fagot⁵⁴⁹



Publicado en 1873, según su número de plancha (A.R. 2623), será la primera obra didáctica para este instrumento realizada en España y de la que Romero, era autor, propietario, depositario y poseedor de todos los derechos. Se vendió en España y en Portugal a un precio de 60 rs. y en Ultramar a 70 rs. Consta de 79 páginas de tamaño folio que se reeditarían al menos dos veces, la segunda en propiedad de la Casa Dotesio, con el mismo formato y número de planchas originales.

El Método está dedicado al mayor virtuoso de fagot de la época, Camilo Melliez, y como veremos en su prólogo, Romero pide su beneplácito a los más afamados instrumentistas manifestando una actitud modesta al abordar dicha empresa. Como argumento alude que había confiado su creación a Camilo Melliez y Augusto Neuparth,

⁵⁴⁹Biblioteca Nacional. Sig.: M-1269.

pero que finalmente no fue posible, debido a las muchas ocupaciones de ambos profesores.

“Al Sr. D. Camilo Melliez, primer fagot que fue de la Real Capilla de S.M. la Reina Doña Isabel II, y en la actualidad profesor de la Escuela Nacional de Música; Comendador de la Orden Americana de Isabel la Católica y Caballero de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III.

El gran talento que V. distingue como profesor de fagot, en cuyo instrumento no le conozco rival, y el afecto que le profesó, me han inspirado la idea de dedicarle esta obra, que espero acoja con la misma sinceridad que se la ofrece su afectísimo amigo y comprofesor.

Antonio Romero y Andía”.

La gran amistad que Romero compartía con Melliez motivó este gesto, a la vez, que abonaba el terreno para que la obra lograra difusión entre los profesores con más renombre.

La introducción escrita por Romero, no deja lugar a dudas sobre las intenciones que le llevaron a editar su obra magna, *la Instrucción Musical Completa. Texto en castellano*.

“La gran colección de métodos originales que tengo publicada con el designio de emancipar a mi patria de la tutela extranjera en este ramo del saber, carece tan sólo de un *Método de Fagot*, instrumento indispensable en toda orquesta bien organizada, en atención al múltiple papel que en ella hace de servir de bajo fundamental a los instrumentos de madera unas veces, de unir los timbres de estos con los de metal otras, de reforzar a los violonchelos en muchos casos, de auxiliar a las voces en algunos, y en fin, de producir efectos extraordinarios que no pueden obtenerse con ningún otro instrumento.

Deseando llenar dicho vacío para que mi mencionada colección abrace todos los ramos del arte sin falta ninguna, y siguiendo en mi propósito de facilitar los medios para que los artistas notables difundan sus conocimientos en provecho de los que les sucedan, he solicitado la composición de un Método de Fagot del Sr. D. Camilo Melliez, distinguido profesor de dicho instrumento en la Escuela Nacional de Música de Madrid, a quien el presente va dedicado, y también del Sr. D. Augusto Neuparth, que lo es del Real Conservatorio de Lisboa, donde con justicia goza de gran reputación, y al que, por ser portugués, considero como

patriota para el objeto que me propongo; pero ni el uno ni el otro han podido realizar mis deseos, por las muchas y continuas ocupaciones que les rodean, lo cual me ha podido realizar mis deseos, por las muchas y continuas ocupaciones que les rodean, lo cual me ha obligado a escribirlo por mí mismo, aunque dicho instrumento no entra en el número de los que profeso, confiando más en la benevolencia del público y de mis comprofesores que en mi escasa inteligencia.

El plan que me he propuesto es semejante al empleado en mi Método de Clarinete, huyendo del seguido en los antiguos métodos de fagot, en los que desde las primeras lecciones se abordan los sonidos más difíciles de emitir, se descuidan por completo las respiraciones, y por consiguiente el fraseo, y se prescinde de la progresión, que es lo más importante en obras de este género.

Considerando que el fagot es un instrumento que, si no se estudia en un principio con gran comedimiento, puede perjudicar a la salud, he puesto especial cuidado en que todos los ejercicios y lecciones sean más bien cortos que largos, para evitar que los discípulos jóvenes hagan esfuerzos violentos.

Todas las materias indispensables para formar un buen profesor de orquesta están explicadas con claridad y concisión, y practicadas con oportunidad y prudencia, lo cual me hace esperar que los que adopten esta obra conseguirán una instrucción sólida sin pérdida de tiempo.

Explicadas las causas que me han impulsado a escribir este método y el plan que he seguido en su composición, sólo me resta suplicar a los profesores que enseñen por él, que le presten su apoyo, y recomendar a los discípulos que lo practiquen, que lo sigan con asidua constancia, para que se cumplan mis deseos de ser útil a la juventud estudiosa y al arte que con entusiasmo profeso.

El autor”.

Romero comienza su método sin comentar la historia del fagot, como si lo había hecho en su Método de Clarinete y de trompa, y se dispone a explicar todas las cuestiones teóricas preliminares al inicio del trabajo práctico con el instrumento.

“Piezas de que consta el Fagot.

El fagot se compone de seis piezas, que son; culata o cuerpo inferior; cuerpo céntrico; pieza tudelera; campana o pabellón, tudel y caña.

Las tres primeras piezas son de madera de ácere o de palosanto; la campana puede ser de una de dichas maderas o de metal; el tudel es de metal, y la caña de la misma materia que su nombre expresa.

Modo de armar el fagot.

La culata tiene en su parte superior dos cavidades cilíndricas; en la más estrecha se introduce la espiga de la pieza tudelera dejando las llaves hacia dentro y uniendo este cuerpo y la pieza tudelera por medio de un pasador que esta tiene en su parte superior de su espátula, la cual se halla situada en el cuerpo céntrico; la espiga o parte gruesa del tudel se introduce en la cavidad superior de la pieza tudelera, dejando el agujerito, llamado oído, que tiene cerca de la referida espiga, frente a una llave que fijada en la pieza tudelera, sirve para tapanlo en ciertos casos, y por último la parte delgada del tudel se introduce en la parte cilíndrica de la caña, fijándola en esta disposición.

Agujeros y llaves de que consta el fagot, dedos con que se tapan o destapan y sonidos que producen.

El fagot consta de veinte o más agujeros, de los que siete se tapan con las yemas de los dedos y los restantes con unas paletas de metal llamadas llaves, cuyo número varia desde diez hasta veintidós⁵⁵⁰.

La culata o cuerpo inferior, tiene a un lado tres agujeros que se tapan con los dedos anular, medio e índice de la mano derecha; al otro lado un agujero que se tapa con el dedo pulgar de la misma mano y además tiene la llave cerrada, n°. 7, que se abre con dicho dedo pulgar y produce el Fa#₃, la llave abierta n°. 8, que se cierra con el meñique, produce el Fa₃ y que abriéndola produce el Sol₃; la llave cerrada n°. 9, que se abre con dicho dedo meñique y produce Sol#₃, y la llave n°. 10, que se abre con el anular y produce Sib₂.

El cuerpo céntrico tiene seis llaves que todas se manejan con el dedo pulgar de la mano izquierda, a saber: la llave abierta n°.1 que cerrándola produce Sib₁; la llave cerrada n°. 2, cuyo agujero está en el pabellón y que abriéndola conservando la n°. 1 cerrada produce el La₁; y soltando la n°.1, manteniendo la n°. 2 abierta produce el Do₂; la llave abierta n°. 3, que se cierra al mismo tiempo que las n°. 1 y 2 por estar así dispuesto su mecanismo, y que soltándola, pero teniendo cerrada la n°. 5, produce el Re₂; la llave cerrada n°. 4, que se abre conservando la n°. 3 cerrada y produce Do#₂; la llave abierta n°. 5, que cerrada según se ha dicho produce el Re₂, y la llave cerrada n°. 6, que se abre conservando la n°. 5 cerrada produce el Re#₂, obteniéndose el Mi₂ soltando todas las referidas llaves del cuerpo céntrico y teniendo los siete agujeros tapados y cerrada la llave 8.

⁵⁵⁰En las siguientes explicaciones tomaremos por tipo el fagot de 15 llaves, por considerarlas indispensables para obtener la extensión completa y afinada, dando a continuación algunos detalles relativos a los efectos que produce el mayor o menor número de ellas.

La pieza tudelera tiene tres agujeros que se tapan con los dedos anular, medio e índice de la mano izquierda, y además la llave cerrada n.º 11, que se abre con el dedo meñique y produce Do#3; la llave cerrada n.º 12, que se abre con el dedo anular y produce Re#3; la llave cerrada n.º 13, que se abre con el dedo pulgar de la misma mano, y que al abrirse hace que la n.º 15 tape el agujerito del tudel, sirviendo para facilitar la emisión de las notas La5, La#5, Si5 y la llave cerrada n.º 14, que se abre con dicho dedo pulgar, haciendo el mismo efecto que la anterior sobre el tudel y que emplea para las notas Do6, Do#6 y Re6.

Observaciones sobre los diferentes sistemas de fagotes.

El fagot de diez llaves carece de la n.º 2, y por consiguiente del Si1, de las n.º 10, 11 y 12, que sirven respectivamente para obtener las notas Sib3, Do#3, Re#3 y sus octavas respectivas, más espontáneas y afinadas y para trinarlas con las de un semitono inferior, y de la n.º 15 que sirve para tapar el agujerito del tudel, lo cual es conveniente en ciertos casos.

El fagot de trece llaves sólo carece de las n.º 2, 10 y 15, faltándole el Si1 como al de diez llaves y los efectos que producen las otras dos.

Hay fagotes con diecisiete llaves, sirviendo las dos últimas para obtener las notas Mib5, Mi5, Fas, y los hay hasta con veintidós, algunas de las cuales sirven para facilitar la emisión de ciertas notas, y otras para trinos.

Todos los sistemas de fagot mencionados dejan bastante que desear respecto a afinación, espontaneidad de emisión y homogeneidad de los sonidos, por estar contruidos bajo un principio falso, cuyos defectos tiene precisión de corregir el ejecutante a fuerza de habilidad y perseverancia en el estudio.

El sistema Boehm, que parece ser destinado a perfeccionar todos los instrumentos de aire de madera, fue aplicado al fagot hace algunos años por el hábil constructor de París Sr. Triebert, con el concurso de los profesores Sres. Marzoli, Jancourt y Cokken; pero las dificultades que como cosa nueva presentó, lo costoso de su fabricación y el fallecimiento del primero de dichos profesores, que fue el que con más entusiasmo lo acogió, impidieron su total perfeccionamiento.

El fagot que se usa en las orquestas, está en tono de Do al unísono del violoncello, habiéndose construido algunos a la tercera, la cuarta, la quinta y aún a la octava superior, pero sin que se hayan generalizado por entrar en los límites de la tesitura del cono inglés y del oboe que pertenecen a la misma familia.

En Alemania se emplea en las músicas militares y algunas veces en las orquestas el Contra-fagot que está a la octava inferior del usual, o sea al unísono del contrabajo, el cual produce magníficos efectos de sonoridad.

Importantísimo.

El sistema que se sigue en España para tocar el fagot, creado por el eminente artista D. Camilo Melliez, difiere del que se emplea en todos los demás países, en una cosa, que aunque al parecer es pequeña, en sus resultados es de la mayor importancia, y consiste en que, por el sistema del Sr. Melliez, antes de empezar a tocar se utiliza el agujero del tudel llamado oído, tapándolo con cera o con goma laca, para que aunque se levante la llave nº. 15 no se abra dicho agujero; con lo que aunque al principio se halla alguna resistencia en ciertas notas, después de vencida esta, se obtiene más pureza y robustez de sonido, así como mayor igualdad en toda la extensión del instrumento, lo cual ha patentizado el creador de este sistema en cuantos conciertos ha hecho oír su extraordinaria habilidad, y lo ha corroborado formando notables discípulos cuyos sonidos se distinguen de un modo ventajoso de los que tocan por el sistema extranjero, por lo que podemos llamar con orgullo el sistema del Sr. Melliez sistema español; pues aunque su creador nació en Carcasone (Francia), se ha criado, educado y vivido constantemente en Madrid”.

En esta últimas alusiones al sistema utilizado por Melliez, Romero muestra una extraordinaria vehemencia por probar que empieza a existir una escuela de instrumentistas española, ideal que forma parte de su planteamiento personal.

“Posición.

La posición más favorable para tocar el fagot es de pie, teniendo el cuerpo derecho, la cabeza erguida sin rigidez, el vientre embebido y el pecho saliente para que los pulmones funciones con toda libertad, las piernas algo separadas, adelantando un poco el pié izquierdo y descansando el peso del cuerpo sobre el derecho.

Una vez armado el fagot, sin la caña, se toma por el medio de su longitud con la mano izquierda; se aproxima al cuerpo y se engancha el anillo que tiene en la culata a un portamosquetón que colocado al extremo de un cordón, correa o cinta, deberá pender del cuello del ejecutante, cuyo cordón tendrá el largo conveniente para que la punta del túnel quede frente a la boca, teniendo la cabeza derecha en su posición natural, y después se coloca la caña en el tudel con la mano derecha, cuya precaución es conveniente para evitar que se rompa si tropieza en alguna parte al hacer las anteriores operaciones.

En seguida se coloca la mano derecha en disposición de poder tapar los agujeros de la pieza tudelera, apoyando el lado inferior de la culata a la cadera derecha y pasando la parte superior del instrumento por delante del cuerpo, inclinándolo hacia el lado opuesto, de modo que la mano izquierda quede frente al estómago y que parte del peso del fagot repose sobre la tercera articulación del dedo índice de dicha mano.

Para que los dedos puedan moverse con soltura y tapar con sus yemas herméticamente los agujeros, se colocarán algo arqueados frente a ellos en la posición más natural posible, separando mucho del cuerpo el codo derecho y algo menos el izquierdo.

De la embocadura.

Armado completamente el fagot y colocado este y el discípulo en la posición antes indicada, se volverán un poco los labios hacia dentro para cubrir los dientes y evitar su contacto con la caña, y se introducirá esta en la boca, sin mover para ello la cabeza, hasta unos dos o tres centímetros antes del primer anillo de alambre, apoyándola sobre el labio inferior y envolviéndola suavemente con este y el superior para que no se escape el aire al impulsarlo dentro del instrumento al tiempo de emitir el sonido.

La presión de los labios sobre la caña debe ser siempre moderada, a fin de no cerrarla por completo, lo cual impediría la circulación del aire.

Para producir los sonidos graves no se oprimirá lo más mínimo la caña, limitándose a envolverla e impedir que el aire se pierda por los lados. Para los sonidos intermedios se sujetará un poco más a fin de evitar el cerdeo que resulta de la demasiada vibración, y para los sonidos agudos se introducirá y oprimirá algo más, impulsando el aire con mayor vigor.

Se recordará que la caña debe estar un poco más alta del lado izquierdo que del derecho, así cuya posición es conveniente para poder modificar el sonido, pues si se colocara en línea horizontal con los labios se ahogaría al oprimirlos para producir las notas agudas.

Respiración.

La respiración se compone de dos movimientos alternados que se llaman inspiración o aspiración, y espiración. Por el primero, los pulmones absorben el aire exterior, y por el segundo lo expelen.

Para aspirar fácilmente, se levantará la tabla del pecho por un movimiento lento y regular, dilatado y llenando de aire los pulmones sin producir ruidos en la garganta.

La espiración debe hacerse lentamente y con mucha igualdad, dejando salir el aire poco a poco, sin bajar la tabla del pecho, para que dure el mayor tiempo posible.

El ejercicio de dichos movimientos se repetirá mucho antes de tomar el instrumento en la mano, consultando estas explicaciones, pues aunque son naturales para la vida, la aplicarlos a los instrumentos de aire, al canto y a la oratoria, es preciso metodizarlos para poderlos ejecutar unas veces lentos y otras rápidos, sin violentarse.

Emisión del sonido.

Colocada la caña en la boca, según se explicó al tratar la embocadura y apoyando contra su abertura la punta de la lengua, se entreabren los labios por los lados para dar paso al aire sin descomponer la posición general, y cuando se ha aspirado una buena cantidad, se cierran herméticamente y se impulsa el aire con cierto vigor dentro del instrumento, retirando la lengua con rapidez, verificando un movimiento semejante ala pronunciación de la sílaba *Tí*, o al que se efectúa para expeler de la boca una bolita de papel u otra cualquiera cosa pequeña.

Se prohíbe absolutamente inflar los carrillos ni los huesos delos labios al impulsar el aire dentro del instrumento, por ser muy perjudicial para la embocadura.

Desde el principio se deben atacar los sonidos con decisión para que salgan llenos y afinados, sin ocuparse de modificar su intensidad hasta que se tenga completa seguridad en su emisión y entonación, pues la antigua rutina de empezar el estudio haciendo sonidos filados, debe desterrarse de la práctica por absurda perjudicial.

De la caña.

Siendo la caña una de las cosas más interesantes para tocar el fagot, y exigiendo cierta habilidad y mucha práctica su confección, al principio se comprarán hechas, procurando escogerlas de poro fino y poco esponjoso, y que al tocar están más bien flojas que fuertes para que emitan con facilidad los sonidos medios y graves.

Se llama caña floja a la que por estar muy adelgazada suena con poco impulso de aire; pero si lo es en demasía, dura muy poco tiempo, porque con el uso se debilitan sus fibras, las palas se unen con la presión de los labios y los sonidos se ahogan, especialmente los agudos.

Se llama caña fuerte a la que por no haberse desbastado lo bastante necesita un gran impulso de aire, lo cual fatiga mucho, perjudicando al individuo

y a la buena calidad del sonido, haciendo casi imposible la emisión de las notas graves.

Por lo tanto, la fuerza de la caña debe arreglarse a la resistencia de los labios y del aliento de cada discípulo, procediendo del modo siguiente:

Cuando una caña está fuerte y emite mal las notas graves, debe debilitarse raspándola desde el primer anillo de alambre hasta la mitad de la pala, hasta la punta, cuidando no dejar esta demasiado delgada, para que no se abarquille y ahogue el sonido.

Dichas operaciones se harán con un cortaplumas de hoja ancha, muy bien afilado o bien con papel de lija fino o con una paja llamada de cola de caballo, usando de gran prudencia y probando frecuentemente para no echar a perder la caña, dejándola un poco más fuerte de lo que se desee para que a los dos o tres días de uso quede en su punto.

Si la caña está demasiado floja, se cortará por la punta medio centímetro o lo más uno, con el cortaplumas antes indicado, apoyándola sobre una superficie plana y dura, o bien limando dicha punta con una lima fina, para lo que se sujetará bien la caña entre los dedos pulgar e índice de la mano izquierda y se limará suavemente con la derecha cuidando no romperla.

La abertura de la caña, importantísima para tocar con comodidad, debe tener la forma de una lenteja sin que haga ondulaciones en ninguno de los dos lados y sin que por el medio exceda de dos milímetros.

Dicha abertura puede modificarse por medio de los anillos de alambre que están al fin de la pala de la caña.

Para cerrarla se aplastará un poquito el primer anillo con unos alicates planos, y para abrirla se redondeará dicho primer anillo y se aplastará el segundo, todo ello con sumo cuidado y delicadeza, pues una pequeñísima variación produce una gran diferencia en la emisión y en la presión que daban hacer los labios al tocar.

Con las anteriores explicaciones cada alumno podrá arreglar sus cañas a la resistencia de sus labios y de su aliento, si bien en un principio deberá esto encomendarse al profesor.

Respecto a la construcción completa de las cañas, es cosa difícil de explicar por escrito, por lo que renuncio a ello y aconsejo se procure aprender de viva voz viéndolas hacer a un práctico en dicha operación.

De la conservación del instrumento.

Siempre que se deje de tocar se desarmará el fagot, se sacudirá el agua que contenga dentro y se pasará el escobillón por la parte interior de las piezas,

enjugando las espigas y la parte exterior de los agujeros con un paño de hilo o de algodón suave.

El tudel debe limpiarse interiormente cada quince días, con su escobillón de alambre y crin que se introducirá por la parte ancha, haciendo pasar después agua hasta que salga limpia.

Para la conservación de la madera será bueno introducir en el interior del instrumento una vez al mes y por medio de una pluma larga de ganso o de buitre, aceite bueno de olivas o de almendras dulces, poniendo unos pedacitos de hule entre las paletas de las llaves y la madera para que no se comunique la humedad a las zapatillas, y pasadas tres o cuatro horas se pasará varias veces un paño seco hasta que salga limpio.

La culata tiene en su parte inferior un tapón de corcho que para limpiarla mejor, deberá quitarse dos o tres veces al año, por medio de una baqueta, si no está colocado con un muelle, en cuyo caso sale más fácilmente.

De la afinación.

Cuando se ha de tocar el fagot en unión de otro u otros instrumentos, lo primero que hay que hacer es igualar su diapasón, para lo que darán todos una misma nota, que en las orquestas es el *La*. Si de la comparación resulta alto el fagot, se sacará la espiga del tudel lo que sea necesario para igualarlo al instrumento que sirva de tipo, y si está bajo se introducirá dicha espiga hasta conseguir el mencionado objeto.

Además, conviene hacer saber a los discípulos, que las muchas notas defectuosas que tiene el fagot exigen en la práctica una gran delicadeza de oído, mucha flexibilidad en la embocadura, y en algunos casos obliga a modificar las posiciones naturales de ciertas notas, con lo cual se llega a obtener un conjunto aceptable, aunque no perfecto.

La diversidad de los indicados defectos de afinación dificulta precisar los medios que deben emplearse para corregir cada uno de ellos, pero en general se emplearán los siguientes:

Para las notas que con la posición indicada en la tabla general salgan bajas, se oprimirá un poco la embocadura impulsando el aire con más, y para las notas que salgan altas se aflojará la embocadura o se tatará algún agujero hasta que salgan en su justa afinación.

Parte práctica.

Advertencia importante.- Siendo bastante incierta la entonación de muchos sonidos en el fagot, es preciso que al empezar su estudio y durante cierto tiempo haya un profesor al lado del alumno que, bien sea con un instrumento, o

cuando menos con la voz, le haga oír la primera nota de cada ejercicio o lección para que le sirva de guía en la entonación, rectificando esta siempre que se observe la menor incertidumbre, pues sin dicho auxilio puede extraviarse el oído y ser el estudio más perjudicial que provechoso.

Observaciones generales sobre el modo de estudiar.

En los primeros días no deberán los discípulos estudiar más de cinco minutos seguidos, renovando este ejercicio cuatro o cinco veces al día, dejando pasar grandes intervalos de uno a otro. Cuando lo dicho se haga sin fatigarse, se podrán aumentar otros cinco minutos cada vez, hasta llegar gradualmente hasta media hora seguida, de lo que no se pasará en algunos meses.

Siendo los labios lo primero que se resiente del estudio prolongado, serán la mejor guía para arreglar el tiempo que debe durar, dejándolo en el momento en que se sienta el menor cansancio en ellos, so pena de perjudicar a la salud, porque cuando la embocadura está cansada no se puede gobernar bien la caña no dirigir el aire en columna recta dentro del instrumento, dejando escapar una parte de él por los lados de la boca, con lo que se aumenta el cansancio y el timbre del sonido pierde sensiblemente. Siempre se empezará el estudio por notas tenidas y ejercicios de embocadura, cuidando de la buena calidad del sonido y de la afinación, pasando después a la lección del día.

Todos los ejercicios destinados a la embocadura se ejecutarán siempre despacio, y los que sirvan para dar agilidad a la lengua o a los dedos se empezarán despacio y se acelerarán progresivamente cuando se pueda, teniendo por base la claridad y exactitud en el compás.

Recomiendo a los que estudien por este método que no alteren el orden en él establecido y que analicen todo antes de ejecutarlo, meditando sobre el modo de vencer la dificultades que se presenten, con lo cual ahorrarán mucho tiempo y trabajo”.

Se contemplan unas explicaciones técnicas para la práctica del instrumento muy primarias en contraste con las que hoy día se barajan, pero muy valientes para la época, teniendo en cuenta los conocimientos específicos sobre el fagot que tenía Romero.

Hemos querido aportar los textos completos porque, a través de ellos, conocemos el concepto exacto que se tenía del planteamiento en la enseñanza de los instrumentos de viento. Posteriormente se podría realizar un trabajo comparativo de los distintos conceptos pedagógicos por los que ha pasado la historia.

En los 28 años que median entre la edición del Método de clarinete y este de fagot, las explicaciones de Romero han cambiado bastante; ganan en concreción y parecen hechas por un profesor que no titubea en sus planteamientos ya refrendados con la experiencia.

Los textos preliminares, se acompañan con una *Tabla general de las posiciones del fagot* desde 10 a 19 llaves, que completan las láminas separadas que editó para el ejército. Esta tabla figura separada de la encuadernación porque se vendía aparte o incluida en el método, al precio de 4 rs.

Si bien los textos llaman la atención por lo explícitos que pretenden ser, la parte de ejercicios prácticos está mucho menos cuidada, porque aunque habla de la importancia de graduar progresivamente las dificultades técnicas, encontramos que en 28 ejercicios cortos (un promedio de 5 pentagramas) incluye los contenidos correspondientes a trabajar toda la extensión del fagot, lectura en tres claves (Fa en cuarta, Do en cuarta y Sol en segunda), tonalidades de hasta cinco alteraciones y siempre en *stacatto* desde el principio. Posteriormente presentará dos ejercicios para tratar la escala cromática.

El Método está estructurado en una parte *técnico-práctica*, trabajada a lo largo de 96 mini ejercicios, donde se abordan todos los apartados teóricos que todo instrumentista debe saber. De ellos del 1 al 28 los utiliza para trabajar todos los sonidos de la extensión del fagot, recorriendo las tonalidades de Do mayor hasta *Reb* mayor con sus correspondientes tonos relativos, a través, de sonidos largos utilizando los valores de redonda, blanca y negras con su puntillo, y corcheas.

Los ejercicios 20 y 30 son los encargados de mostrar la escala cromática en valores de blancas y negras, escritos por las tres claves que ya se conocen.

Del 31 al 37 se expone la sección de *Las articulaciones*, también sobre valoraciones amplias, tras la exposición teórica sobre las mismas, que no tiene desperdicio dadas las distinciones que indica para cada efecto.

“Se llaman articulaciones a las diversas maneras de emitir los sonidos, bien sea aislándolos unos de otros o uniéndolos entre sí.

Hay cuatro clases de articulaciones, dos principales que son el *picado* y el *ligado* y otras dos derivadas que son el *stacatto* y el *picado-ligado*.

El *picado* se indica con puntitos encima o debajo de las notas, y se ejecuta dando un golpe de lengua en cada una y prolongando el sonido en toda duración,

según se viene practicando; cuidando de no aflojar ni mover los labios para que los sonidos salgan puros y bien entonados.

El ligado se indica con líneas curvas por encima o por debajo de las notas, y se ejecuta dando un golpe de lengua bien acentuado en la primera nota de cada grupo de ligadas y continuando el impulso del aire en todas las demás, sin repetir el golpe de lengua y dando cierta libertad a la embocadura para que los sonidos salgan llenos y bien timbrados.

Del *stacatto* y del picado-ligado se tratará más adelante”.

En este apartado, se trabaja la justa entonación de los intervalos diatónicos, llegando al ejercicio 39 en el que plantea una recopilación de todos los intervalos escritos en la clave de Fa en cuarta.

Llegamos ahora a un nuevo apartado que podríamos llamar de *Estilo e interpretación*, en el que se incluyen 26 dúos, todos ellos, precedidos de ejercicios técnico-prácticos (del 40 al 80), que tienen como finalidad trabajar los elementos que se van a incluir en el dúo, tales como la tonalidad, los valores a emplear, las articulaciones, etc. Como en el Método para clarinete, se observa la capacidad inagotable de Romero para producir melodías que reflejen los diferentes estilos y que rememoran obras y momentos folklóricos de la época, a la vez, que demuestran su dominio de la armonía escolástica más pura.

El apartado se abre con una explicación sobre las indicaciones de dinámica -por entender, que son imprescindibles para introducirse en la interpretación musical.

Contiene una advertencia que explica claramente el fin de los dúos.

“*Matices*”

Se llaman matices a los diferentes grados de fuerza con que se emiten los sonidos, los cuales se designan con las palabras italianas, abreviaciones y signos siguientes [...]

Los ejercicios anteriores de intervalos deben volverse a estudiar, unas veces fuertes y otras piano, pasando después la siguiente serie de ejercicios y lecciones en que se explica y práctica cuanto puede contribuir a la completa instrucción de los alumnos.

Advertencia.

Las lecciones de la serie siguiente están escritas para dos fagotes con objeto de que el uno sirva de guía al otro en la afinación y en el compás, y con el de que los alumnos se acostumbren a la ejecución simultánea. Deberá estudiarse la parte de 1º. y la de 2º. separadamente y con igual cuidado, tomando respiraciones enteras donde haya silencios y medias donde lo indiquen las comas; atacando con decisión la notas picadas, pero sin dureza, y conduciendo el sonido con suavidad de una a otra en la ligadas”.

En los dúos 3 y 4 se estudia el *stacatto* junto a tres ejercicios preliminares.

“El *stacatto* se indica con puntitos largos encima o debajo de las notas, y su ejecuta dando un golpe de lengua enérgico y rápido, resultando un sonido cortado y de sólo la mitad de duración correspondiente a la figura, pasando la otra mitad en silencio”.

En los dúos 7 y 8 se trabaja el *picado-ligado*.

“El *picado-ligado* se indica con puntitos y línea curva por encima o debajo de las notas, y se ejecuta dando un golpe de lengua en cada una, mucho más suave que del picado, sin dejar de impulsar al aire dentro del instrumento para que no se interrumpa el sonido entre las que tengan esta articulación”.

En los dúos 13 y 14 escritos en clave de Do en cuarta, se introduce el estudio de los portamentos.

“Palabra italiana derivada del verbo *portare*, que en español es llevar o conducir ,admitida como otras muchas en la tecnología música, cuyo significado es el paso de un sonido a otro próximo o lejano uniéndolos entre sí.

El fagot no puede hacer el portamento como verifican las voces y los instrumentos de cuerda recorriendo o más bien resbalando el intervalo que media entre dos sonidos, pero puede imitarlo con el auxilio de la embocadura, del artificio y del impulso dado al aire, empezando la primera nota piano, si el portamento es ascendente, creciéndola hasta el momento de pasar a la segunda y apianando en el instante de llegar a ella; y si es descendente acentuando bien la primera y pasando suavemente a la segunda disminuyendo la fuerza”.

Para el dúo 15 y 16 se reserva el concepto de *sonidos cortados* -primera vez que expone Romero en un método- que explica de antemano.

“Cuando dos o más notas ligadas concluyen con una que tiene punto largo encima, deben ejecutarse acentuando bien la primera, resbalando el sonido sobre las siguientes, cortándolo en cuanto se llegue a la última y pasando en silencio el resto del valor de la misma, lo cual es de efecto muy gracioso si se emplea con oportunidad”.

En el dúo 17 al 24 se habla de las *Notas de adorno*, que explica de esta manera.

“Las notas de adorno son de cuatro clases que se nombran *Apoyaturas, Mordentes, Grupetos y Trinos*.

La *apoyatura* es una notita extraña al acorde en que se halla, sobre la cual se apoya el sonido acentuándolo y pasando suavemente a la nota ordinaria siguiente. El valor o duración de la apoyatura debe ser el correspondiente a su figura, y el tiempo para ejecutarla se toma de la nota ordinaria siguiente.

Hay *mordentes* de una, de dos y de tres notitas que se ejecutan siempre con rapidez y bien acentuadas. El cortísimo tiempo que se emplea para ejecutar los mordentes se toma de la nota ordinaria que los precede cuando es de igual o de mayor duración que la que los sigue, y de esta cuando vale más que aquella.

Los *Grupetos* constan de tres o cuatro notitas colaterales a la nota ordinaria que los precede, de la cual se toma el tiempo para ejecutarlos. Unas veces empiezan los grupetos por la nota superior y otras por la inferior, formando entre ambas el intervalo de tercera menor o disminuida. Dicho adorno suele escribirse con un signo con forma de ese tumbada cuando empieza por la nota superior y de ese de pie cuando empieza por la inferior, a los que se añaden las alteraciones que deban afectar a dichas notas.

El grado de velocidad con que se han de ejecutar los grupetos debe corresponder al movimiento y carácter de la melodía en que se hallen”.

Mucho esperó Romero para hablar *De los tiempos fuertes y del aplomo*, porque el alumno ya ha pasado por el trabajo de los compases simples ternarios y binarios, e incluso los compuestos de seis por ocho y doce por ocho. Suponemos que ya debería haber comentado las peculiaridades de la acentuación rítmica que les son inherentes a cada compás.

“Todos los compases tienen tiempos fuertes y tiempos débiles, es decir, que tienen más o menos interés tanto en la melodía como en la armonía.

En el compás de dos tiempos el 1º, es fuerte y el 2º. débil. En el de tres tiempos es fuerte el 1º. y débiles 2º. y 3º. En el de cuatro tiempos son fuertes 1º. y 3º. y débiles 2º. y 4º.

Cuando el movimiento del compás es muy lento como el *Adagio* y el *Largo*, se considera como fuerte la primera mitad de cada tiempo y débil la segunda, y si el valor está repartido por tercios es fuerte el 1º. y débil el 2º. y 3º.

En toda ejecución musical deben acentuarse más los tiempos fuertes que los débiles para determinar bien el movimiento y el ritmo, lo que unido a las acentuaciones correspondientes a las articulaciones, contribuye a adquirir el *aplomo*, el cual consiste en la división exacta de los tiempos del compás, en la rigurosa observación del valor de cada nota o silencio en cualquier combinación que se presenten sin alterar el movimiento establecido y en la bien marcada acentuación de los tiempos fuertes.

El *aplomo* es importantísimo pues sin él no hay ejecución perfecta, y para adquirirlo es bueno estudiar guiado por un *Metrónomo* y tocar en reunión, lo cual obliga a seguir un compás fijo.

En ciertas melodías apasionadas puede permitirse que el movimiento riguroso del compás se altere momentáneamente, pero no se debe abusar de esta licencia para no destruir el buen afecto que pueda producir usada con oportunidad”.

El *aplomo* aludido no es otra cosa que el rigor, seguridad y pulcritud que se buscan en la música interpretada. Sigue llamando la atención que se hable de este tema al final de uno de los apartados más importantes del método, como si hasta este momento se permitiesen imprecisiones rítmicas en los estudios aprendidos.

Termina el apartado que hemos denominado de *Estilo e interpretación*, con un dúo donde se aborda el concepto de *Sincopas*, ayudándose de una polonesa, antes de entrar en un apartado específico que trata de los trinos -tema de importancia máxima para Romero en todos sus tratados-. Incluye una tabla de trinos de iguales características que las publicadas para el resto de los instrumentos de viento metal, aunque en este caso, le bastan dos lecciones (27 y 28), para establecer la práctica de los trinos.

El Método finaliza con un apartado resumen titulado *Ejercicios por los tonos que faltan*, refiriéndose a las tonalidades que no se llegaron a trabajar en los dúos. Para ello cuenta con el resto de ejercicios que hemos llamado *técnico-prácticos* del 82 al 96, que recorren las tonalidades mayores y menores desde tres alteraciones hasta cinco, en bemoles y en sostenidos.

Para finalizar dedica unas palabras a los discípulos que han decidido instruirse por su método y les ofrece unos consejos que nos revelan interesantes deducciones.

“Si el discípulo ha estudiado con cuidado todo lo que antecede y procurado dominarlo, se hallará en estado de poderse ocupar de la parte sublime del arte de ejecutar, que la forman *El fraseo, El gusto, El estilo y La expresión*, para dar a cada pieza o parte de ella el carácter que la corresponda y llegar a interesar y hasta conmover a los oyentes.

Para frasear bien, tendrán mucho adelanto los que estudien por este método si observan fielmente las reglas en él establecidas, porque he procurado que en todas las lecciones que contiene se hallen bien determinados los miembros de frase, las frases y los periodos, pero deberán además dedicarse al estudio de la armonía, para lo que les recomiendo la adquisición del *Prontuario del cantante y del instrumentista*, por Aranguren, que vendemos a 20 rs. fijos, y si aspiran a ser compositores deberán estudiar la *Escuela completa de composición*, compuesta y publicada por el Excmo. Sr. D. Hilarión Eslava, que también tenemos de venta autorizada por su autor.

El buen gusto consiste en aplicar con oportunidad a la música que se ejecuta los matices, las articulaciones y los acentos, para formar un todo variado, homogéneo y agradable, lo cual se adquiere oyendo con frecuencia artistas de reconocido prestigio, bien sean cantantes o instrumentistas, comparando su manera de ejecutar con la de los muchos medianos y adocenados que existen, y teniendo el buen sentido de procurar imitar lo bueno y desechar lo malo, con lo que al cabo de cierto tiempo se formará cada discípulo su Estilo propio, que le hará distinguirse de la multitud de músicos rutineros.

La expresión es el punto culminante, pues requiere, además de la instrucción conveniente, una organización delicada que distinga y sienta todos los afectos que pueden expresarse con la música, para reconcentrarlos en el alma, fecundizarlos con la inteligencia e interpretarlos con verdad; con lo que se conseguirá hacerlos sentir por los oyentes hasta el punto de entusiasmarlos.

La lectura y análisis de buenas obras musicales, la audición de ellas, si es posible, y el trato con personas ilustradas en bellas artes y en literatura, son auxiliares poderosos para formar buenos artistas y los que deben emplearse para llegar a figurar en primera línea.

Para adquirir mejor práctica en el fagot, recomiendo el estudio de las obras siguientes:

- Ozi. -*Método de Fagot*, texto italiano o francés (80 rs.)
- Wilent-Bordogni. Idem (72 rs.)
- Beer. -Refundido por Cokken, texto francés, primera parte (120 rs.)
 - “ -Idem id. id. segunda parte (80 rs.)
- Orselli. -*Doce estudios para fagot* (20 rs.)
- Corticelli. -*Tres ejercicios* (16 rs.)
- Tamplini. -Estudios recreativos (36 rs.)
 - “ -Fantasía de bravura sobre motivos de la *Figlia del Regimento* (28 rs.)
 - “ -Capricho sobre motivos del *Elixir d'Amore* (20 rs.)
 - “ -Melodías de la ópera *I Lombardi* (21 rs.)
 - “ -Fantasía sobre motivos de *Linda di Chamounix* (20 rs.)
 - “ -*Souvenir de Bellini* (24 rs.)
- Morlacchi y Torriani. -*Duetto concertante para flauta y fagot* (40 rs.)
- Orselli. -Reminiscencias de la *Traviata*, de Verdi (29 rs.)
- Corticelli. -Fantasía sobre un tema de *Otello* (9 rs.)
- Mariani. -*Fantasía original de concierto* (28 rs.)
- Torriani. -Op. 2. *Nocturno sentimental* (8 rs.)
 - “ -Op. 1. Gran fantasía de *Lucrecia de Borgia* (20 rs.)
 - “ -Op. 4. Idem id., del *Pirata* (18 rs.)
 - “ Idem id., de *Lucia* (24 rs.)”

Se podría interpretar que el anterior texto es un elemento propagandístico para el comercio de música de Romero, y en cierta manera es así, pero también se reconoce en él la iniciativa y preocupación por formar a un músico completo en el sentido amplio del arte, que encuentre espejos donde mirarse más allá del estricto círculo musical, y poder tener opción a más salidas profesionales que las propias y escasas de su instrumento.

Las indicaciones finales son las mismas que las del final del Método de clarinete, aunque incluye la novedad de la crítica mordaz hacia -según Romero- un

amplio número de músicos mediocres, seguramente, con el fin de espolear el ímpetu de los estudiantes.

CAPITULO X. Romero en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, la Asociación Artístico-Musical de Socorros Mutuos y la Ley de la Propiedad Intelectual de 1879

10.1. La Sección de Música de la Academia de Bellas Artes



Antonio Romero y
Andía
en torno a 1873

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fue creada por real decreto de 12 de abril de 1752 y estaba integrada por las disciplinas artísticas de dibujo o diseño, arquitectura, escultura y pintura. En 1779 Antonio Rodríguez de Hita abogó por el establecimiento de una Academia de Música en Madrid

donde se impartiera enseñanza a los aprendices de organero entre otros. En 1779 Tomás de Iriarte propone a través del poema *La música*, la creación de una Academia o cuerpo científico de la música. Más tarde en 1846, Rafael Hernando publica una *Memoria para la creación de una academia de música*, que con el nombre de Academia de Música y Fomento del Arte, se ocupara de fundamentalmente del control de la enseñanza musical en el Conservatorio de Madrid, como hacía la Academia de las Nobles Artes con las escuelas de arquitectura y bellas artes, además de otros aspectos como la ópera nacional, la música en la enseñanza primaria, los orfeones y masas corales, etc. En 1859 el académico Antonio Gil de Zárate defendió la incorporación de la música a la entusiasta adhesión de Barbieri. Finalmente, el Gobierno de Amadeo I propuso a la Academia la creación de una sección que la música, propuesta rechazada por aquella por considerar que la música no tenía lugar en una academia de artes plásticas, en cuanto arte “extraño completamente al dibujo”, así como por no ser “capaz por sí sola de desarrollar una idea moral, sino cuando completa su pensamiento con la palabra y la poesía”⁵⁵¹.

El 10 de mayo de 1873, el Gobierno de la República crea la sección de música en la Academia de Bellas Artes desoyendo el informe que la propia Academia, a través de la comisión integrada por Federico de Madrazo (presidente de la Academia), José Amador de los Ríos y Lucio del Valle, dio al Gobierno.

⁵⁵¹ *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, 1999. Dir. Emilio Casares. Ed. SGAE. Vol. I. pp. 19-25.

La Gaceta de Madrid recoge el Decreto que dice⁵⁵²:

“Ministerio de Fomento

Decreto

Expresión adecuada y perfecta de los más íntimos sentimientos del espíritu humano, a la vez que instrumento poderoso de educación para los pueblos, la Música, tan desarrollada en nuestros tiempos, tan apreciada por todas las naciones cultas, tan rica en genios ilustres y obras inmortales, es merecedora de la protección de los Gobiernos libres vivamente interesados en la prosperidad del arte bello, al que va ligado íntimamente el progreso de la especie humana.

No es por esto el Gobierno español el menos obligado al cumplimiento de esta exigencia de la cultura moderna. España es una de las naciones mejor dotadas por la naturaleza para el cultivo de la música, y el pueblo español es digno de que su arte musical alcance la protección de que otras artes más afortunadas disfrutan.

Necesario es, por tanto, conceder a la música española el beneficio que las otras artes plásticas poseen de cultivarse en las Academias a tal efecto destinadas, y es lo más natural en este caso crear en la Academia de Nobles Artes de San Fernando una Sección de Música, sustituyendo al propio tiempo la impropia y arcaica denominación que esta Corporación conserva todavía por el título más amplio y exacto de Academia de Bellas Artes.

Por estas razones, el Gobierno de la República, de acuerdo con lo propuesto por el Ministerio de Fomento, ha tenido a bien decretar lo siguiente:

Artículo 1º. La Academia de Nobles Artes de San Fernando cambiará su actual denominación por la de Academia de Bellas Artes.

Artículo 2º. Se creará en la Academia de Bellas Artes una sección de Música que constará de 12 Académicos.

Artículo 3º. El poder Ejecutivo nombrará por esta sola vez todos los individuos de la Sección de Música de la Academia de Bellas Artes.

Artículo 4º. La Academia de Bellas Artes introducirá en sus Estatutos y Reglamentos las modificaciones exigidas por la creación de la Sección de Música.

Artículo 5º. El Ministerio de Fomento queda encargado de la ejecución de este Decreto.

Madrid a 8 de mayo de 1873

⁵⁵²Subirá Puig, José. *La música en la Academia. Historia de una sección*. Madrid, 1980. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, p. 34.

El presidente del Gobierno de la República

Estanislao Figueras

El Ministro de Fomento

Eduardo Chao⁵⁵³”.

Contra este Decreto se levantaron todo tipo de acciones para persuadir al Gobierno, tal y como se refleja en el libro de Emilio Casares sobre Francisco Asenjo Barbieri⁵⁵⁴, a las que se contestará rotundamente con otro decreto de 28 de mayo de 1873, por el cual se nombran a los 12 Académicos de número de la Sección⁵⁵⁵.

“Ministerio de Fomento

Decreto

Atendiendo al mérito y circunstancias que concurren en D. Hilarión Eslava, D. Emilio Arrieta, D. Francisco Asenjo Barbieri, D. Jesús de Monasterio, D. Valentín Zubiaurre, D. Juan Guelbenzu, D. Mariano Vázquez, D. Baltasar Saldoni, D. Rafael Hernando, D. Antonio Romero, D. José Inzenga y D. Antonio M^a Segovia, y en virtud de lo dispuesto en el artículo 3º, del Decreto de 8 de mayo de 1873, cambiando la denominación de la Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando en la de Academia de Bellas Artes y creando una Sección de Música, el Gobierno de la República ha tenido a bien nombrarlos individuos de dicha Sección.

Madrid, a 28 de mayo de 1873.

El Ministro de Fomento

Eduardo Chao

El Presidente de la República

Estanislao Figueras”.

Servida la polémica, se inicia un periodo de aplicación de dichos Decretos, donde se demuestra la poca predisposición que la Academia tenía a admitir la nueva Sección. Los nuevos Académicos -con Barbieri a la cabeza- intentan hacer valer sus derechos de investidura. Barbieri mantendrá una enconada disputa con el director de la Academia, Federico de Madrazo, a la que se unieron todos sus compañeros para forzar

⁵⁵³ En virtud del art. 3º del Decreto de 8 del mayo. *Gaceta Oficial de Madrid*. Madrid, 10-V-1873.

⁵⁵⁴ Casares Rodicio, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri I. El hombre y el creador*. Oviedo, 1994. ICCMU, p.320-24.

⁵⁵⁵ *Gaceta Oficial de Madrid*. Madrid 30-V-1873. p. 562.

una entrada en la Academia digna y equiparable a las que se llevaban a cabo regularmente.

De la correspondencia de Romero y Barbieri, se extraen algunas cartas en las que se reflejan los hechos.

“Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri

Madrid: 24 de Septiembre de 1873

Querido Paco:

En la junta que tuvimos el lunes en la Academia de Bellas Artes, se leyó además de tu comunicación al secretario, otra del Sr. Arrieta en que decía que no habiendo tomado posesión del puesto de Académico, no creéis debía asistir a las sesiones, y el Director dijo que tanto él como los demás que se hallan en el mismo caso pueden considerarse como posesionados desde que fueran nombrados por el Gobierno y que en la primera sesión a que asistan se llenará ese requisito.

En la misma sesión se leyó una comunicación del Gobierno mandado a la Academia que presente tercias para la formación de la junta consultiva que ha de entender en los asuntos de la Escuela de Bellas Artes de Roma, y le encargó a cada sección que formara la suya.

Los que allí estábamos presentes de la sección de música acordamos venirnos el jueves 25 a las 2 de la tarde en mi almacén (pasaremos al entresuelo) para tratar del asunto que el día 26 debe presentarse el trabajo hecho.

Si como creo, no tienes algún inconveniente, espero nos favorezcas con tu asistencia.

Dispensa no te lo comunique oficialmente, porque como no estamos aun organizados no hemos repartido el trabajo los que asistimos a la citada junta.

Consérvate bueno y recibe el afecto de tu amigo.

Antonio Romero

Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri

Madrid: 28 de Septiembre de 1873

Querido Paco:

Del examen que el viernes hice de los Estatutos y Reglamentos de la Academia resultó el convencerme de que han hecho con nuestro Arte una

iniquidad que no debe tolerarse, y pareciéndome que la ocasión es oportuna y que no debe dejarse pasar, he resuelto mandar el oficio cuya copia es adjunta reclamando que se cumpla la Ley.

Te lo participo para que no ignores mi resolución, y lo comunico también a los demás compañeros, pues creo que sin abdicar cada uno de sus ideas, debe haber unidad en nuestra marcha.

Tuyo afectísimo amigo.

Antonio Romero

Excmo. Sr. Director de la Academia de Bellas Artes

Madrid: 28 de Septiembre de 1873

Cumpliendo con el acuerdo tomado por la Academia de Bellas Artes en la sección ordinaria de 22 del corriente, he pasado al local de la misma a enterarme del proyecto de Estatutos formado por la comisión nombrada para redactarlo, y al compararlos con los aprobados en 20 de abril de 1864 que son los que parece deben regir mientras no se aprueben los que han de sustituirlos, he observado que su artículo 40, prescribe que la toma de posición de los académicos de número, debe efectuarse en sesión extraordinaria y pública. Examinando después, vemos que ligeramente, el reglamento interior de la Academia ha visto que en su título 11 capítulo 1º, artículo 31 dice: “El distintivo de los académicos consiste en el diploma y medalla que se les entrega en el acto de su recepción solemne”, y en el título V, capítulo 2º, artículo 127 dice: “Las juntas en que se reciba un nuevo académico de número serán públicas y solemnes, y se celebrarán con el mayor esplendor posible”. Como en mi toma de posesión verificada en unión de los demás académicos nombrados por el gobierno de la República para formar la sección de música, no se ha cumplido lo mandado por los Estatutos y por el Reglamento vigente, creo que dicho acto fue provisional por la proximidad de la época de vacaciones, y que pasada estas se procederá a renovarlo en la forma que está prevenido, salvo aquellos detalles que por falta de tiempo o de fondos sea difícil realizar con la urgencia que este asunto reclama, pues siendo importantísimo el cargo de académico por representar un Arte mismo y ante el público toda la fuerza moral y la responsabilidad que su alta misión exige. Dios que V.E. muchos años.

Antonio Romero y Andía

Excmo. Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri

Madrid: 4 de octubre de 1873

Muy Sr. mío:

Creyéndose conveniente que los individuos de la sección de música de la Academia de Bellas Artes se pongan de acuerdo antes de la sesión ordinaria del lunes próximo, se ruega a V.E. se sirva asistir mañana domingo a la una de la tarde a la Escuela Nacional de Música.

Por acuerdo de varios de dichos individuos.

Antonio Romero⁵⁵⁶.

Los nuevos Académicos habían sido citados para su presentación y toma de posesión de su sillón el 30 de junio en el transcurso de una Junta ordinaria a la que se presentaron nueve académicos entre los que estaba Romero, en ausencia de Arrieta y Vázquez, que estaban de viaje, y de Barbieri, que había renunciado a su cargo por estar en desacuerdo con el proceder de la Academia. El Gobierno obligaría a Barbieri a reconsiderar su postura, lo que le reforzó para seguir exigiendo a la Academia una nueva ceremonia legal de investidura.

El 29 de septiembre Arrieta y Romero presentan sus respectivos oficios a la Academia reclamando una sesión extraordinaria y pública de toma de posesión de sus sillones, donde se leerán los correspondientes discursos tal y como marca el reglamento de la Academia y se expone en la carta a Barbieri.

Las reclamaciones de los nuevos académicos y las medidas de presión utilizadas dan sus frutos, por lo que la Academia se verá obligada a enmendar su error inicial accediendo a realizar un año más tarde, el 10 de mayo de 1874, un acto solemne de agregación de la nueva Sección en el que Barbieri leerá el obligado discurso en nombre de todos sus compañeros. Por acuerdo de sus compañeros y en premio a la esforzada defensa de los agravios cometidos hacia la sección -personalizados en Barbieri como cabeza visible- le otorgan el honor de leer un único discurso en representación de toda la sección de música.

El 6 de abril Barbieri entrega el discurso que deberá leerse y el secretario de la Academia cree oportuno nombrar una comisión de censura, contra lo que se vuelve a

⁵⁵⁶Ministerio de Cultura. Biblioteca Nacional. Legado Barbieri. Signatura: Mss 14042, del 1-336.

levantar la consiguiente polémica por entender que si el discurso había sido aprobado por la unanimidad de la sección de música no había lugar a otra censura.

Llegado el día 10 de mayo y solventadas todas las diferencias, Barbieri leyó el discurso, en el que relató las extrañas circunstancias en las que se había incluido la nueva sección en la Academia⁵⁵⁷.

Normalizada la actividad en la sección, comienza la gestión de propuestas y proyectos de nueva creación -con Hilarión Eslava como presidente y Hernando como secretario de la misma- algunas de las cuales fueron:

El 14 de enero fallecería el miembro de la sección Antonio M^a. Segovia y se iniciarían los trámites para cubrir esta vacante a partir del 9 de febrero.

El 3 de noviembre de 1873 se aprobaron las bases para un concurso de libretos para ópera nacional y el 15 de junio de 1874 se da cuenta de la existencia de 17 libretos a concurso de los cuales se seleccionaron dos más un accesit.

Ya por Decreto de 8 de agosto de 1873, se habían escogido a los candidatos para disfrutar de las tres plazas de la Academia de Bellas Artes de Roma recientemente creada, motivo por el que Zubiaurre -uno de los escogidos y miembro de la sección- se ausentará en el mes de marzo.

10.2. La actividad de la Academia y la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos

El *Salón del Ateneo Artístico y Literario* se convertirá el 4 de mayo de 1873, en sede provisional de la reunión anual de la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*, nuevamente bajo la presidencia de Antonio Romero y Andía (por no encontrarse en Madrid el nuevo presidente después de la muerte del Marqués de Viluma D. Manuel de la Pezuela). La Sociedad cuenta en este año con 1039 socios de número. Se agradece al presidente del Ateneo Artístico y Literario, Aquiles Di-Franco, por prestar las instalaciones para la reunión, ya que los exámenes de la Escuela se hacían en esas fechas y no permitían utilizar el salón. Al año siguiente se volvería a celebrar en la Escuela de Música. El Presidente de la Sociedad será a partir de este momento y según el art. 23 del reglamento, el Marqués de Manzanedo, que por encontrarse en París, encargó a Romero que presidiera la reunión. La memoria de la sociedad expresa el

⁵⁵⁷ Casares Rodicio, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri. 2 Escritos*. Madrid, 1994. Ed. ICCMU. pp.334-339.

malestar económico por el que atraviesa España en esta época y se teme, que no se produzcan los habituales intereses de los recursos económicos de la Sociedad.

Se efectúa un sólo concierto benéfico organizado por Romero y Monasterio, acostumbrados a salvar la situación cuando no salen los planes previstos, pues las gestiones llevadas a cabo por Baltasar Saldoni fueron infructuosas. El concierto se desarrolló el día 22 de abril en el Salón de la Escuela Nacional de Música, donde se interpretaron:

Primera parte

“-*Primer allegro y andante del Trío en Re menor* para piano, violín y violoncello, por los Sres. Guelbenzu, Monasterio y Mirecki (Mendelssohn).

-*No volverán*, canción para barítono sobre una poesía de Becquer, cantada por el Sr. Hunt (Álvarez).

-*Elegía para clarinete*, por el Sr. Romero (Cavallini).

-*Cavatina de la ópera Linda de Chamounix*, cantada por la Sra. Casanova de Cepeda (Donizetti).

Segunda parte

-*Primer solo de clarinete*, ejecutado y compuesto por Romero.

-*La Mandolinata*, serenata cantada por la Sra. Casanova de Cepeda (Paladilhe).

-*Reverie*, transcrito y ejecutado por el Sr. Mirecki (Vieuxtemps).

-*Adelaida*, melodía cantada por el Sr. Hunt (Beethoven).

-*Sonata en Sol mayor*, para violín y piano, por los Sres. Monasterio y Guelbenzu (Haydn).

Los maestros encargados de acompañar al piano fueron Sr. Cepeda, Inzenga y Galiana”

Romero, que interpretó la *Elegía* para clarinete de Cavallini en la primera parte, en la segunda tocará su *Primer solo de clarinete*.

La Junta directiva tuvo que dar cuentas de la marcha de la *Sociedad religiosa de beneficencia* que todavía no se encontraba formada. Rafael Hernando -secretario de la Sociedad desde su fundación- fue elogiado en la sesión por los asistentes dada su eficacia y entrega. No es de extrañar que en este mismo año -en que se crea la Sección

de Música en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando- sea nombrado secretario de la Sección de Música⁵⁵⁸.

El 3 de mayo de 1874 comienza la pesimista exposición resumen del año de la Sociedad de Socorros (bajo la dirección del primer vicepresidente D. Hilarión Eslava). Este año la actividad estuvo bajo mínimos por los acontecimientos socio-políticos que vienen sucediéndose desde la instauración de la República: el resurgimiento del carlismo; el alzamiento Cantonalista (es decir de los Republicanos federales extremistas) en Alcoy, Cartagena y Andalucía; el posterior Pronunciamiento del General Pavía contra una república de izquierdas para instaurar un gobierno conservador bajo la presidencia de Serrano; para finalizar con el Pronunciamiento del General Martínez Campos que proclama a Alfonso XII rey de España. Todo ello en el tiempo escaso de un año.

Es lógico que la Sociedad abra la sesión anual con un sentimiento de rabia contra unos acontecimientos sangrientos que debilitan el país y se solidarice con los muchísimos heridos y muertos de estas refriegas constantes entre hermanos, que además, restan posibilidades de mejora para la propia asociación. Pese a todo, la lista de socios sigue incrementándose.

No se pudo realizar concierto alguno, por lo que, los ingresos se resumen a las aportaciones de los socios y a los donativos caritativos⁵⁵⁹.

De regreso al Salón de la Escuela Nacional de Música, el 2 de mayo de 1875, y de nuevo, bajo la presidencia del primer vicepresidente Hilarión Eslava, se reúne la junta general de la Sociedad para dar lectura de la memoria resumen del decimoquinto año de existencia de la sociedad (1874).

Vuelve la paz al país y, con ella, nuevas esperanzas de prosperidad. Se realizaron dos conciertos en beneficio de la Sociedad: el primero el 10 de enero en el salón de la Escuela, a cargo de la Sociedad de Cuartetos, que como novedad en el repertorio incluye el *Quinteto en Sol* [sic] (Quinteto en La) de Mozart para clarinete y cuarteto de cuerda en el que participa Antonio Romero. El segundo realizado el 21 de marzo en el Teatro Real, también estará a cargo de uno de los músicos más entregados a la causa como es Tamberlick. Este segundo concierto inicialmente contaba con la

⁵⁵⁸ *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. Madrid, 1873. Imp. José M^a Ducazcal. Sig: B.N./ M.I. 44.

⁵⁵⁹ *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. Madrid, 1874. Imp. José M^a Ducazcal. Sig: B.N./ M.I. 44.

participación de los también cantantes Sra. Penco y el Sr. Boccolini, además de Romero y Zabalza, pero una serie de imprevistos hicieron necesario modificar el programa. Dos conciertos más se desarrollarían en beneficio de la Sociedad de Escritores y Artistas que tampoco habían podido realizar ninguna actividad benéfica durante el pasado año.

La asociación, fiel a su espíritu crítico, señala el hecho de que haya quedado desierta la pública subasta para la adjudicación de las obras de reconstrucción del Salón grande del Conservatorio de Música. Es la gestión de la recién creada Sección de Música de la Academia la que posibilite la adjudicación finalmente.

Una vez más, Romero aporta los pianos para los conciertos, cuyas afinaciones corren a cargo de Manuel Berdalonga. Además se agradece la rebaja de la impresión de los anuarios concedida por José Ducazcal y el donativo que ingresó el presidente de la Sociedad, Marqués de Manzanedo con motivo de la entrada de Alfonso XII en Madrid⁵⁶⁰.

El exitoso año transcurrido para Romero en lo institucional (1873), queda rubricado por el estupendo comportamiento de su comercio, pues como queda manifestado en diferentes documentos, sus relaciones comerciales con el ejército siguen muy activas, aunque a veces tenga que reclamar el pago de algunas facturas, como es el caso del importe del material que sirvió a la música del Regimiento de Infantería de Burgos nº 36⁵⁶¹.

⁵⁶⁰ *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. Madrid, 1875. Imp. José M^a Ducazcal. Sig: B.N./ M.I. 44.

⁵⁶¹ En las instancias promovidas por Romero se lee:

“Excmo. Sr. Director general de Infantería.

El que suscribe almacenista de música e instrumentos en esta Capital, calle de Preciados número uno a V.E. Expone: que desde el mes de enero de 1871, hasta la fecha ha servido al Reg. de Infantería de Burgos nº 36 cuantos pedidos me ha hecho referentes a instrumentos para la banda y música, y partituras musicales para la misma, cuyo importe total he recibido parte en varios plazos, quedando pendiente de saldo la cantidad de mil setecientas diecisiete pesetas, cincuenta céntimos. Habiendo reclamado dicha cantidad al Sr. Coronel (primer jefe), me contesta que si bien se verdad que los objetos se encuentran en el Reg., no puede efectuar el pago por no existir documento ni autorización del Sr. Excmo. Sr. Director general de infantería.

Como V.E. puede comprender, soy ajeno a la falta de estas formalidades, y por consiguiente no debo sufrir sus consecuencias, porque no está en mis atribuciones el exigir el cumplimiento de ellas, además que sería desconocer la dignidad de los Sres. jefes y oficiales del ejército para mi siempre muy respetables; por tanto A.V.E. Suplica: en vista de lo manifestado se curse los trámites oportunos para que el Reg. de Inf. de Burgos nº 36, me abone la dicha cantidad de mil setecientas diecisiete pesetas, cincuenta céntimos por saldo de cuenta; por cuya justicia le quedaré reconocido. Dios g. a V.E. m.a. Madrid a 26 de septiembre de 1873.”

Todas las reclamaciones eran exactas, por lo que se le abonaron íntegramente las deudas.

Fuente: Archivo general militar de Segovia. Sec.1^a, Div. 1^a. Legajo R-2804.

La actividad en la Sección de Música de la Academia de Bellas Artes no cesa. El 7 de diciembre de 1874, Hernando presenta en la Sección de Música de la Academia una propuesta para que la enseñanza musical fuese obligatoria en las escuelas primarias.

El 8 de diciembre toma posesión de su sillón Antonio Arnao, que sucede a Antonio M^a. Segovia.

El 15 de marzo de 1875 se leyó el dictamen sobre la enseñanza de la música con carácter obligatorio en las escuelas primarias y secundarias. Tras un debate amplio, se acordará aceptar el dictamen dejando encargada a la sección de música de dar forma al proyecto para hacerlo viable. El proyecto se ampliaría a las escuelas normales e institutos, y fue defendido principalmente por Arnao y Romero como colaboradores de Hernando en la propuesta. La lucha por extender la música como materia obligatoria en los planes de estudios, no sería tarea fácil y como veremos, será un tema de trabajo a lo largo de toda la vida institucional de la Academia.

“Sesión ordinaria de 6 de mayo de 1878. A los académicos Excmo. Sr. D. Emilio Arrieta, Sr. D. Baltasar Saldoni y Excmo. Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri.

Madrid, 18 de Mayo de 1878

El Excmo. Sr. Director se ha servido designar a V. para formar parte de la comisión que en nombre de la Academia ha de hacer presentes al Excmo. Sr. Ministro de Fomento sus observaciones sobre las importantes medidas que conviene adoptar para promover y organizar la enseñanza de la música conforme a los principios sentados en la exposición acordada en sesión de 6 del corriente.

Y lo comunico a V. para su conocimiento y demás efectos.

Dios etc.”⁵⁶².

También en 1875 la sección propone a Gevaert -director del Conservatorio de Bruselas- como Académico honorario; se recogieron de nuevo libretos de ópera para concursar en la edición de ese año, y se otorgan medallas de académicos honorarios a todos los integrantes de la sección de música. En otoño, Eslava, Saldoni y Vázquez representan a la Academia para juzgar los trabajos de los pensionados en Roma.

⁵⁶²Archivo y Biblioteca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Legajo 41-4/2.

En 1876 se declaran desiertos los premios de libretos para ópera; se reclama la necesidad de instaurar en las distintas provincias de España corresponsales de la Academia; hay nuevos planteamientos para la provisión de vacantes en las plazas de cantores salmistas, sochantres, organistas y maestros de capilla en las catedrales, con la posibilidad de que los seculares pudieran concurrir a dichas plazas, algo no permitido hasta entonces por el concordato de 1851. Pero el tema estrella abordado en este año por la Sección, fue el planteado el 26 de junio al Gobierno. Se planteó -de nuevo- la protección y subvención a la ópera española en el Teatro Lírico Nacional, apoyándose en el ejemplo que ofrecen otros países. La propuesta incluye la ampliación de cinco puntos a incluir en el contrato de arrendamiento del teatro.

“1º. Alternarán las óperas con las zarzuelas, no bajando de cuarenta el número de aquellas durante la temporada oficial, que correría desde el mes de octubre hasta fin de abril siguiente.

2º. Serían españoles el asunto del libro, el poeta, el compositor y los intérpretes.

3º. En cada temporada se estrenarían nueve actos por lo menos.

4º. Las obras serían examinadas por una Comisión de tres compositores y dos poetas.

5º. El Gobierno proporcionaría un lugar adecuado que satisfaría el Estado, y además abonaría el Teatro Lírico Nacional 75.000 ptas. anuales⁵⁶³”.

En el año 1876 Antonio Romero comienza a figurar en varios documentos como secretario de la Sección, unas veces de Comisiones habilitadas para informar sobre cuestiones puntuales, y en otras como secretario en funciones sustituyendo a Rafael Hernando al igual que Saldoni sustituye, en ocasiones por motivos de enfermedad, al presidente de la misma Hilarión Eslava. En este mismo año, se nombrará una Comisión dentro de la sección llamada de Archivos y Biblioteca, integrada por Romero, Barbieri y Guelbenzu, con motivo de constituir el fondo de música en la biblioteca de la Academia. El primer paso que da la comisión es proponer los mecanismos necesarios para llevar a cabo su misión.

⁵⁶³Subirá Puig, José. *La música en la Academia. Historia de una sección*. Madrid, 1980. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, p. 75, 76.

“La Comisión de Archivos y Bibliotecas musicales tiene el honor de hacer presente a esta Real Academia que para los trabajos de investigación que ha de practicar en cumplimiento de su cometido, es indispensable el nombramiento de Académicos corresponsales en varias provincias. Estos nombramientos deberán recaer en profesores de música notables por su ilustración y laboriosidad o en personas que se distingan por sus conocimientos y amor al arte, las cuales podrán prestar importantes servicios para descubrir los tesoros artísticos que se hallan diseminados, ocultos y tal vez a punto de desaparecer para siempre.

La Academia, con reconocida ilustración, resolverá lo más acertado.

Madrid a 30 de mayo de 1876.

Firman Joaquín Iñigo, Antonio Romero, F.A. Barbieri y Juan Guelbenzu”⁵⁶⁴.

Tras esta iniciativa, Romero cederá importantes fondos musicales de su editorial para proveer la biblioteca de la Academia, que se sumaron a los que dieron otros editores españoles y extranjeros entre los que se contaban Martín y Ricordi.

Romero es secretario en funciones durante elaboración de la propuesta elevada al Gobierno, que trata de la modificación de las disposiciones que regulan el acceso de los concursantes a las plazas de las capillas catedrales, al tiempo que se abogaba por la mejora del estado de dichas capillas.

“A la Academia.

Notorio es a esta insigne corporación el lamentable estado de postración y abandono en que se halla la música religiosa española en general, y particularmente la consagrada al culto en nuestras catedrales, pues ni este, ni la piedad de los fieles, ni el progreso artístico pueden esperar de ella los legítimos y provechosos resultados que es lícito apetecer. La Sección, que deplora más que nadie semejante estado, y que por otra parte reconoce y desea cumplir los deberes de la misión que le está cometida, o sea velar por el adelantamiento de la música de todas sus manifestaciones, por juzgarla moralmente encomendada a su inspección y tutela, ha determinado, después de maduras deliberaciones,

⁵⁶⁴Archivo y Biblioteca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Legajo 167-1/5

procurar en cuanto esté a sus alcances el remedio e dicho mal en pro de la Patria, y aun de la misma Región. Para ver de conseguirlo en este caso concreto juzga indispensable que la Academia proponga al Gobierno de S.M. el pensamiento de una reforma en la materia de que se trata; y solicitando al efecto el poderoso apoyo y el prestigio del nombre de sus dignos compañeros, tiene el honor de cometer a su superior aprobación el siguiente proyecto de instancia:

“Al Excmo. Sr. Ministro de Fomento. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que espera confiadamente ser escuchada con benevolencia porque solicita la adopción de una medida equitativa y justa en favor de la Música, a la cual representa a la par de las demás Bellas Artes, a V.E. con el debido respeto expone lo siguiente: En consecuencia de lo convenido en el último concordato celebrado con la Santa Sede en 1851, respecto del número de beneficiados que habían de existir en las iglesias catedrales, se dispuso entre otras cosas, por Real orden de 16 de mayo de 1852, que en cada una de las iglesias metropolitanas hubiese seis beneficios anejos a los oficios de tenor, contralto, sochantre, salmista, organista y maestro de capilla: que en las sufragáneas fuesen cuatro a designación voluntaria de los Prelados; y dos en las colegiadas, a saber, sochantre y organista, proveyéndose por pública oposición y debiendo recaer los nombramientos en sujetos que fueran eclesiásticos, o se hallaran en aptitud de serlo. Dicha condición, aunque laudable por el interés que significa tan favorable al arte musical, y aún al culto religioso, que apenas hay catedral donde no se hayan ocasionado graves dificultades en la provisión de las plazas mencionadas, pues con pocas excepciones, (que por lo mismo prueban la regla general), ha demostrado la experiencia que muchas veces no se presenta opositor alguno a optar a ellas, y otras los pocos que lo hacen carecen de la necesaria aptitud artística, si tienen verdadera vocación religiosa, o son débiles en esta si en aquella sobresalen. De aquí resulta con frecuencia que las vacantes de las plazas en cuestión se proveen en sujetos poco idóneos, si han de concurrir simultáneamente en ellos una y otra circunstancia, con lo cual ni el culto ni el Arte consiguen ventaja alguna. Para remediar este daño cuya trascendencia es patente a la clara ilustración de V.E., convendrá que la provisión de los oficios referidos se hiciese de modo que fuesen admitidos a oposición, lo mismo clérigos que seglares, con tal que sólo en caso de superioridad o igualdad de méritos se diese a los primeros preferencia sobre los segundos. Así recaerían siempre dichos cargos en profesores competentes; así el género religioso, sublime expresión del Arte musical, despertaría de la decadencia en que se halla hoy postrado en las principales iglesias de España; así por último, auxiliado con los conocimientos de muchos

jóvenes maestros, en quienes aquellos concurren en grado notable, podría tal vez la música sagrada española volver a ocupar el sitio preeminente que para gloria de la Patria gozó en los siglos XVI y XVII. Y aún hay, Excmo. Sr., otra razón en favor de lo hasta aquí expuesto: además de lo útil que la indicada medida sería al culto y al género religioso, otra inmensa ventaja resultaría también al arte músico en general y sobre todo a las poblaciones en que existen catedrales. En una nación tan vasta como España que sólo cuenta con una escuela superior de música, sin tener por ello sucursales de ella en las provincias; en una nación como España donde no se da instrucción musical alguna ni en la primera ni en la segunda enseñanza, según se practica en los pueblos más cultos de Europa; indispensable es que siquiera las exiguas capillas de nuestras catedrales constituyan, por ahora, centros de instrucción donde con la doctrina, la tradición y el ejemplo, puedan recibir buena y sólida educación artística aquellos jóvenes de disposiciones que en las provincias den sus primeros pasos por el difícil camino del arte. Que a tan lisonjero resultado contribuiría indudablemente la reforma propuesta en la provisión de las plazas antedichas, sobre todo las de maestro de capilla, no tiene que demostrarlo la Academia, pues hartó debe comprenderlo la notoria ilustración de V.E.

Ahora bien: por el estado actual de los asuntos religiosos, y por lo que uno y otro día anuncia la imprenta periódica, se puede suponer sin temeridad que es casi segura, en época más o menos próxima, la revisión del Concordato de 1851; y deseando que pueda aprovecharse dicha ocasión para reorganizar las capillas de nuestras catedrales en los términos apuntados, si pareciesen aceptables; confiando por otra parte en el poderoso auxilio de V.E., cuya mediación se solicita como indispensable al logro de tan legítimos deseos.

Las academia suplica rendidamente a V.E. que se digne recomendar al Sr. Ministro de Gracia y Justicia la conveniencia de que, cuando se trate de la reforma del citado Concordato, se convenga con la Santa Sede en los términos de que queda hecho mérito respecto del arreglo de las capillas de música de las catedrales, o de cualquier otro modo que pareciese más conducente a la severidad del culto y al progreso del arte”.

Tal es la opinión de la sección. La academia, no obstante, en su superior criterio determinará lo que juzgue más acertado.

Madrid a 5 de junio de 1876.

El secretario. Antonio Romero⁵⁶⁵”.

⁵⁶⁵ Archivo y Biblioteca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Legajo 41-4/2

La propuesta fue aceptada por la Academia y elevada al Ministro de Fomento de Gracia y Justicia, recibiendo por contestación, que se tendrían en cuenta las observaciones de la Academia cuando tuviera lugar una revisión del Concordato de 1851.

Romero establece una serie de actuaciones destinadas a recabar información sobre el estado de las diferentes capillas, y fruto de estas gestiones elabora un censo con los datos que cada maestro de capilla le fue enviando. Él mismo publicará en 1884 dentro de su *Almanaque Salón-Romero*, una lista -algo incompleta- de los efectivos con que cuenta cada capilla⁵⁶⁶.

⁵⁶⁶ Romero y Andía, Antonio. *Almanaque musical del Salón-Romero, para el año 1885*. Madrid, 1885. Romero, pp. 56-58. Se relacionan gran parte de las capillas existentes en España en el año 1885 y sus plantillas de músicos y maestros cantores de que constaban. Algunas de ellas tenían orquesta completa en plantilla con la relación de sus músicos.

“Con el deseo de incluir en este *Almanaque* todos cuantos datos puedan ser útiles o de interés para el público filarmónico, hemos dirigido en junio de último, una circular a todos los Sres. Maestros de Capilla de las Catedrales y Colegiatas de España, suplicándoles nos remitiesen lista del personal y cargos de sus respectivas corporaciones. De las sesenta y seis circulares expedidas para este fin, sólo han sido contestadas aquellas cuyos datos aparecen a continuación. Damos la gracias a los Sres. Maestros de Capilla que han tenido la atención de responder a nuestra súplica, y consignamos que si esta noticia no es completa como hubiéramos deseado, no debe atribuirse a falta de gestión oportuna por nuestra parte.

Real Capilla: Maestro director; Valentín Zubiaurre. Organista; Excmo. Sr. Juan M^a Guelbenzu y José M^a Benajés. Tiples; Francisco Sanz y Salvador Girona. Contraltos; Luis Donadiu y Roque Perales. Tenores; Antonio Oliveres, José Cagigal y Francisco Cortavitarte. Bajos; Antonio Guallart y Justo Blasco. Violines; Eduardo Ficher, Ricardo Ficher, Excmo. Sr. Jesús de Monasterio, Manuel Banquer y Feliciano Cuenca. Violas; Tomás Lestán y Manuel Povo. Violoncellos; Víctor Mirecki y Francisco Gerner (honorario). Contrabajo; Manuel Muñoz y Julián Marín. Flautas; Francisco González y Excmo. Sr. Marqués de Bogaraya (honorario). Oboes; Carlos Grassi y Manuel Aguilar. Clarinetes; Enrique Ficher, Federico Ficher y Manuel González. Fagot; Manuel Rodríguez. Trompas; Luis Font y Manuel Lucientes. Cornetines; Francisco Martínez, Tomás G. Coronel y Francisco Boneta.

Real Capilla de San Isidro: (De nombramiento oficial y restringida por el Estado). Primer organista (Director en la funciones con música); Ildefonso Jimeno de Lerma. Segundo Organista; Vicente Falquina. Primer Salmista; José Ariona. Segundo; Francisco Adsuar. Tercero; Francisco Bruno. Cuarto; (vacante y pendiente de oposición).

Real Capilla de las Descalzas: Maestro director; Nicomedes Fraile. Organista; Antonio Oller. Tiple; Manuel Povo. Contralto; José Flores Laguna. Tenor. José Cagigal. Bajo; Cayetano Ilarraz. Salmista; Blas Lafuente y Fernando Soler. Violoncelistas; Esteban Pérez Lanuza. Contrabajista; Juan Castro y Fondo.

Real Monasterio de la Encarnación (Madrid): Maestro director; Santos Rosado y Rodríguez. Organista; Isidoro Escribano. Tiple; Víctor Esteban. Tenores; Salvador Velázquez y Fernando Popetegui. Bajos; José M^a Sbarbi y Eusebio Romo. Pequeña orquesta compuesta de cinco profesores.

Real Capilla del Escorial: Maestro director y organista 1º; Cosme José Benito. Organista suplente y maestro del Real Colegio; Gregorio Ruiz. Tiple; Atilano Rodríguez. Contralto; Ceferino Ajado. Tenor; Mariano de Diego. Bajo; Manuel Perdices; Sochantres y bajos segundos; Pascual Banzo y José Marrades. Contrabajo y fagot; Alejandro Cogolludo.

Burgo de Osma (Catedral): Maestro director y contralto; Justo Velilla Sánchez (beneficiario). Tenor; Vicente Seijo. Sochantre y bajo; Fernando Sánchez (beneficiado). Organista 1º; Damián Sanz (beneficiado). Organista 2º. y maestro de niños de coro; Ángel Peñalva Crespo. Violines; Felipe Miranda y Federico Olmeda. Bajonista y primer flauta; Francisco Lobera. Contrabajo; Juan Cecilia. Cuatro niños de coro que viven en el colegio.

Calahorra (Catedral): Maestro director; Santos Miranda (seglar). Organista jubilado; José Enguera (prebendado). Contralto; Cipriano Bermejo (beneficiado) Tenor; Miguel Lestado (seglar). Figlista; Pedro Cristóbal (seglar). Siete infantes de coro. Siete individuos de orquesta gratificados.

Córdoba (Catedral): Maestro director; Juan Antonio Gómez. Dos organistas. Dos sochantres. Seis salmistas. Cuatro niños de coro.

Logroño (Colegiata): Maestro director; Blas Hernández. Tenores; Máximo Fuertes y Agustín Azofra. Bajettes; Atanasio Lacalle e Hilario Matute. Barítono; Gaspar Hernández. Tiples; Hermanos Cenón. Violines; Juan Uliverri, Guillermo Fuertes y Hermenegildo Uliverri. Flauta; Nicolás García. Clarinetes; N. Hospicio y Francisco Escobar. Cornetines; Rafael Cordón y Rafael Joaquín. Bombardino; Francisco Jiménez Contrabajo; Simón Martínez.

Murcia (Catedral): Maestro director y tenor; Mariano García (beneficiado) y Julián Calvo (seglar). Contralto; Remigio Arcusa (beneficiado). Bajos sochantres; Pedro Bacho (beneficiado) y Fernando Yanca (id.). Salmistas; Mariano Alarcón, Eduardo Medina y Sebastián Vidal (seglares).

Orense (Catedral): Maestro director; Pedro Aurelio Fernández (beneficiado). Organista; Manuel Alonso Fernández (beneficiado). Tenor; Benito González Rodríguez. Contralto y bajo; Dos capellanes gratificados de los fondos de fábrica.

Pamplona (Catedral): Maestro director; Hipólito Ramírez. Organistas; Félix Hernández y Lázaro Gainza. Tiples; seis niños de coro o infantes. Contralto; Leandro Sánchez. Tenor 1º; Benito Santa Cruz. Barítono; Crisóstomo Sicuena. Bajo; Francisco Orzáiz. Violines; Estanislao Luna; Fermín Ichaso, Juan Cabañas y Vicente Azoz. Trompas; Juan Arteta y Francisco Arteta. Fígle, Mauricio García. Contrabajo; Lázaro Gainza. Maestro de infantes; José María Imbuluzqueta.

Plasencia (Catedral): Maestro director y tenor; Julián Sánchez Roca. Organistas; Manuel Rodríguez y Manuel Reglado. Contralto; José Sabas. Bajo salmista; Miguel Herrero. Sochantres; Eugenio Martínez y Vicente Arostegui. Salmista; Juan Antonio Cabezas y Luis Meseguer. Fagot; Marcos García. Contrabajo; Mariano del Pilar Godínez. Dos tiples.

Salamanca (Catedral-Basílica): Maestro director y contralto; Mariano Zabala Abarca (beneficiado). Organistas; Miguel Molina Puche (beneficiado) y Ricardo Canto Mendoza. Tiples; niños de coro, Ricardo Encinas Rubio y Andrés Ramírez Grande. Tenores; Marcial Cipriano, Aniceto Álvarez (presbítero) y Santos Vicente García. Bajos; Formedio Llanos Marín (beneficiado) y Gil Vicente González García. Violines; Antonio García Pascua, Fernando Rodríguez Cea, José Gordillo García, Damaso Corrales Ancín, Manuel Cárdenas Sánchez y Manuel Crespo González. Flautas; Manuel Nava Bonilla y Lucas Prieto Rivera. Clarinetes; Manuel Mezquita Nava y Severo Pérez. Cornetín; Eleuterio Esquete Guerra. Trompas; Gabriel Ralero y Bernardo Sánchez Bento. Bombardino; Hilarión Hernández Mesonero. Contrabajo; Manuel Rodríguez.

Santiago (Catedral): Maestro director; Juan Trallero (beneficiado) Organistas; Santiago Tafall y Bruno García (seglares). Tiples; niños de coro; Faustino Pérez Ladislao Suárez, Humberto Minguez, N. Miguel Hortas y José Torres. Contraltos; José Beltrás (beneficiado) y Manuel Freire (seglar). Tenores; Pedro Vaalponde (beneficiado), Vicente Estebe y José Vesadre (seglares). Bajos; Felipe García e Ignacio Baquero (beneficiados) Sochantres; Eleuterio March y Ramón Gómez (seglares). Violines; José Courtier, Manuel Valverde, José Gómez y Gerardo Gómez. Flauta; Gregorio Barcia. Clarinetes; Manuel Penela y Antonio Barcia. Trompas; José Mejuto y Pablo Pérez. Fagot; Luis González. Barítono; Andrés Gómez. Contrabajo; Ángel Pintos.

Segovia (Catedral): Maestro director; Pedro Rodríguez Barbero (beneficiado). Organista; Antonio Hidalgo (seglar) y Miguel Nieto (beneficiado). Tenor jubilado; Anacleto Corral (id.). Suchantre; Francisco Rodríguez Nava (id.). Bajo; Francisco Antonio Ugarriza (seglar).

Sigüenza (Catedral): Maestro director; Francisco Corral y Escolano. Organista; Cesáreo Barandalla y Fumanal (beneficiario). Contralto; Hilario Alonso de Laspeñas. Tenor; Valentín Calzada Elorza (beneficiado). Sochantre; Manuel Redondo y Julián. Bajo suplente; Luis Naharro Luengo. Salmista y flauta; Andrés Ortega Fernández. Tres infantes de coro tiples. Violín; Antonio Gutiérrez Pascual. Clarinete; Máximo Lozano y Orté. Trompa; Quintín Sotillo y Arnau. Bombardino; Rafael Bueno y Ortega. Hay vacantes dos beneficios con los cargos de sochantre y salmista.

Teruel (Catedral): Maestro director y organista; Eusebio Subero. Contralto; Lorenzo Puig (beneficiado). Tenor; Candido Estropa (id.). Bajete; Manuel Blanco (id.).

Tudela (Catedral): Maestro director; Manuel Ramírez. Organista; Ángel Malumbres. Contralto; Miguel Marqueta. Tenor; Telesforo Escudero. Bajos; Manuel Galindo y Eustaquio Serma. Seis infantes tiples. Violines; Pedro Barbón, José Castellano, Julián Pérez y Anastasio Artajona. Clarinetes; José Bander y Javier Carcar. Bombardino; Manuel Garate. Contralto; Babil Torres.

Valencia (Catedral): Maestro director; Juan Bautista Guzmán (presbítero). Organista; Manuel Chulvi (id.). Contralto; Vicente Juliá (id.), Lorenzo Cuquerella (seglar) y Serapio Blesa (id.) Tenores

La Academia de Bellas Artes trabajó en torno a tres temas fundamentales para los músicos del siglo XIX, que se ven reflejados claramente en las gestiones que la Sección tramita en los tres primeros años de existencia: el reconocimiento y dignificación del arte musical y los profesionales dedicados a él; la necesidad de establecer la ópera nacional; y el resurgimiento de las infraestructuras musicales de la iglesia, donde todos coincidían que se hallaba el arte musical más culto que nuestro país había dado. Los tres temas fueron elementos de discusiones y controversias desde el primer cuarto del siglo XIX, de los que se harán eco las numerosas revistas especializadas que proliferaron, sobre todo la *Gaceta Musical de Madrid* (1855-56), en las que estarían involucrados la mayoría de los académicos de la Sección de música.

Rafael Hernando hizo una petición a la Academia para que se informase del trabajo que acababa de finalizar con el título de *Album Musical*, al tiempo que busca que se compre un ejemplar para la biblioteca de dicha institución.

Excmo. Sr. D. Eugenio de la Cármena

Mi querido amigo y responsable compañero:

A todas la Reales Academias he mandado prospectos de mi *Album en loor del Rey*, empero, a la nuestra no he mandado ¿faltará en ello?

Perplejo estoy sin saber resolver si no falto por esta omisión, hija de evitar la más mínima idea de ninguna clase de compromiso, mi deseo es no mandarlo.

bajetes; Miguel Sarrió (presbítero) Francisco Soler (seglar) y Benito Piles (id.) Sochantres; Francisco Martínez (presbítero), y Florenci Chapa (id.). Bajos; Vicente Ferrer (seglar) y Jaime Amorós (id.). Violoncello; Vicente Beneyto. Contrabajo; Vicente Chust. Bajonista; Fernando Galiana. Seis infantes o seises tiples.

Valladolid (Catedral): Maestro director; Wenceslao Fernández Pérez (beneficiario). Organista; Vicente Pérez (id.). Contralto; Gregorio Quijada (id.). Tenores; Clemente Subero (id.) y Santiago Cabezudo (seglar). Sochantres; Ricardo Juárez (beneficiado) y Ruperto Fernández (id.) Salmistas; Cesáreo Montes (seglar) Juan Morejón (id.) y Fernando Santos Tomás (id.). Bajonistas y contrabajistas; Mariano Martínez (id.). Fagotista y flautista; Félix Sánchez. Niños de coro tiples; Julián Moro, Emilio García, Eugenio González y Emilio Vaquerizo. En los días de primera clase concurren varios profesores instrumentistas que no tienen plazas fijas en la iglesia.

Vitoria (Catedral): Maestro director y contralto; Pedro Lasheras (beneficiado). Organista; Toribio Eleizgaray (id.). Tenor; Alejandro Giménez. Sochantres; Miguel Elola (beneficiado) y Vicente Iñurrátegui (id.). Niños de coro tiples; Santos Laspiur, Segundo Madinaveitia, Vicente Bravo, Felipe Muniain y Demetrio Quejo. Contrabajo; Román Ivirate. Fagot; Enrique Corres. Fígle; Isidro Solozábal.

Zaragoza (Capilla del Santo Templo Metropolitano del Salvador): Maestro de capilla; Domingo Olleta (presbítero beneficiado). Organista; Francisco Anel (Real orden) y Martín Mallén. Contraltos; Casto Gimeno (presbítero beneficiado) y Manuel Pérez. Tenor; Luis Calahorrano. Bajonista; Cirilo Bored. Tiples niños de coro en colegio; Canciano Baranda, Pedro Luis Remón, Silverio Fleta, José Espeita, Mariano Borán.

Más si V. considera debo hacerlo, adjuntos le remito unos cuantos de los precitados prospectos. Resuelva en su acertado criterio lo que estime conveniente, pero sí le ruego, que en caso de presentarlo, consigne claramente su consejo, de deber cumplir yo esta contención de obligada cortesía.

Dispense V. esta molestia, a su muy afectuoso amigo.

Madrid a 18 de diciembre de 1876

Rafael Hernando

P.D. Excúseme de todos modos esta noche de mi asistencia a la sesión.

El presidente de la Academia expondría los propósitos de Hernando en los términos demandados y se acordará que se adquiriese algún ejemplar de la obra.

Al Sr. presidente de la sección de música. 19 de diciembre de 1876.

En la sesión ordinaria que celebró nuestra Real Academia en la noche de ayer, di cuenta de una atenta carta de nuestro digno compañero Sr. D. Rafael Hernando en que me autorizaba para presentar en su nombre a la Academia los prospectos que adjuntos me remitía de un Album musical dedicado a S.M. el Rey, manifestando que deseaba constar, que al presentarlas, lo hacía sin otro fin que cumplir un deber de cortesía y de respetuosa deferencia hacia la corporación a cuyo seno pertenece, y sin que se creyera que envolvía idea alguna de compromiso. Hícelo así y la Academia, aceptando con agrado las atentas frases del Sr. Hernando, acordó se remitieran dichos prospectos a la Sección de Música para que informe y proponga lo que estime conveniente.

Los remito pues a V.S. en el indicado objeto.

Dios, etc.

El secretario general de la Academia. Eugenio de la Cármena.

Romero firma multitud de documentos como el anterior en función de secretario de la sección de música.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Sección de música

Cumpliendo esta sección el encargo que la Academia se sirvió hacerle en su última junta ordinaria, relativo al Album musical dedicado a S.M. el Rey, que trata de publicar el académico de número Sr. D. Rafael Hernando; tiene el honor de manifestar que habiendo sido ya juzgadas por el público la obras que lo componen y tomando en consideración tanto el patriótico fin del autor, el cual se propone destinar sus productos a la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, cuanto lo módico de su precio; parece procedente que esta ilustre corporación se suscriba por un ejemplar para su biblioteca, con arreglo al artículo 46 de los Estatutos y al 153 del Reglamento.

La Academia sin embargo resolverá como siempre lo más acertado.
Madrid, 22 de Diciembre de 1876.

Firmado el secretario. Antonio Romero y Andía⁵⁶⁷.

Gran amistad unía a Romero y Hernando, que compartían trabajo en la Escuela Nacional y en la Sociedad Artístico-Musical, institución esta última por la que la mayoría de los miembros de la Sección guardaban gran simpatía, por ser la gran obra de carácter benéfico, para dar auxilio a los músicos y sus familias que pudieran caer en desgracia o atravesar situaciones económicas difíciles.

En la decimosexta acta de la memoria resumen del año de la Sociedad Artístico-Musical, de 7 de mayo de 1876, se reconoce que el año no cubrió las expectativas que se abrazaban en la anterior reunión, de manera que la memoria comienza con lamentaciones sobre los ínfimos rendimientos del social en los dos últimos años, que junto a la no existente posibilidad de conciertos benéficos, convierten este ejercicio en uno de los más nefastos de su historia. Sólo disfraza un poco el problema, la circunstancia de que dentro de los socios de nueva incorporación se halle la S.A.R. la princesa Dña. M^a Isabel Francisca de Asís, que hizo la aportación inicial de 300 rs. Otro de los nuevos socios será el famoso cantante Giogio Ronconi. Pero lo más destacable son las aportaciones desinteresadas de algunos socios -los más implicados con la Sociedad- que intentan remediar el incremento de capital que se debería haber producido en este año y que fueron Antonio Oliver (60 rs.), Jesús de Monasterio (500 rs.), Antonio Romero (500 rs.), José Velasco (200 rs.), Rafaél Pérez (40 rs.), Issac Cadenas (800 rs.), José Ildefonso Jimeno (104 rs.), Guillermo Cereceda (60 rs.),

⁵⁶⁷Archivo y Biblioteca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Legajo 41-4/2

Cayetano Harraz (40 rs.), socio nº 700 (100 rs.), Sr. Duque de Santoña, Marqués de Manzanedo (Presidente Sociedad 800 rs.), Rafael Hernando (5 rs.), José Aranguren (60 rs.), José M^a. García Ducazcal (20 rs.) y Francisco Genovés y Pizarroso.

En el apartado de alusiones de la concurrencia, Saldoni señala a Hernando - secretario- para agradecerle su entrega a la Sociedad, el cual contestó con agrado diciendo, que no podía recibir el elogio sin compartirlo con los Sres. Cadenas, Romero y Pérez, que al parecer se habían volcado extraordinariamente en las labores de gestión por la Sociedad⁵⁶⁸.

Por Real Orden de 28 de septiembre 1876, Romero alcanza la situación de jubilación definitiva en su plaza de Profesor de Clarinete en la Escuela Nacional. Si en 1866 se le otorga jubilación forzosa en la plaza de Clarinete supernumerario de la Real Capilla con carácter forzoso⁵⁶⁹ -debido a la desintegración de la misma por instauración de la Republica-, en esta ocasión y por haber cumplido 61 años de edad -tras 46 años, 11 meses, y 23 días de servicio contado desde que asumió su primera plaza de músico militar del ejército a los 15 años-, Romero hará uso de su derecho de jubilación con la correspondiente petición de subsidio, hecho efectivo siete meses más tarde. El 21 de abril de 1877, se concede a Romero la paga correspondiente a su nueva situación de jubilado⁵⁷⁰.

⁵⁶⁸*Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. Madrid, 1876. Imp. José M^a Ducazcal. Sig: B.N./ M.I. 44.

⁵⁶⁹ Por Real Orden de 26 de octubre de 1866, se jubila a D. Antonio Romero con el haber que por clasificación le corresponda.

Expediente existente en Ministerio de Educación y Cultura. Archivo general de la Administración. Caja H. 195449-1447.

⁵⁷⁰Resolución de concesión de sueldo por jubilación.

Don Santiago Ballesteros, Jefe de Administración de Segunda Clase y Secretario de la Junta y Dirección General de la Deuda Pública.

CERTIFICA: Que habiendo examinado esta Junta el expediente promovido por D. Antonio Romero y Andía, jubilado del destino de Profesor de Clarinete de la Escuela de Música y Declamación por Real Orden de 28 de septiembre de 1876, le ha declarado en la indicada situación, de conformidad con el Sr. vocal ponente y dictamen emitido por el Sr. Fiscal, con derecho al haber de tres mil doscientas pesetas anuales, cuatro quintas partes del sueldo regulador de cuatro mil pesetas que disfrutó en el enunciado destino el tiempo que prefija el artículo 14 de la Ley de presupuestos de 1855, cuyo haber deberá disfrutar desde el día veintiocho de septiembre de 1876, fecha de la Real Orden concediéndole la jubilación, pero con deducción de las cantidades, que desde el mismo día haya percibido al respecto de novecientas pesetas anuales, que tenía asignadas en su anterior clasificación, y como comprendido en la disposición en la disposición 26 de la Ley de 26 de mayo de 1835, por resultarle de legítimo abono 46 años, 11 meses, y 23 días de servicio efectivo hasta el 28 de septiembre de 1876 en que fue jubilado. =Y para que conste y lo pueda acreditar en la Intervención de la Administración Económica de la Provincia de Madrid, sobre cuya Caja solicita el interesado se la consigne el pago, expido la presente certificación con arreglo a la disposición décimo séptima de la Instrucción de 18 de diciembre de 1852, con el visto bueno del Ilmo. Sr. Director General Presidente en Madrid a 21 de Abril de 1877. =Por Orden. =Eduardo Álvarez Quiñones. =Hay una rúbrica. =Visto bueno. =El Director General, Presidente. =Maldonado. =Junta de la

En la decimoséptima acta del anuario de la Sociedad Artístico-Musical llevada a cabo el 5 de mayo de 1877, con presidencia de Antonio Romero -segundo vicepresidente-, que sustituía a Hilarión Eslava, se evidencia la continua reducción de los haberes económicos de la Sociedad, que llegaron a igualarse -por la recesión económica sufrida en los últimos años- a los que tenía en 1867. Esta situación conmovió a la familia Real, contribuyendo con 1000 rs. la princesa de Asturias y 1500 rs. el Rey Alfonso XII. Dichas aportaciones se sumaron a los beneficios del concierto extraordinario que la *Sociedad de Cuartetos* dio el 28 de febrero en la Escuela.

A Rafael Hernando se le nombra secretario perpetuo de la Sociedad, como agradecimiento por la composición del *Album histórico-musical conmemorativo en loor del Rey D. Alfonso XII*, cuyos derechos cede por completo a la Sociedad⁵⁷¹.

El 5 de mayo de 1878 se reúne la junta general de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos en el Salón de la Escuela Nacional de Música, bajo la presidencia del Excmo. Sr. Duque de Santoña, para dar lectura de la memoria resumen del decimoctavo año de existencia de la Sociedad (1877).

Un año más la Sociedad de Cuartetos programa un concierto extraordinario que contaría con la presencia de la Princesa de Asturias. Se celebró el 2 de marzo en la Escuela y tomó parte en él Juan Guelbenzu al piano sustituyendo a Rafael Pérez -enfermo-. Dado que Rafael Pérez era violinista, se sobre entiende que la sustitución llevaba consigo un cambio de programa para cuarteto con piano o tríos.

La Sociedad reúne un fondo de publicaciones cedidas por sus autores para obtener beneficios mediante su venta. Este año recibe cien ejemplares del folleto *La música en el templo católico* de José Inzenga y treinta del folleto publicado en 1864 con el título *Proyecto-memoria para la creación de una Academia de Música* de Rafael Hernando. El Almacén de Música de Romero es el único punto de venta de las obras que tiene en propiedad la Sociedad de Socorros, que aparecen catalogadas con detalle en el anuario.

Deuda Pública. =Consignado el pago sobre la Caja de la Administración Económica de esta Provincia, según orden número 987. =Madrid, 16 de Mayo de 1877. El Director General del Tesoro. =Por Orden. =Juan Loren. =Hay una rúbrica. Hay un sello que dice =Dirección General del Tesoro. =Hay una rúbrica. =Queda tomada razón del presente certificado en la Intervención Económica de esta provincia nº 331 del libro correspondiente. Madrid, 9 de Junio de 1877. =Amadeo Valls. =Hay una rúbrica. =Hay un sello que dice. =Administración Económica de la Provincia de Madrid. =Hay una rúbrica.

⁵⁷¹*Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. Madrid, 1877. Imp. José M^a Ducazcal. Sig: B.N./ M.I. 44.

La Sociedad se hace eco del gran concierto realizado con la participación de todas las músicas militares de la Corte en el Parque de Madrid, cuya recaudación se destinaría a la pacificación de la Isla de Cuba⁵⁷².

Este mismo año (1878), Romero dedicaría un verdadero elogio a su amigo Soriano Fuertes al respaldar junto a Barbieri y Enrique Cámara una petición para que fuese nombrado Académico de Bellas Artes en la Sección de Música, aunque no llegó a prosperar⁵⁷³.

El 4 de mayo de 1879, de nuevo la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, con Antonio Romero como presidente, se reúne para dar lectura de la memoria resumen del decimonoveno año.

La consternación que siente la Sociedad por la pérdida de su primer vicepresidente Hilarión Eslava, queda patente en la exposición preliminar de Romero que abría paso a la cuenta del año económico. El maestro que había sido hasta el último día de su vida vicepresidente de la Sociedad de Socorros, fallece el 23 de julio de 1878, dejando 4.000 rs. en legado para los fondos de la Sociedad por la que tanto luchó. Emilio Arrieta anuncia en el discurso de inauguración del curso musical del Conservatorio, que se acabarían las obras del Gran Salón-teatro de la Escuela de Música y que el retrato de Eslava tendrá un lugar en la nueva decoración del Salón⁵⁷⁴. A través de un largo texto de carácter romántico, el secretario Hernando se deshace en elogios y descripciones de los actos fúnebres para el maestro, a los que los miembros de la Sociedad participaron activamente, en un año poco propicio para incrementar los haberes de la Sociedad, ya que no hubieron conciertos benéficos⁵⁷⁵.

El 5 de mayo de 1880, será Manuel María de Santa Ana, el encargado de presidir la reunión correspondiente al año vigésimo. Cumplidos los veinte años de existencia, el secretario aprovecha para hacer un resumen de los acontecimientos.

⁵⁷²*Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. Madrid,1878. Imp. José M^a Ducazcal. Sig: B.N./ M.I. 44.

⁵⁷³ Casares Rodicio, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri I. El hombre y el creador*. Oviedo, 1994. ICCMU, p. 363.

⁵⁷⁴Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1877-78, el día 2 de octubre de 1877, en presencia del ministro de fomento, el Conde de Toreno.

⁵⁷⁵*Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. Madrid,1879. Imp. José M^a Ducazcal. Sig: B.N./ M.I. 44.

“[...]y nacida esta al amor de la grande y universal de las virtudes cristianas, de la caridad, pronto halló eco en los nobles corazones de muchos de nuestros primeros artistas músicos, y de los aficionados a este divino arte, que constituyéndose en socios fundadores, formaron en el primer año un núcleo de 299 asociados, que pasando el tiempo y con una activa propaganda, se elevó en el primer quinquenio a 876, en el segundo a 1295, que creció hasta 1416 en el tercero y que ha llegado en el cuarto al respetable número de 1.520; si bien por las bajas naturales no da esta total suma, sino la de 638, que son los socios de número nuestra institución empleó a este fin en el primer quinquenio 8.532 reales; 58.474 en el segundo; en el tercero 92.119,20, y 91.478,24 en este último, socorriendo en total con 250.603,44 reales: siendo lo más notable del hecho que la cantidad invertida en estos socorros ha excedido en 27879,71 reales a lo recaudado de los socios de número, únicos que disfrutaban de estos beneficios [...]”

Al incremento económico de la sociedad contribuyeron en este año nuevamente la *Sociedad de Cuartetos*, con un concierto realizado el 1 de febrero y los donativos de la Familia Real (2.500 rs.).

A partir de este año cambió la imprenta encargada de publicar el anuario de la Sociedad -imprensa de la *Correspondencia de España*-. Es nombrado secretario general José Ildefonso Jimeno, que comparte puesto con Hernando, que aunque enfermo sigue colaborando en la gestión de la Sociedad⁵⁷⁶.

Según reza el anuario vigésimo primero (1 de mayo de 1881), nunca un concierto con solista había alcanzado tanto éxito como el que protagonizó la Sociedad de Conciertos acompañando al célebre violinista Sarasate en la *Suite* de Raff los *Temas sobre el Fausto* y *Der Freischütz* de Chopin y escuchar improvisaciones sobre varios aires populares españoles. El concierto tuvo lugar en la Escuela de Música el 16 de junio y fue el primero de los dos que se realizaron. El segundo poner en marcha una de las ideas del fallecido Eslava: desarrollar un Festival anual de música religiosa con motivo de la festividad de Santa Cecilia. En él tomo parte la Sociedad de Conciertos dirigida por el maestro Vázquez y la Sociedad Coral dirigida por González. Para este festival se había organizado un concurso en el que se escogerían 10 cánticos -según las

⁵⁷⁶ *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. Madrid, 1880. Imp. de la Correspondencia de España. Sig: B.N./ M.I. 44.

bases- de los 45 presentados, que pertenecieron a los compositores Bretón y Santamaría y que formarían parte del programa de música que se interpretaría en el festival. Al concierto, realizado en el Salón de la Escuela, asistió la Familia Real que se volcó con la Sociedad desde hace algunos años. El programa del Festival no careció de novedades ni de variedad, porque tomaron parte artistas de la talla de las señoritas Mantilla, Espí y García Cabrero, y los señores Oliveres, Blasco, Chapí, Inzenga, Pinilla y López Almagro. Para este concierto Romero donó las copias de las obras de Arrieta, Hernando e Inzenga⁵⁷⁷.

El 7 de mayo de 1882 tiene lugar la junta general de la Asociación, este año, se planificaron dos conciertos para desarrollarse en los teatros del Real y Jovellanos, por gentileza de los empresarios Rovira y Arderius, que habían cedido una de sus fechas para beneficio de la Sociedad; pero ninguno de ellos se pudo llevar a cabo por imprevistos varios. Este año tuvo lugar la donación de 4.000 rs. de la Junta de nobles señoras con la condesa de Medina-Sidonia a la cabeza, que se habían reunido para recoger fondos y enviarlos a los damnificados de las inundaciones que tuvieron lugar en Sevilla, y estaban a la espera de que la Sociedad de Conciertos colaborase con ellas en la causa, que como no se pudo realizar, optaron por entregar la pequeña cantidad a la Sociedad; el otro acontecimiento inesperado, fue la propuesta que hizo el nuevo presidente de la Sociedad, Sr. Santa Ana, proponiendo la creación de un establecimiento destinado a recoger a los artistas desvalidos y sin hogar. El edificio se levantaría en las tierras que el propio Marqués donaba y se llamaría *Refugio para músicos y poetas españoles*. El establecimiento dispondría de habitaciones aisladas y alimento barato de modo permanente o accidental, mediante el pago de una pequeña cantidad o gratis. Tendría derecho a sus instalaciones todo aquel que hubiese publicado una poesía o compuesto una obra dramática o lírica en dos actos al menos, o haber tenido escritura (contrato) en compañías artísticas y orquestas de ópera o zarzuela de Madrid, Barcelona y Sevilla, que demostrasen encontrarse imposibilitados para el trabajo, no tuviesen familia que los mantenga o se encontraran de paso en Madrid careciendo de recursos.

El establecimiento debería costearse de igual forma que los ingresos de la Sociedad y los encargados de sufragarlo serían los mismos asociados con su trabajo.

El Marqués propuso que se dieran una serie de conciertos públicos en los que no se tocasen y leyesen nada más que obras originales españolas, presentadas o remitidas

⁵⁷⁷*Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. Madrid, 1881. Imp. de la Correspondencia de España. Sig: B.N./ M.I. 44.

por músicos españoles, para ser tocadas por los asociados donde se cobraría una entrada de precio fijo elevado. Los conciertos se celebrarían -a falta de otro local mejor- en la propia casa del Marqués.

El proyecto fue acogido con entusiasmo por la Junta general, que se puso rápidamente a examinar las posibilidades del plan, para presentar sus conclusiones en el siguiente mes de junio⁵⁷⁸.

Asentado Romero oficialmente como secretario de la Sección de música de la Academia, se convertiría pronto en el motor de funcionamiento de la mayoría de las cuestiones admitidas a trámite, tanto de las que figuran como fijas anualmente, como de las que guardan relación con la Escuela Española de Bellas Artes de Roma. La aprobación o selección de los pensionados y la valoración de los trabajos que se reciben desde allí, ocupa también un lugar destacado en su labor. Otros asuntos son la elección de nuevos académicos para reemplazar a los fallecidos y la de los *académicos correspondientes*, integrantes de las sucursales de la Academia en provincias.

La Sección se ocupó, entre otros temas, de la decoración que se debería dar al salón de conciertos de la Escuela Nacional de Música; potenciar el intercambio de publicaciones con instituciones análogas a la Academia en el extranjero; diseñar los elementos musicales a tener en cuenta para dar más solemnidad a los actos de gala de la Academia; de incluir la música como materia fija integrante de los planes de educación; de proteger y fomentar las obras de reciente publicación que se declarasen de interés según la Academia; velar por el cumplimiento de los contratos suscritos por los empresarios que regentan los teatros españoles; rescatar el patrimonio cultural musical de lugares como el Monasterio de Veruela, para que quedasen a buen recaudo en el Archivo Histórico Nacional o la obra de compositores relevantes como Ramón Carnicer. En la línea de esta última idea, se pudo conseguir que el Ministerio de Hacienda redactara las correspondientes Reales Órdenes, que estipulaban unas cantidades de dinero -fruto de las mejoras efectuadas en el arriendo del Teatro Real- destinadas a becar a instrumentistas, editar y rescatar obras antiguas de interés público y otros apartados que detalla la propia Academia en el escrito que en contestación envía a las consultas efectuadas por el Ministerio de Hacienda. El 19 de enero la Sección de música pidió que se contestase a dicho Ministerio lo siguiente:

⁵⁷⁸*Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. Madrid, 1882. Imp. de la Correspondencia de España. Sig: B.N./ M.I. 44.

“Primera. Sobre concesión de una pensión a un profesor de trompa: Se podría abrir un concurso u oposición entre los trompas. Estos deberían ser españoles y menores de treinta y cinco años. Entre los ejercicios habría uno en que ejecutasen alternativamente en la trompa de mano y en la de pistones o cilindros una pieza escrita para ambas clases de instrumentos. El trompa aprobado percibiría 3.500 pesetas anuales durante dos años, residiendo el primer año en Austria y el segundo donde tuviese a bien. Además cobraría 500 pesetas para el viaje de ida y otras 500 para el de regreso. A su vuelta permanecería un año en Madrid, quedando a disposición de la Escuela Nacional de Música y Declamación con 2.500 pesetas, abonadas por meses vencidos, para transmitir sus conocimientos.

Segunda. Sobre pensiones a alumnos: Deberían conceder cuatro pensiones a 2.600 pesetas por espacio de tres años.

Tercera. Sobre publicaciones de música antigua: Era este un asunto “en el cual se ocupa hace mucho tiempo la Sección de música”, lamentando que en los tiempos modernos sólo se hubiese publicado una pequeña muestra en la *Lira sacro-hispana* y no se hubiesen dado a luz “la multitud de obras españolas no sólo del género sagrado, sino del de cámara y popular, que se encuentran desparramadas por las bibliotecas públicas y particulares de España y del extranjero. Prueba de ello es el precisísimo códice de las famosas *Cantigas de Alfonso X el Sabio*, documento de la mayor importancia no sólo en el concepto literario, sino aún más en el musical y el pictórico. Dicho códice debería publicarse íntegro, cueste lo que cueste; pero hasta tanto que la Real Academia Española, en cuyo poder está, lo dé a luz según proyecta en la parte literaria, podrá esta de Bellas Artes ocuparse en estudiar los medios de dar a luz la música que forma parte del mismo [...]

[...] Otras de las necesidades apremiantes es la de publicar a precios módicos colecciones completas de las obras de cada uno de los compositores españoles del siglo XVI que, como Morales, Guerrero, Victoria y otros, gozan de reputación europea, pero cuyas composiciones sueltas, publicadas antiguamente en el extranjero o inéditas todavía, yacen entre el polvo de diferentes archivos y bibliotecas, siendo difíciles y costoso reunir las según conviene. Esta Real Academia trabaja hace tiempo para tal fin, más hoy por hoy no puede referirse aún a ninguna colección completa en disposición de darse a la estampa. También importa mucho la publicación de varios Cancioneros españoles inéditos de los siglos XV, XVI y XVII, con su música original, a cuya transcripción y estudio se

dedica el individuo de número de esta Academia señor Asenjo Barbieri; la traducción a notación moderna de nuestros libros de vihuela del siglo XVI, rico arsenal de música de cámara, popular y de danza, en cuyo trabajo se ocupa ya de hace tiempo el señor Conde de Morphy; las colecciones de canciones populares españolas, de las que se han publicado algunos cuadernos por varios colectores, entre los cuales figura el señor Inzenga, también individuo de número de esta corporación, que sigue reuniendo preciosos materiales, y por último las zarzuelas antiguas con música, óperas y tonadillas que están inéditas en varias bibliotecas y particularmente en el Archivo del Ayuntamiento de Madrid. Todas estas obras deberían irse publicando poco a poco con el poderoso auxilio del Gobierno de S.M., pues sin él es casi seguro que no llegarían nunca a ver la luz, atendida la escasez de recursos que por lo general experimentan las personas dedicadas en España a este género de trabajos.

Cuarto. Sobre libros de literatura musical: Como había destinadas 5.000 pesetas, se deberían aplicar a continuar el Diccionario Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles de Saldoni, cuyo primer tomo había merecido favorable dictamen de la Academia. El autor había empleado ímprobo trabajo y grandes sacrificios pecuniarios para adquirir los datos en documentos originales, y los demás tomos seguían inéditos aún⁵⁷⁹.

La Academia toma parte en los más variados cometidos que le proponen los diferentes organismos gubernamentales, entre los que se cuentan: la revisión de los acuerdos destinados a proteger la lírica nacional implícitos en los contratos de arrendamiento de los teatros; la valoración de los proyectos de mejoras para el edificio de Teatro Real; la elaboración de informes a petición del Ministerio de Ultramar sobre la revista de música editada por Benito Zozaya⁵⁸⁰; emisión de dictámenes sobre obras de nueva edición, en función de adjudicarles o no una recomendación de carácter público, como es el caso del *Método de canto eclesiástico griego eslávico*, escrito en lengua latina por Juan de Castro, para el que Arnao y Romero emitieron el siguiente dictamen negativo:

⁵⁷⁹Subirá Puig, José. *La música en la Academia. Historia de una sección*. Madrid, 1980. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, p. 82 y 83.

⁵⁸⁰Se refiere a la revista semanal *La Correspondencia Musical*. Música, teatros, y bellas artes. Año I. Madrid 1881. Ed. Benito Zozaya. C.M. 1883-86.

“[...]si bien podía ser útil para la iglesia ortodoxa del rito oriental, es completamente inútil para la iglesia latina a la que pertenece España”⁵⁸¹.

La adjudicación del presupuesto dependiente del rendimiento del Teatro Real, pretende fomentar el estudio de instrumentos escasos en España, destacando el espaldarazo que se da a la especialidad instrumental de trompa, una de las más importantes de la sección de viento metal en todas las agrupaciones musicales. La vacante de la Escuela Nacional no existía después de la reforma de junio de 1868 en la que se declaró al profesor José de Juan Martínez excedente en el mismo centro. Las clases de trompa eran impartidas por un maestro especialista en clarín, que ostentaba este cargo por afinidad, de lo que se desprende una falta de resultados de calidad en los alumnos que se formaban. La importancia que se otorga a la trompa entre los instrumentos de la orquesta y su dificultad técnica, pedían que se apoyase la existencia de profesores especialistas. Muestra de esta situación podemos encontrarla en el hecho de que el mejor método de trompa que existió en el siglo XIX, fue compuesto por el clarinetista A. Romero; tal vez por ello existe la necesidad acuciante de becar a jóvenes para subsanar el problema.

La autoridad de la Academia se reclama en ocasiones para emitir veredicto sobre cuestiones de ámbito menos institucional, como es el caso de mediar en el litigio que se genera en marzo de 1883 entre Bartolomé López -músico mayor de regimiento-, el cual no estaba de acuerdo con el fallo del tribunal encargado de juzgar un concurso de bandas militares verificado en Bilbao.

Los miembros de la Sección son parte integrante habitual en jurados de todo tipo:

“Excmo. Sr. Secretario General de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Tengo el honor de participar a V.E. que en la sesión celebrada por la Sección de Música el día de ayer han sido nombrados para formar parte del jurado que ha de clasificar los himnos que se presenten a los Juegos Florales

⁵⁸¹Subirá Puig, José. *La música en la Academia. Historia de una sección*. Madrid, 1980. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, p. 86.

anunciados por el Ayuntamiento, los Académicos de número Sres. D. Francisco Asenjo Barbieri, D. Baltasar Saldoni y D. Rafael Hernando.

Dios guarde a V.E. muchos años. Madrid, 29 de diciembre de 1877.

El secretario, Antonio Romero⁵⁸².

En alguna ocasión la Academia se ve en la obligación de rechazar propuestas o cometidos en los que no se alcanza a ver la justificación de lo que se demanda.

Al Sr. D. Manuel Martínez Añibarro y Rivera. Bibliotecario de Burgos.

Devuelvo a V.S. los adjuntos papeles, Libreto de ópera española, titulado *Los Bárbaros*, y las comunicaciones y pliego cerrado que le acompañaban, todo lo cual se sirvió V. remitir a ruego de un oculto autor con un oficio de 28 de febrero próximo pasado. Puede V.S. hacer saber al interesado que no hay concurso abierto sobre libretos de ópera; y que no habiéndolo no puede la Academia proceder a examinar ni censurar el trabajo literario de un particular que lo desee, primero porque no tiene obligación de consultar sino al Gobierno; segundo porque, de prestarse voluntariamente a hacerlo con uno, no habría razón para negarlo a otro, y esto podría conducir a crearle un trabajo considerable ajeno a sus obligaciones y conveniencias; tercero porque del juicio que emitiese podría después abusarse gravemente y en diferentes conceptos. Sírvase V.S. decirle también que la Academia no quiere de modo alguno hacerle un desaire, ni menospreciar una obra que no ha visto, ni ha podido juzgar.

Dios guarde a V.S muchos años. Madrid, 5 de marzo de 1877⁵⁸³.

En 1883 la Sección de música se encarga de diseñar las bases orgánicas a las que las Academias de Bellas Artes provinciales deberán acogerse para crear sus respectivas secciones de música, en las que se impone la obligatoriedad de establecer la enseñanza musical en los centros dependientes de ellas mismas.

“Al Excmo. Sr. Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Excmo. Sr:

⁵⁸² Archivo y Biblioteca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Legajo 41-4/2.

⁵⁸³ Archivo y Biblioteca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Legajo 41-4/2.

En la junta celebrada por esta Sección el lunes 30 de junio próximo pasado después de la sesión ordinaria de la Academia, se ha acordado proponer para retribución de primera clase el informe pedido por la Dirección General de Instrucción Pública fijando las bases bajo las cuales se habrá de conceder la creación de Secciones de Música a las Academias provinciales de Bellas Artes, del cual fue ponente el Sr. D. Rafael Hernando, y para la misma clase de retribución el emitido a petición del Juez de 1ª instancia del Distrito del Hospicio de esta Corte, sobre unas cornetas presentadas por sus autores a dicho juzgado, del que fue ponente el Excmo. Sr. Francisco Asenjo Barbieri.

Lo que por acuerdo de la sección y con la venia del Sr. Presidente tengo el honor de comunicar a V.E. para los efectos consiguientes.

Dios guarde a V.E. muchos años. Madrid, 1º de julio de 1884.

El secretario, Antonio Romero⁵⁸⁴.

Todavía Romero desarrolla una frenética actividad como secretario de la Sección; que le propone para representar a la Academia en actos institucionales o ante el Rey con ocasión de felicitarlo en su onomástica, donde concurre en compañía de su respetado amigo Monasterio.

La Academia continúa en la protección de la música española y los teatros que la difunden, de igual manera que aboga por el posible resurgir de la música en la iglesia, temas ambos temas especialmente respaldados por Eslava y Romero.

10.3. La Ley de Propiedad Intelectual (1879)

No sabemos si Romero estaría atento a los acontecimientos que en materia de derechos de edición y autoría de obras musicales se desarrollan en Europa; de lo que sí podemos estar seguros es que en 1855, no imaginaría que en el futuro debería desempeñar las funciones de redactor del reglamento de la nueva Ley de la Propiedad Intelectual en España. En dicho año la *Gaceta Musical de Madrid* publica una noticia, donde el tribunal del Sena -en una audiencia del 18 de mayo- emitió el juicio siguiente:

"Cuando la música de una ópera ha entrado en el dominio del público, la sociedad de editores de música no tiene derecho, a nombre del autor de la letra de

⁵⁸⁴ Archivo y Biblioteca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Legajo 167-1/5.

esta ópera, para perseguir por fraude a los que han ejecutado la música sola [sic.]”⁵⁸⁵.

Posteriormente, el 29 de marzo de 1858, *La España artística* incluye otra alusión al mismo tema también proveniente de la vecina Francia.

"Los compositores y editores de música establecidos en París han presentado una petición al emperador en solicitud de que se hagan algunas alteraciones en la Ley de Propiedad. Se trata de mejorar la posición de los autores solterones permitiéndoles que puedan hacer cesión de la propiedad de sus obras por el mismo espacio de tiempo que disfrutarían sus esposas e hijos si hubieran sido casados”.

El propio periodista se permite hacer el siguiente comentario y aclaración:

“Como célibes que somos, aprobamos la idea. El consejo de estado ha presentado ya su dictamen sobre el particular y se espera un buen resultado para los peticionistas”⁵⁸⁶.

Sin duda, uno de los temas importante en todo el siglo XIX, referido a música, fue la materialización de una Ley justa sobre la Propiedad Intelectual, que protegiese los intereses tanto de los autores como de los dueños de los derechos sobre creaciones artísticas. La primera Ley de estas características en el siglo XIX, se publica el 10 de junio de 1847. Se llamó Ley de la Propiedad Literaria, y según el art. 13, para cobrar los derechos se deberá depositar un ejemplar de la obra en el Ministerio de Instrucción Pública y otro en la Biblioteca Nacional. Los autores de fuera de Madrid deberán entregarlos al Jefe Político de la Región, que se encargará de remitirlos a estos dos centros.

Por Real Orden de 1 de julio de 1847, autores y editores en Madrid podían entregar en la propia Biblioteca Nacional el ejemplar correspondiente para que esta llevara al registro de las mismas⁵⁸⁷.

⁵⁸⁵*Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de Hilarión Eslava. Año I, nº 19. Madrid, 10-VI-1855. p. 151.

⁵⁸⁶*La España artística* (*Gaceta Musical de Teatros, Literatura y Nobles Artes*) nº 22, p. 174. Año II. Madrid 29 de marzo de 1858. Dir. Juan Anchorena. Imp. Antonio Aoiz.

El 10 de enero de 1879, se publica la nueva Ley de la Propiedad Intelectual que viene a sustituir a la primera redactada a mediados de siglo (10 de junio de 1847)⁵⁸⁸. Participan en la redacción de dicha ley el propio Francisco Asenjo Barbieri junto a Emilio Arrieta como representantes de los compositores, Andrés Vidal y Llimona junto con Antonio Romero serán representantes de los comerciantes y editores, y Adelardo López de Ayala (escritor y político), en su último año de vida, Antonio García Gutiérrez (dramaturgo), y Tomás Rodríguez Rubí (poeta, dramaturgo y político), conformarían la representación del arte literario a la vez que asesoraban jurídicamente como representantes de la administración gubernamental.

La nueva Ley viene a sentar los principios de control de las obras creadas con fines artísticos y estipula los procedimientos y comportamientos a tener en cuenta, tanto por los dueños de la creación como de los beneficiarios legales de la obra, determinando lo que serán acciones fraudulentas o ilegales, y establece los procesos de sanción que deberán aplicar los tribunales. La Ley de 1879, seguiría vigente hasta la nueva legislación de 11 de noviembre de 1887 -al año de la muerte de Romero-.

La nueva Ley contempla procedimientos para salvaguardar mejor los intereses del compositor y la custodia de las obras para la posteridad (toda vez que se lleve a cabo el reglamento de funcionamiento)⁵⁸⁹:

La Ley afecta a autores y sus obras, traductores, a los que refunden, copian, extractan, compendian o reproducen obras originales, y a los editores y personas perceptoras de los derechos de la obra (L.2. punto 2 de la ley).

Los beneficios de la ley alcanzan a compositores y derechohabientes además del Estado y sus corporaciones y a las provinciales y municipales, las instituciones artísticas y las de otra clase legalmente establecidos (L.3 y 4).

La propiedad intelectual corresponde a sus autores durante su vida, y se transmite a sus herederos testamentarios o legatarios por el término de ochenta años. También es transmisible por acto entre vivos, y corresponderá a los adquirentes durante la vida del autor y ochenta años después del fallecimiento de éste si no deja herederos

⁵⁸⁷ *La música en el boletín de la propiedad intelectual 1.847-1.915*. Ed. por la Biblioteca Nacional. Madrid, 1992. Edición provisional Tomo-I. Ed. Ministerio de Cultura.

⁵⁸⁸ *Legislación de la Propiedad Literaria en España. Precedida de las discusiones habidas en las cortes con motivo de la Ley de 10 de junio de 1847, y seguida de notas y comentarios por un abogado de esta corte*. Madrid, 1863. Ed. Librería de Moya y Plaza.

⁵⁸⁹ *Legislación sobre la Ley de la Propiedad Intelectual*. Ed. Gabinete Jurídico Administrativo de BOE. Madrid, 1970.

forzosos. Más si los hubiere, el derecho de los adquirentes terminará veinticinco años después de la muerte del autor, y pasará la propiedad a los referidos herederos forzosos por tiempo de cincuenta y cinco años (L.6).

Nadie podrá reproducir obras ajenas sin permiso de su propietario, ni aun anotarlas. No se podrá de igual modo extractar total o parcialmente las melodías de la obra con acompañamiento o sin el, transportadas o arregladas para otros instrumentos o con letras diferente o en cualquier otra forma que no sea la publicada por el autor (L.7).

Cualquier cambio o reproducción de una obra deberá ser consentido por el autor (L.9 y 10).

Si la traducción de una obra se publica por primera vez en un país extranjero con el cual haya Convenios sobre propiedad intelectual, se atenderá a las estipulaciones para resolver las cuestiones que ocurran; y, en lo que por ellas no estuviese resuelto, a lo prescrito en la Ley Española.

Los propietarios de obras extranjeras lo serán también en España, con sujeción a las leyes de su nación respectiva.

El traductor de una obra que haya entrado en el dominio público sólo tiene propiedad sobre su traducción, y no podrá oponerse a que otros la traduzcan de nuevo. (L.12, 13, 14 y 15)⁵⁹⁰.

No se podrá ejecutar en teatro ni sitio público alguno, en todo ni parte, ninguna composición musical sin previo permiso del propietario. Los propietarios de obras dramáticas o musicales pueden fijar libremente sus derecho o sólo reclamar los establecidos en el reglamento (L.19 y 20).

Los editores de obras anónimas o seudónimas tendrán respecto de ellas los mismos derechos que los autores o traductores sobre las suyas, mientras no se pruebe de forma legal quién es el autor o traductor omitido o encubierto (L.26).

Los propietarios de las obras expresadas en el artículo anterior entregarán firmados en las respectivas Bibliotecas tres Ejemplares de cada una de las obras: uno

⁵⁹⁰ Romero traducirá varias obras de otros países antes de la entrada en vigor de esta Ley, por lo que podemos deducir que por ninguna de ellas tuviera que pagar derechos vinculados al autor. Por otra parte hay que saber que los Convenios bilaterales concertados con Francia datan del 16 de junio de 1880, por lo que las obras importadas de este país podrían reportar derechos sin ningún tipo de problema, previa traducción de las obras.

De igual forma, encontramos el Convenio firmado con Italia con fecha de 28 de julio de 1880. Romero pudo estar liberado de ataduras legales en materia de propiedad intelectual sobre la gran mayoría de textos que tradujo de estos dos países. Las Leyes de la propiedad intelectual no tenían validez jurídica en nuestro país.

que ha de permanecer depositado en la misma Biblioteca provincial o del instituto; otro, para el ministerio de Fomento, y el tercero, para la Biblioteca Nacional (L.34).

Para gozar de los beneficios de esta Ley es necesario haber inscrito el derecho en el Registro de la Propiedad Intelectual (L.36).

Toda obra no inscrita en el Registro de la Propiedad Intelectual podrá ser publicada de nuevo reimpressa por el Estado, corporaciones artísticas o por particulares durante diez años, a contar desde el día en que terminó el derecho de inscripción (L.38).

El reglamento para la ejecución de la Ley de 10 de enero de 1879 sobre la propiedad intelectual, se aprueba en 3 de septiembre de 1880 (*Gaceta* de 6 de septiembre de 1880):

Se considerará autor, para todos los efectos de la Ley, al que concibe alguna obra o interpreta siempre que reúna los requisitos.

La firma y presentación de una obra como autor deja a salvo la prueba en contrario, y toda cuestión de copia o usurpación será resuelta por los tribunales (R.2 y 3).

Para refundir, copiar, extractar, compendiar o reproducir obras originales españolas se necesitará acreditar que se obtuvo por escrito el permiso de los autores o propietarios (R.5).

Se considera editor de obras inéditas a todo el que publique las que estén manuscritas y no han visto la luz pública, ya vayan acompañadas de discursos, preliminares, notas, apéndices glosarios etc.

La propiedad que se reconoce a los editores en el artículo 26 de la Ley subsistirá mientras no se pruebe en forma legal quién es el autor o traductor ignorado, omitido o encubierto (R.6 y 7).

Para que puedan aplicarse los Beneficios que otorga la Ley en el artículo 3º. de la Ley, es necesario, que los compositores de música cumplan iguales formalidades, presentando tres ejemplares si se ha impreso la obra, y si se a representado, pero no impreso, bastará cumplir lo preceptuado en el artículo 36 de la Ley, remitiendo el ejemplar al Registro General del Ministerio de Fomento (en la actualidad Ministerio de Educación y Ciencia).

Toda transmisión de la propiedad intelectual, cualquiera que sea su importancia, deberá hacerse constar en documento público, que se inscribirá en el correspondiente Registro sin cuyo requisito el adquirente no gozará de beneficios de la Ley (R. 8 y 9).

Todo el que pretenda disfrutar de los beneficios de la Ley presentará en el Registro:

1º Una declaración en papel de hilo, firmada por el interesado, en el que se haga constar la naturaleza de la obra y de sus circunstancias, y el concepto legal bajo el cual se solicita la inscripción.

2º Tres ejemplares de la obra o de la parte de la obra que se pretenda inscribir, o uno sólo manuscrito de la parte literaria, y otro de igual clase de las melodías con su bajo correspondiente en su parte musical.

3º Para ser admitido en el Registro, tanto los ejemplares de las obras relacionadas como las colecciones, deberán presentarse sencillamente encuadernadas, firmadas las portadas o el primer número por el propietario o su representante en el acto de la inscripción, y rubricados o sellados cada uno de los pliegos o números de que conste (R.22).

Toda inscripción en el Registro de la Propiedad Intelectual hará constar las circunstancias siguientes:

- Nombre, apellidos y domicilio del solicitante.
- Título de la obra.
- Clase de la misma.
- Nombre y apellidos del autor, traductor, arreglador, etc.
- Nombre y apellidos y domicilio del propietario.
- Establecimiento donde se ha hecho la impresión o reproducción y su procedimiento.
- Lugar y año de la impresión.
- Edición y número de ejemplares.
- Tomo, tamaño y páginas de que consta.
- Fecha de la publicación, y todos los demás datos que sirvan para identificar la obra y llenar los registros (R.23).

Todas las obras que hubiesen comenzado a publicarse el 12 de enero de 1879 podrán disfrutar los derechos de la propiedad intelectual, siempre que sus autores y propietarios llenen los requisitos establecidos.

Las obras que el día 12 de enero de 1879 no habían entrado en el dominio público, con arreglo a sus prescripciones, podrán también ser inscritas por el tiempo que les reste para completar los nuevos plazos y beneficios que la Ley ha concedido, siempre que se haga la inscripción legalmente y se pruebe (R.42 y 43).

Los derechos de representación de las obras dramáticas y musicales se considerarán como un depósito en poder de las empresas de teatros y espectáculos públicos, los cuales deben tenerlos diariamente a disposición de sus propietarios o representantes.

Cuando estos no lo hayan fijado al conceder el permiso para la representación de las obras, se observará la siguiente:

Tarifa.

- Obras dramáticas originales en un acto, el 3 por 100.
- Obras dramáticas originales en dos actos, el 7 por 100.
- Obras dramáticas originales en tres actos o más actos, el 10 por 100.
- En las tres primeras representaciones del estreno, el doble de estos derechos.
- Las refunciones del teatro antiguo, los arreglos, imitaciones y traducciones devengarán la mitad de los mismos (R.96).

Las obras de música puramente instrumental que no sean del dominio público devengarán los derechos siguientes: por la ejecución de una gran sinfonía o fantasía en tres o más tiempos, el 3 por 100; por una obertura original, el 1 por 100; por un divertimiento de baile, original, en un acto, del género español o extranjero, el 1 por 100. Las demás clases de música instrumental o de canto que se ejecuten en conciertos, circos o bailes públicos, así como los preludios, acompañamientos de melodramas y canciones sueltas, se considerarán para el pago de los derechos de propiedad, si no se ha convenido un tanto alzado, según su importancia artística y dimensiones con relación a la anterior tarifa.

La ejecución de las obras musicales en funciones religiosas, en actos militares, en serenatas y solemnidades civiles a que el público pueda asistir gratuitamente, estará libre del pago del derecho de la Ley de la Propiedad, pero no podrán ejecutarse sin previo consentimiento del autor (R.100 y 101).

Los editores o administradores de obras dramáticas y musicales o sus representantes son verdaderos apoderados de los propietarios de las obras cerca de las empresas teatrales y de las autoridades locales, bastándoles para acreditar su personalidad el nombramiento o declaración de los propietarios o administrador a quien representen.

Estos editores o administradores, como representantes de los propietarios darán o negarán a las empresas el consentimiento para la representación de las obras. Harán

conocer la tarifa de los derechos de representación de las mismas en cada teatro. Podrán pedir a la autoridad competente la suspensión o la garantía de que habla el art. 49 de la Ley.

Corresponde a los mismos cuidar de que en los carteles se fije exactamente el título de las obras y los nombres de los autores; intervenir las entradas de todo género y los libros de contabilidad; percibir los derechos que corresponden a los propietarios de obras dramáticas o líricas, no sólo en los teatros públicos, sino también en los cafés-teatros, liceos, casinos y sociedades de aficionados, constituidos en cualquier forma en que medie contribución pecuniaria (R. 118).

La Ley y el Reglamento propiamente dichos no corrigieron completamente los comportamientos fraudulentos de las empresas que representaban obras dramáticas y musicales, sobre todo en provincias. Por este motivo, el 11 de junio de 1880, el Ministerio de Fomento publica un Real Decreto por el que se dictan normas concretas para el abono de los derechos que corresponden a los autores de las obras representadas en provincias. Las autoridades de cada lugar deberán controlar exhaustivamente el paso de las compañías lírico dramáticas y otros espectáculos artísticos rellenando unos formularios donde se especifique el programa a interpretar y se compruebe la legalidad en los tramites a tener en cuenta.

De los puntos específicos en los que Romero planteó modificaciones, tenemos una carta que envía al secretario de la comisión José Álvarez-Mariño, donde se incluyen propuestas de cambios para los artículos 19, 21 y 23.

“Artículo, 19. Además de lo mandado en este artículo, creo que debe aumentarse en el reglamento lo siguiente: (A) Ningún individuo o colectividad musical, podrá ejecutar en público arreglo alguno de obras de propiedad más que los que hayan sido publicados por sus propietarios. (B) La ejecución de obras musicales en funciones religiosas, en actos militares y en solemnidades civiles a que el público pueda asistir gratuitamente estarán libres de pago de derechos de autor; pero no se hallará exenta de obtener el permiso que dispone el artículo 19 de la Ley, ni de lo que prescribe el artículo A. del presente reglamento (se refiere al Reglamento de Autores).

Artículo 21. Además de este artículo será conveniente añadir. Respecto a las obras dramáticas o musicales, que se publiquen en todo o en parte; nadie más que los autores o los editores propietarios podrán hacer vender ni alquilar copias

del todo ni de parte de ellas, y si alguien lo hiciese, será considerado como defraudador.

Artículo 23. Este artículo debe ampliarse como sigue: (A) Nadie podrá poner en música y publicar una composición literaria ni parte de ella, sin obtener del autor autorización por escrito. (B) La letra o poesía correspondiente a las piezas musicales que se compongan con autorización de sus autores, podrá suprimirse y publicarse libremente unidas a las músicas. (C) Si después de estrenada una obra, el autor del libreto prohibiese que se siguiera representando, deberá indemnizar al autor de la música por dos conceptos; primero, por lo que pueda perder de los derechos de representación y segundo, por lo que pueda perjudicar a la venta de reproducción de las piezas.

Nota. La anteriores observaciones fueron remitidas por el Sr. D. Antonio Romero y Andía, individuo de la Comisión.

El secretario
Álvarez-Mariño⁵⁹¹.

Por una carta enviada por Álvarez-Mariño a Barbieri, sabemos que Romero se opuso a otras rectificaciones como la que trataba el tema del Reglamento de teatros.

“José Álvarez Mariño a Francisco Asenjo Barbieri

Mi distinguido amigo:

Publicados los Reglamentos de propiedad intelectual y de teatros, y en vista de la oposición de Romero de aprobar el de policía teatral, he hecho imprimir este último en *El Diario Español* con las supresiones acordadas. Remito a Vd. Escribirle una carta recomendándole la conveniencia de aprobarlo, y completando de esta manera la legislación teatral.

A los p.p.q.b. de la Sra. Su siempre afectuoso amigo y ss q.b.s.m.

José Álvarez Mariño⁵⁹².

Romero se opone al texto remitido desde Gobernación bajo el epígrafe de Observaciones sobre el Reglamento de teatros.

⁵⁹¹ Ministerio de Cultura. Biblioteca Nacional. Legado Barbieri. Signatura: Mss. 14001-10.

⁵⁹² Ministerio de Cultura. Biblioteca Nacional. Legado Barbieri. Signatura: Mss 14005(1-39).

“Artículos 5 y 22. Estos dos artículos conviene armonizarlos y aun convendrá formaran uno sólo. Tratan de las cuestiones que se susciten contra las empresas, autores y actores, y conocerán y escogerán la fórmula más conveniente para que sin invadir abiertamente las funciones del poder judicial al que compete entender en el cumplimiento de las obligaciones, que no son de los contratos, se deje a la autoridad gubernamental alguna facultad discrecional para resolver de pleno las cuestiones que afectan al público, como son las de un actor que se niega a trabajar a la hora de la función, un autor que pretende no se reproduzca una pieza suya anunciada ya por no haberle pagado los derechos de propiedad literaria etc.

Artículo 6. Convendría intercalar alguna facultad a los gobernadores para poder cerrar los teatros en circunstancias excepcionales como de alteración del orden, duelo público y general etc. pues no existiendo una facultad, puede surgir alguna cuestión personal de dar denominación de perjudicar.

Artículo 9. Al hablar de derechos que la empresa conceda a los abonados, convendrá expresar en cada temporada.

Artículo 12. En este artículo convendría intercalar la necesidad de pedir permiso al Gobernador para empezar las funciones teatrales en cada temporada, pues como reuniones públicas, están sujetas a un premiso.

Artículo 28 y 29. Convendría refundirlos para que no aparezca tan en volver lo de la Familia Real.

Artículo 34. La prohibición de dar representaciones en ..., una costumbre muy admitida en Cataluña, Valencia y otros puntos, sin que haya producido conflictos. Citar sí pues, conveniencia de la prohibición.

Nota: Las anteriores observaciones están escritas por el Sr. Subsecretario del Ministerio de la Gobernación, Sr. D. Antonio Guerola, de acuerdo con el Sr. Ministro D. Francisco Silvela, y se refiere a las bases propuestas para el Reglamento de policía teatral.

El secretario Álvarez-Mariño⁵⁹³.

Romero, con gran respeto hacia la Ley que él mismo ayudaría a redactar, establece el comportamiento estricto de registrar en la Propiedad Intelectual todas las obras editadas por él, en un plazo no superior a un año, que era lo que venía siendo habitual. Este procedimiento se retrasa tras su muerte, ya que encontramos obras editadas por la Casa Romero, registradas con una demora de hasta 19 años, incluso parte

⁵⁹³ Ministerio de Cultura. Biblioteca Nacional. Legado Barbieri. Signatura: Mss. 14001-10.

del fondo editado por la Casa Romero se registró después de su desaparición como institución comercial por parte de los herederos o incluso por el editor que compró casi la totalidad de los fondos Romero (Casa Dotesio en 1998)⁵⁹⁴.

Después de su colaboración como asesor legislativo, Romero quedará muy vinculado a la legislación sobre el tema de la Propiedad intelectual y pone al servicio de la difusión de las normas los medios con los que cuenta. La revista *La Ilustración Musical* -fundada por Romero en 1883- publica que en Bélgica habían sido condenados por los tribunales algunos de los editores que publicaron en hojas sueltas la letra de las más populares piezas musicales de las óperas cómicas en boga. Con este hecho se sienta jurisprudencia de que, no sólo deben, en semejante caso, ser perseguidos los editores que defraudan la propiedad, sino también los vendedores de sus productos (tal vez la noticia se publica como advertencia a posibles infractores)⁵⁹⁵.

En otro de los números de la misma revista se vuelve a hacer alusión a los periódicos de Bruselas para exponer un artículo sobre M. Luis Catreaux y su notable estudio sobre el derecho de la propiedad de las obras dramáticas y musicales. El estudio consta de cuatro partes: la primera trata de los derechos de autores y compositores extranjeros; la segunda, de los nacionales; la tercera, de los derechos internacionales, y la cuarta, que es un resumen, tiende a exponer la necesidad de la unidad de la legislación sobre la propiedad intelectual en toda Europa⁵⁹⁶.

En 1880 Romero otorga los poderes de gestión sobre sus obras a Vidal y Llimona, por haber creado esta una oficina de *Agencia Internacional de la Propiedad Artística y Literaria* en la calle Recoletos, 8. Tenía la representación única en España y Portugal de la Sociedad General de Autores, Compositores y Editores de Música de París. Las funciones de esta agencia eran las de archivo lírico-dramático, copistería y administración de derechos de obras artísticas y literarias de varios autores y editores españoles en el extranjero.

⁵⁹⁴ *La música en el boletín de la propiedad intelectual 1.847-1.915*. Madrid, 1992. Edita: Biblioteca Nacional en colaboración con el Ministerio de Cultura.

⁵⁹⁵ *La Ilustración Musical*. Revista mensual. Madrid. 1883. Año I. Ed: A. Romero. Biblioteca Nacional. Sig: M. I./ 305-1883. p. 56.

⁵⁹⁶ *La Ilustración Musical*. Revista mensual. Madrid. 1883. Año I. Ed: A. Romero. Biblioteca Nacional. Sig: M. I./ 305-1883. p. 66.

Romero otorgo mediante un convenio con Vidal, los derechos producidos por la representación pública de las obras de las que era propietario, ya fuera en propiedad total o como simple beneficiario de los derechos de reproducción, durante seis años⁵⁹⁷. Romero y Vidal serían, por obligación, los más respetuosos con la Ley de la que se beneficiaban ampliamente. Ambos tuvieron un pleito por injurias en 1876, pero su colaboración en la redacción de la Ley de 1879 parece que propició la participación conjunta en iniciativas de gestión de partituras.

El propio Andrés Vidal y Llimona, como *Representante en España y provincias de Ultramar, de la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música, domiciliada en París*, promoverá una instancia por la que reclama al Ministerio de la Guerra el pago de los derechos de autor de algunas partituras interpretadas por las músicas militares.

“Sr. Ministro de la Guerra

D. Andrés Vidal y Llimona representante en España y provincias de Ultramar de la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música domiciliada en París, dice:

Que en el mes de Febrero de 1885 acudió al Ministerio de la Guerra en solicitud de que las Músicas militares no ejecutasen obras de la propiedad de los asociados cuyos derechos defiende sin obtener el permiso necesario y con este motivo recayó la R.O. circular de 11 del indicado mes y año publicada en la colección que a lo sucesivo debían adquirir autorización del que hablar como legítimo representante de la Sociedad de Autores, Compositores y Editores, las músicas del ejército que hubiesen de utilizar sus obras.

Como quiera que con una sola excepción y es la del 2º Regimiento de Ingenieros, las demás bandas militares no hayan observado dicha R. O. y los Jefes de los cuerpos y Músicos mayores hayan rechazado el convenio particular que a muchos fue propuesto para utilizarles a tocar música de la Sociedad aludida abonando por derecho de propiedad una módica cantidad y sea notorio que no pueden prescindir de las obras de buen número de los tres mil asociados, se hace preciso armonizar las facilidades convenientes a las Músicas del ejército con los intereses de la Sociedad mencionada, pagando aquellos una módica cuota mensual, fijada de común acuerdo.

⁵⁹⁷ Gosálvez Lara, Carlos José, *La Edición Musical Española hasta 1936*. Madrid, 1995. Ed. Asociación Española de Documentación Musical.

Sentado este precedente interesa a la representación de la Sociedad de Autores compositores y Editores saber autorizadamente a quién ha de reclamar ya se el pago de la cantidad convenida con cada música militar, ya de los derechos de propiedad de obras que le pertenezcan, así como a quién sea exigible la responsabilidad derivada de la falta de permiso y otras infracciones legales de igual índole y por lo tanto a V.E.

Suplica: se sirva ordenar a quien corresponda el estricto cumplimiento de la R.O. de 11 de Febrero de 1885 y el pago de los derechos de propiedad de las obras que ejecuten las músicas de ejército adoptando las disposiciones convenientes para que su entrega sea efectiva, ya se acepte la cuota mensual de diez pesetas propuesta para cada cuerpo, ya prefieran satisfacer los derechos correspondientes en cada caso.

Madrid a 20 de Octubre de 1887”.

El Ministerio de la Guerra no dará la razón al demandante por interpretar que en el citado artículo del Reglamento para la ejecución de la Ley de 10 de Enero de 1879, que expresa claramente que las ejecuciones de las obras musicales en funciones religiosas, en actos militares, en serenatas y solemnidades civiles a que el público pueda asistir gratuitamente, estarán libre de pagos de derechos de propiedad.

Tras esta contestación de la sección de negociado del Ministerio de 10 de noviembre de 1887, el Jefe de la sección incluye en el expediente una nota que pone de relieve que la reclamación sentó muy mal en el Ministerio y se propone, que en lo sucesivo no se interpreten obras pertenecientes a la citada Sociedad, para no tener que pedir permiso de ningún tipo.

En esta gestión podemos observar claramente, que en la mentalidad de los usuarios no hay voluntad de pagar los derechos a los autores de las obras que se interpretan. Pasará mucho tiempo hasta que se asuma que la Ley de la Propiedad Intelectual permite preservar la producción artística.

CAPITULO XI. El *Salón-Romero*



Antonio Romero en los años 80

El *Salón-Romero* se inaugura oficialmente el 30 de abril de 1884, pero el día 24 a las 21,00 h. se hace un acto denominado *prueba acústica* al que se invita a la prensa y entendidos para que expongan su opinión. El *Salón-Romero* estaba dentro de los Almacenes de Música de A. Romero C/ Capellanes, 10. Albergaba un gran almacén y editorial (incluidos talleres y depósitos de grabado), y una sala para conciertos con capacidad para cuatrocientas personas sentadas. Fue la principal sala de conciertos de Madrid de sus características. Su decoración era suntuosa, al estilo griego con rasgos indios, numerosas alegorías musicales, cantidad de decorados, pinturas y tapices.

La inauguración tiene lugar tres meses después de lo que Romero anunció en una carta dirigida a sus clientes junto a un extracto del catálogo de su editorial, en la que fija la fecha de inauguración en enero de 1884⁵⁹⁸.

En el *Anuario Salón-Romero*, se hace una detallada explicación del local, que por la importancia que adquirió se puede decir, que es la obra culminante del Romero artista y comerciante.

Consta de diferentes departamentos y empieza describiendo el despacho público;

⁵⁹⁸Gosálvez Lara, Carlos José. *La Edición Musical Española hasta 1936*. Madrid, 1995. Ed. Asociación Española de Documentación Musical.

“[...] tiene 18m. de largo por 3,60 de ancho, en los que se puede encontrar asientos, mesas, muestrarios de novedades, pianos para probar o conocer las obras, un armario de 9 metros que contiene acordeones, concertinas, cajas de música de muelle y manubrio, bouquet, costureros, timbres, cigarreras y otros muchos objetos de capricho todos con música, accesorios para piano y órganos, como pueden ser; candelabros, asas, cuerdas metálicas, arandelas, cuñas, llaves, diapasones, zócalos, lengüetas y todo cuanto es necesario para la reposición y reparación de pianos, órganos y demás instrumentos de salón.

Contiguo a este salón, se encontraba los depósitos de música, constituidos por cuatro grandes galerías con otros departamentos más pequeños: la primera con 28 m. por 3,60 de ancho y 4,50 de altura, otra galería formando ángulo con la anterior de 16 m. por ancho y alto igual a la anterior, y otras dos galerías paralelas a las anteriores, que entre todas ellas albergan 1.245,39 metros cuadrados de estanterías, donde se colocaban clasificadas las 9.000 obras publicadas por la Casa, en todos los géneros, y 24.012 obras editadas en el extranjero, de más de 4.440 autores diferentes. En la parte anterior, se encuentra el taller de reparaciones. El salón tiene 4,50m. de ancho por 13 de largo donde había todo lo necesario para la reparación de todo tipo de instrumentos, dependencia que dirigía un hábil mecánico.

El taller de grabado con dos habitaciones, una del director y otra para los operarios.

El taller de estampación, con tres departamentos: uno para material, otro para la estampación con seis prensas, y otro con el resto de maquinas necesarias restantes.

Las oficinas, las componen dos departamentos: un despacho de asuntos administrativos y contabilidad de la Casa, y otros dos para recibir y contratar asuntos comerciales.

Depósito de láminas: formado por dos galerías, que en junto miden 29m. de largo por 3m. de ancho donde existen 90 metros de estantería para colocar las 80.000 laminas pertenecientes a las 9.000 obras publicadas por la Casa, cuyo peso total se estimaba en unos 150.000 Kg. También se encuentran las piedras litográficas para la reproducción de portadas, viñetas, etc.

Depósito de papel, esta formado por dos departamentos, donde se encuentra en apiñadas columnas con la debida separación el papel blanco, y se otros colores y tamaños.

Finalmente se describe el Salón-Romero. Un local de 484m. cuadrados, con una cúpula central soportada en cuatro pilares de los que salen ce cada uno de ellos

cuatro arcos para formar amplias bóvedas. Todo esta decorado con riquísimos materiales, tapices, medallones, donde se encuentran pintados diversos motivos tanto de alegorías de música sacra, como militar, de baile o drama. También se pueden observar diferentes retratos de celebridades musicales como Beethoven, Mozart, Bellini, Donizetti, David, Gounod, Verdi y Gaztambide, pero en el espacio de la cúpula central se reserva para las personalidades relevantes del arte músico de España, Italia, Alemania y Francia respectivamente: bustos de Eslava, Rossini, Meyerbeer, Auber.

La decoración arquitectónica del salón pertenece al estilo griego, con algunos rasgos de la India; y tanto las cuatro columnas centrales como las ocho laterales, la cornisa en general y las once puertas, se hallan enriquecidas con elegantes adornos y crestería, hecha expresamente para esta obra, con profusión de dorados y pintura, artísticamente combinados, con los nombres de los españoles que han legado a la posteridad un nombre célebre en el arte músico. En el espacio que media entre las columnas laterales y las once puertas, hay colocados 20 tapices de 3,70 m. de alto, pintados por Valls, representando escenas de las óperas *Ipermestra*, *Guzmán el Bueno*, *¡Tierra!*, *Ledia*, *Don Fernando el Emplazado*, *Roger de Flor*, y de las zarzuelas; *Colegialas y Soldados*, *Robinsón*, *Pan y Toros*, *Sobrinos del Capitán Grant*, *La Tela de Araña*, *Molinero de Subiza*, *Estebanillo*, *Las Amazonas del Tormes*, *Azón Visconti*, *Guerra Santa*, *Salto del Pasiego*, *Primer día feliz*, *¡Si yo fuera rey!* y *Anillo de hierro*, contando, además del título de la obra, los nombres de los autores de música y letra y la fecha de su estreno (una gran mayoría de estas obras también aparecen reflejadas en las efemérides que Romero publica en su anuario Salón-Romero).

En dos zonas laterales, se hallan instalados sobre 100 pianos y 60 órganos, de los mejores fabricantes de Francia y Alemania, en todas clases y precios.

Existen otros dos tapices con alegorías musicales; en uno está consignada la fecha junio de 1854, fundación del establecimiento, y en otro la de 30 de abril de 1884, estreno de este grandioso Salón.

En la parte central, y separadas de las instalaciones de pianos y órganos por barandillas de hierro, con pasamanos de terciopelo, se hallan colocadas 450 butacas, barnizadas de nogal, con asientos y respaldos de rejilla. Frente a estas butacas se encuentra la exhibición de artistas en un elegante escenario o estrado circular, construido con maderas finas y sonoras, capaz para 50 artistas. En su decoración entran nueve lienzos, representando los ecos de las aguas de las

montañas, los bosques y las tempestades, con una figura central dirigiendo estos ecos, y cuatro paisajes.

Los departamentos anexos al Salón son:

Gabinete regio, ricamente decorado y embellecido con muebles del mejor gusto, para descanso de la familia Real.

Gabinete de artistas, que tiene comunicación con el escenario, y amueblado para el objeto a que se destina.

Salón de descanso, de 16m. de longitud por cuatro de ancho con cómodos divanes.

Tocador de señoras, con los muebles y utensilios necesarios para este objeto.

Guardarropa y despacho de billetes, departamento espacioso, de 12 m. de longitud por 3,60 m. de anchura.

El establecimiento está alumbrado con gas a través de 287 mecheros, resultando el Salón profusamente iluminado por 162 brazos, en elegantes aparatos de estilo griego. Tanto las once puertas del salón, como las entrada al despacho de música y salón de descanso, están decoradas con ricos cortinajes, que realzan más la belleza y elegancia de su aspecto.

El establecimiento además cuenta con habitaciones para el conserje, que vive en el establecimiento a cargo de su cuidado, retretes para señoras y caballeros; almacenes, almacenes para maderas y cajones de instrumentos, deposito de agua para todo el servicio de consumo y limpieza, bocas de riego para caso de incendio.

Este espacioso local tiene, además de su entrada principal (Capellanes, 10), otra por el callejón de Preciados, 3, para el embale y desembale de pianos, y otra por la calle de la Tahona de las Descalzas,6, para el servicio de obreros de estampado, grabación y reparación.



Grabado del interior de la sala de conciertos Salón-Romero (1884), incluido en la prensa de la época⁵⁹⁹.

Mediante un artículo que publica el 5 de mayo de 1884 Ildefonso Jimeno - periodista de uno de los grandes periódicos de la corte de Madrid y secretario de la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*- elogia la obra realizada por Romero. El artículo ensalza la figura de Romero y aprovecha los comentarios de la inauguración del Salón para enumerar los problemas del arte musical en España. Denuncia la posición en que se encuentra la música en nuestro país en la primera mitad del siglo XIX, apuntando, que la crisis artística que se padece partió de antes. Ve en el Salón-Romero una posibilidad de desarrollo de la cultura a niveles de otros países tomados como referencia. El artículo también recoge la voluntad de Romero en cuanto a la utilización que piensa dar al Salón.

“Se sabe que este tipo de locales propician y emanan ideas de avance intelectual con propuestas de asociaciones, empresas y descubrimientos de nuevos valores artísticos. Romero con la culminación del proyecto, cumple una

⁵⁹⁹ *La Ilustración Española y Americana*. Año, XXVII. n° 18, Madrid, 8-V-1884. p. 5.

deuda que él contrajo con la gracia y el saber que le otorgo el cielo para ser uno de los favorecidos del arte en nuestro país, todo ganado por méritos propios, pero que no por ello su persona deja de sentir la necesidad de agradecimiento al arte musical en España. Con esta iniciativa da un gran instrumento a sus colegas artistas para conseguir destacar sea cual sea su condición, sin falta de tener dinero o influencias, y da la posibilidad de enaltecer la cultura nacional.

Madrid se equipara al resto de capitales punteras en expansión cultural, como lo son las de Alemania, Inglaterra y Francia entre otras. Consigue de la mano del Sr. Romero una sala donde tendrá cabida todo tipo de manifestaciones culturales artísticas, principalmente musicales, sin olvidar la posibilidad de ofrecerse para la difusión de charlas o muestras científicas, educativas, docentes, muestras de innovaciones, conferencias, y cualquier tipo de manifestaciones, que tengan que ver con el enriquecimiento intelectual de la capital del país. El Sr. Romero no pone el local a oferta de los posibles arrendatarios, ni en función de cualquier posible utilización política o de otra índole. El fin de su creación, es en busca del ensanche para la Casa editorial, y no tiene falta de buscar un lucro adicional, concediendo de esta forma un importante instrumento de difusión para el arte en general y salvaguardado de posibles empresarios que pudieran perseguir tan sólo el enriquecimiento económico de cualquier manera [...]

Las salas con que cuenta la capital de España en la actualidad, están en la Escuela Nacional de Música y Declamación, que aunque esplendorosa, es difícil de acceder a su utilización, dada la dificultad de tramitar el permiso oportuno. Por otro lado se encuentra la del activo editor Sr. Zozaya, que aunque linda es insuficiente para albergar los acontecimientos que Madrid requiere en la actualidad [...]

La acústica del Salón no puede ser más propicia para la audición de obras musicales, cualidad indispensable para desarrollar el principal cometido [...]"

Es una auténtica declaración de intenciones que pone de manifiesto las pretensiones de Romero respecto a los fines que dará al local. El artículo parece producto de una larga entrevista mantenida con el propietario y finaliza diciendo:

”¿con qué recompensa menos costosa ni más útil podremos remunerar la generosidad del Sr. Romero, que con la de aceptar su oferta, ayudándole a cumplir su misión bienhechora en pro del arte de los sonidos? [...] Lástima

grande sería no aprovechar el ofrecimiento y el sacrificio pecuniario del inteligente editor de música [...]”.

Sólo dos locales se valoran en Madrid como de posibles símiles, el del editor Benito Zozaya y el de la Escuela Nacional de Música. El primero tiene unas proporciones demasiado reducidas e insuficientes para las actividades que se programa en el momento, y el segundo -aunque es de mayor tamaño- no se puede disponer de ella fácilmente y queda mayormente a disposición de las actividades didácticas del centro.



El público que acudirá a los conciertos del Salón-Romero es la alta sociedad de Madrid, donde se incluye a la Familia Real. Romero demostró un interés especial por atraer a los entornos sociales más pudientes, en buena lógica, porque son los mejores clientes para su establecimiento. Esta tarea no será fácil, porque los frecuentes cambios de política que se desarrollan en España en el siglo XIX, producían una situación en la que era fácil caer en desgracia política, tanto personal como comercialmente. Atendiendo a la progresión constante en crecimiento de su negocio a lo largo de los

años, podemos deducir que Romero navegó inteligentemente en los distintos periodos de gobernación que se sucedieron, desempeñando siempre una labor de relaciones públicas inteligente, que le supuso el respeto común de la mayoría de los círculos sociales de la época, y supo aprovechar su reputación brillante en el mundo del arte de la época. Romero atrajo a las personalidades relevantes de la sociedad de Madrid a su local, facilitando que su nuevo domicilio comercial y salón de conciertos fuera centro de encuentro y reunión.

No fue sencillo convencer a la sociedad matritense para que asistiera a los conciertos en un local ubicado en una de las zonas de peor reputación de la Corte. Su nuevo local era el mismo que hasta entonces había albergado un salón donde se daba el juego, variedades e incluso prostitución.

Romero debería asumir el reto de cambiar arquitectónicamente el local, sanear la zona y modificar las costumbres de los aficionados a un entorno carente de prestigio.

Enrique Sepúlveda describe con gran precisión el ambiente que reinaba en la calle Capellanes en uno de sus artículos de 1887 sobre el Salón-Romero.

"A Roma dicen que se va por todas partes. En cambio para llegar, de noche, al Salón-Romero, es preciso internarse en una calle tan sucia y pornográfica como la de Capellanes, o en la no menos oscura y nauseabunda de Tetuán. Increíble parece que al final de esos senderos se levante un templo artístico de las dimensiones e importancia que tiene el supradicho salón, y cuesta trabajo abandonar la recta de la brillante calle Arenal, por donde marchan al trote los carruajes que se dirigen al regio coliseo, para aventurarse en la curva de esos callejones, tan dados a malos encuentros y tan provistos de escenas de nada edificantes y de olores que obligan a acelerar el paso [...] Prescindiendo de las escabrosidades del camino que conduce al nuevo local, una vez dentro hay que reconocer que por sus condiciones acústicas, por el lujo del decorado y por la abundancia de luces, satisface los deseos del más exigente. Donde estuvo hasta hace poco el Teatro-café, La Taberna, con funciones por hora, el antro oscuro y pestilente de la lubricidad por extremo refinada, está el salón de conciertos más risueño y perfumado, más brillante y artístico que puede soñar la imaginación del *dillettanti* de pura raza. Lo que antes fue destartalada habitación con un cielo raso que se caía encima, quinqués de petróleo, sillas de Vitoria y mesas de pino ennegrecido, que servían para echar el trago del alba, mientras en el raquíptico y sucio escenario se rendía fervoroso culto a la literatura inmortal y al baile

obsceno, es hoy una magnífica sala con techo pintoresco, con amplias butacas y una tribuna-escenario en la que brillan en competencia la luz del gas y las luces más vivas aún que el hábil pincel ha hecho brotar de los lienzos que cubren las paredes. Aquella atmósfera se ha purificado, la estancia ha redimido sus culpas pasadas; el olor de tabaco y carne humana sustituye el grado perfume de flores y de la esencia de aristocráticos pañuelos, y al estruendoso o estrépito del can-can, casi desnudo, las armonías inspiradas, dulces y tranquilas de la música di camera, que los individuos de la Sociedad de Cuartetos interpretan con verdadero *amore*.

Todo por el arte y para el arte, se dijo el inteligente industrial D. Antonio Romero, al invertir en esa obra, que puede llamarse de redención, muchos miles de duros. El éxito coronó sus esfuerzos y ha hecho olvidar aquel lema que ostentaban en desgarrado blasón los antiguos salones de Capellanes: todo el vicio y para el vicio⁶⁰⁰.

Tal y como describe Sepulveda, el local y su entorno, no gozaban de los favores de tránsito usual de las gentes de un estrato social alto, que en definitiva, iban a ser los clientes y concurrentes necesarios para mantener su comercio y sala de conciertos. Necesitaría hacer un esfuerzo importante para que el establecimiento ganara prestigio y honorabilidad, algo que conseguirá desde la inauguración. Los pasos que seguiría para redimir o lavar la fama de que gozaba este suburbio fueron los siguientes:

1-Convoca una prueba acústica la noche del 24 de abril de 1884, para dar acogida a todas las personas de la prensa y allegados estrictamente del mundo de la música, para que dieran su parecer sobre cuestiones técnicas, sabiendo que su local reunía todas las características de las mejores salas de conciertos de Europa.

Con esto obtiene la publicidad que le hace falta para que la inauguración oficial - siete días después- sea el máximo acontecimiento cultural de la Corte.

2-Dentro de las dos audiciones mostradas, acoge en el escenario a jóvenes que necesitan promocionarse y a los profesionales más consagrados del entorno de Madrid, con ello materializa las ideas que él propone inicialmente sobre el uso que quiere dar al Salón y que publicaba en la prensa con anterioridad.

⁶⁰⁰ Sepúlveda, Enrique. *La vida en Madrid en 1886*. Madrid, 1887. 1ª Ed. Librería de Fernando de Fe. Madrid, 1992. 2ª Ed. Asociación de librereros de Lance.

3-Finalmente, ofrece la recaudación de la función inaugural a una organización - de la que es presidenta la Reina-, asegurándose la concurrencia de miembros de la Familia Real al acto⁶⁰¹.

Los ingredientes para el éxito de la inauguración estaban servidos, y también los condicionantes para que el más importante comerciante de música de España apareciera como uno de los mayores protectores del arte. No era de extrañar que se pensara, que gastar el dinero en el comercio de A. Romero fuera una manera de colaborar con el apoyo al maltrecho arte hispano, lo que explicaría, que su comercio gozase de una ascensión de popularidad e importancia hasta el final de la vida de Romero.

Un año más tarde vuelve a publicarse en el *Almanaque Salón-Romero* el artículo de Ildelfonso Jimeno, con el que Romero reitera las intenciones de uso del Salón y detalla más aún la voluntad de su creador.

“El Salón-Romero es, en mi sentir, susceptible a varias manifestaciones musicales, que podrían dar lugar a la creación de colectividades con que hoy no contamos y de las que ya existieron algunas para uno u otro fin; Sociedades que morirían probablemente ahogadas por motivos de sus gastos, cuya parte más sensible es siempre la referente a pago de localidad donde efectuar sus trabajos.

Si no es infiel mi memoria, recuerdo haber leído algo acerca de estas instituciones, que crearon con los nombres de *Liceo artístico y literario de Madrid*, *Academia filarmónica matritense*, *Academia real de música*, *El orfeo español*, *La protectora*, *La filarmónica*, y otras varias, que acusaron siempre la necesidad de asociarse los artistas para fomento y manifestación de los progresos del arte español.

Un centro común dedicado a Sociedades análogas; a conciertos vocales ó instrumentales periódicos; a ejecuciones de tríos, cuartetos o sextetos; á la audición de masas corales; á la prueba de obras religiosas o profanas, sin aparato escénico estas; a la exhibición de concertistas notables, ya individual o colectivamente; a la manifestación que en el ramo docente puedan presentar, por

⁶⁰¹Este hecho sí es crucial para Romero, tanto que le hace faltar a un primer compromiso que había contraído con la *Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos*. Romero ofreció un año antes el Salón a esta sociedad, para que el concierto inaugural contribuyera a recaudar fondos para sus arcas. No pudo ser y la sociedad lo comprendió, dejando el compromiso para otra ocasión más oportuna y comprometiendo su palabra.

La anécdota carecería de interés de no ser porque, sabemos el respeto y apoyo incondicional que Romero profesaba a esta asociación, por la que no regateaba ningún tipo de esfuerzos, pero otros intereses de mayor calado -tal vez políticos- debieron interponerse a esta idea inicial.

medio de la agrupación de discípulos, los profesores dedicados a la enseñanza; a la práctica previa que del arte deben hacer cuantos al arte se consagran; a la discusión de materias musicales, ramo importantísimo en completo olvido al presente; á la reglamentación de asuntos administrativos, referentes al arte, hoy en desorden total; á la preparación y desarrollo de conferencias y lecciones teóricas, tan interesantes cual las que, relativas al arte músico y a la estética general de las artes, debimos á los eminentes pensadores Sres. Rodríguez (D. Gabriel) y Giner (D. Hermeregildo); un centro común en donde ocupar tales objetos y otros que constituyesen la verdadera exposición artístico-musical; donde además se lograra hermanar voluntades, crear afectos y costumbres de compañerismo; obtener la reciproca comunicación de ideas; formar lazos de unión y de fuerza, con los que, en momentos dados, se pudiese cumplir la ineludible obligación de hacerse oír y respetar, imponiéndose, si fuere necesario, a fin de conservar la dignidad y decoro artístico; un centro común, consagrado á tan altas miras[...]»⁶⁰².

Todos y cada una de los ofrecimientos que se hacen en este artículo son cumplidos desde el principio por Romero.

En el mismo día de la inauguración tuvieron oportunidad de escucharse artistas que iniciaban su andadura por los escenarios junto a otros de reconocido prestigio. Es el caso de las jóvenes Srtas. Chevallier, Ordátegui, Quintanilla, Díaz de Castro y Quintero, junto a nombres como el de la Srta. Burillo y los Sres. González y Blasco. La idea de dar a las nuevas promesas de la música un lugar de lanzamiento al gran público, se mantendrá a lo largo de la existencia de Romero al frente de su Salón e incluso con posterioridad.

Una de las jóvenes promesas que se presentaron en Madrid en el Salón-Romero fue Isaac Albéniz (24 de enero de 1886), del que cuentan, que vendió a Romero una obra compuesta por él por el dinero justo que necesitaba para ir a los toros⁶⁰³. Desde el primer contacto que tuvo Romero con Albéniz, mantendrían una estrecha amistad que rentabilizarían ambos compartiendo sus recursos. Romero editó varias obras de este autor⁶⁰⁴.

⁶⁰² *Almanaque musical Salón-Romero*. Madrid, 1885. Ed. A. Romero. Imp. José M^o Ducazcal

⁶⁰³ Gosálvez Lara, Carlos José. *La Edición Musical Española hasta 1936*. Madrid, 1995. Ed. Asociación Española de Documentación Musical.

⁶⁰⁴ Gosálvez Lara, Carlos José. *La Edición Musical Española hasta 1936*, Madrid, 1995. Ed. Asociación Española de Documentación Musical.

[...] En el mismo Salón también revelose no ha muchos días un artista de excepcionales facultades: el pianista Issac Albéniz. La verdad exige que confesemos que al enterarnos por el programa, del concierto que iba a dar, que un inglés hubiera llamado *recitals*, y ver el gran número de piezas de piano, a palo seco, como si dijéramos, de que se componía, temblamos por el pianista por los oyentes y hasta por el piano. Al primero le veíamos llevar, no bien terminada su empresa, a la Casa de Socorro más cercana, asendereado y mal trecho; a los segundos desfilando poco a poco y dejando, por último al pianista en situación parecida a la de aquel predicador que, al echar una mirada sobre el auditorio que le avía quedado al terminar su sermón, comenzó el último párrafo de su plática de esta o parecida manera: “He aquí, piadosa anciana y devoto perro, lo que me proponía decir esta tarde”; y en cuanto al tercero parecíanos que había de sucederle lo de aquel piano de concurso de que habla Berlioz, que siguió tocando sólo, y aún hecho pedazos las teclas chocaban entre sí, saltaban y tendían a reunirse a la manera de los trozos cortados de un reptil. Pues bien, tales temores no sólo no se realizaron, y de ello nos felicitamos grandemente, sino que, por el contrario, el Sr. Albéniz estuvo más feliz y más vigoroso también (cuando necesario era), al tocar el término de su ímproba tarea, que al principio de ella; y en cuanto al público, permaneció allí a pié firme hasta el fin, cautivado por la indiscutible habilidad y talento del artista.

La vida accidentada y un tanto novelesca de éste la han referido los diarios de la corte; y por ellos han podido saber nuestros lectores que nació en Campodrón (Gerona) en 1860, después de recibir desde muy niño la enseñanza de un reputado maestro en Barcelona, marchó, en temprana edad a un, a París, donde se presentó a Marmontel, quién, a semejanza de los anabaptistas del Profeta cuando dicen al pobre cervecero de Leyden: *Gianni, tu regnerai*, exclamó al oírle: Este será un gran artista, si tiene buen director. Así mismo se habrán enterado que después de haber recibido lecciones de aquel sabio maestro, y ya en Madrid, el temor de una represión materna le hizo escaparse de su casa y correr primero media España, y luego América, y luego Europa, unas veces viviendo como potentado y otras tan rica de armonía su cabeza como limpio de plata su bolsillo; y que, por último, pensionado por nuestro malogrado rey Alfonso, marchó a Bruselas, en cuyo conservatorio no tardó en ganar el primer premio, permaneciendo después en Alemania al lado del eminente Listz, de cuyas enseñanzas declara muestra.

Ya hemos dicho que el Sr. Albéniz es un pianista de excepcionales condiciones, y una de ellas y no la menor, es (a juzgar por el concierto de que

damos cuenta, y usando de una frase harto conocida, con todas, absolutamente todas las salvedades que necesarias fuesen) que se crece al hierro. En efecto, en todos los artistas, después de un determinado espacio de tiempo, la frágil naturaleza hace su oficio, y el cansancio y la fatiga empiezan a apoderarse de ellos; en el Sr. Albéniz sucede todo lo contrario. Conforme va tocando, sus manos adquieren mayor vigor, sus dedos están más ágiles, su pulsación se hace más delicada, acusa los detalles con mayor perfección, y va mostrándose cada vez más artista. Por esto tal vez resultó, en el concierto referido, que no fuera tan feliz en su interpretación de la música verdadera y genuina clásica, de que se componía la primera parte del programa; que ya en *Berceuse*, de Chopín, y en un *Wals* del mismo autor, que figuraban en la segunda, rayara a mucha más altura; y que entusiasmara y con razón, al auditorio en la tercera, y muy especialmente en un *Estudio de concierto* de Rubinstein; en la *Suite espagnole*, delicada composición del mismo Albéniz, llena de encanto y gracia, y que, por cierto, dijo a maravilla; en una *Tarantela*, de Heller, y por último, en el *Estudio de concierto* de Mayer, que con notoria justicia arrancó una explosión de atronadores aplausos.

Ahora fuerza es que consignemos nuestra opinión respecto del artista. Parécenos que el Sr. Albéniz, más que pianista de escuela, de ejecución correcta y de irreprochable estilo, es el intérprete apasionado y ardiente, que poetiza unas veces, y otras hasta maltrata el piano, y que en suma, arrastra y conmueve a su auditorio. Vese en él, de modo marcado, la influencia de su maestro Listz, cuyas huellas, tiene dicho Marmontel (con la autoridad que su larga práctica en la enseñanza le tiene dada), es arriesgado y peligroso seguir; y a pesar de que su mano no es ciertamente la más a propósito, se le ve vencer airosamente grandes pasajes de dificultad inmensa. Sin embargo de ello, creemos nosotros que su verdadero terreno, más que éste, es aquél donde obtiene del piano, ya notas suavísimas, ya dulces lamentos; en una palabra, donde puede dar expansión al sentimiento de que está dominado, y donde, más que asombro, causa en el auditorio poderoso encanto, atrayéndole y seduciéndole con la magia del arte que alto grado posee.

Reciba por su señalado triunfo el Sr. Albéniz nuestro más sincero parabién.

J.M. Esperanza y Sola⁶⁰⁵

⁶⁰⁵ Esperanza y Sola, José M^a. *Treinta años de crítica musical*. Madrid, 1906. Ed. Herederos testamentarios. Fuente: B.C. de U.O. p. 143 y ss (vol-II).

Por otro lado, surge la necesidad de que el Salón se constituya en sede de la *Sociedad de Cuartetos* que dirigía Jesús de Monasterio, -amigo inseparable de Romero desde que abandonaran el salón de conciertos de la Escuela Nacional de Música (mismo año de su apertura).

El Salón-Romero también sería foro de reuniones de entidades socio-culturales. El 2 de mayo 1886 se reúne la junta general de la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* en el Salón de la Escuela Nacional de Música y Declamación, bajo la presidencia del primer vicepresidente de la sociedad, Rafael Hernando, para dar lectura de la memoria resumen del vigésimo sexto año de existencia de la sociedad. En ella se dice, que durante el año se hicieron varias reuniones -siempre en el Salón-Romero-, en las que se debatió las ideas artísticas que deberían reinar en el nuevo *Teatro Lírico Español*. Temas como la ópera española, técnicas musicales, repertorios más interesantes y un largo etc. fueron cuestiones interesantes plasmadas en las actas de cada una de las sesiones, que se encontraban a buen recaudo en la Casa Romero para todo socio que deseara leerlas. Asimismo se anuncia que las discusiones y debates seguirán realizándose en el próximo año. Romero fue miembro de la junta directiva -por aclamación unánime de todos sus asociados de esta asociación- desde su fundación hasta el mismo día de su muerte. En este último año (1886), era vicepresidente de la sociedad⁶⁰⁶.

En torno al Salón de conciertos se crearon otras asociaciones como la que el propio Romero instaura, de la cual da cuenta mediante una carta a Barbieri nombrándole Socio honorario.

“Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri

Madrid: 7 de Noviembre de 1884

Casa editorial comercio de música, pianos y órganos. Salón de conciertos. Capellanes, 10.

El propietario de dicho establecimiento B.L.M. al Excmo. Sr. Francisco Asenjo Barbieri, y le participo que ha sido nombrado Socio honorario de la Asociación de profesores de música y de aficionados de ambos sexos recientemente fundado en esta Casa, con objeto de oír las obras adaptables a salón compuestas por autores españoles y las novedades extranjeras del mismo género, rogándole: que reciba el presente como nombramiento oficial, que admita

⁶⁰⁶*Anuario de la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos*. Madrid, 1886. Imp. La Correspondencia de España.

dicho cargo y que se sirva asistir a la sesiones, cuando sus ocupaciones se lo permitan.

D. Antonio Romero y Andía aprovecha esta ocasión para ofrecerle la seguridad de su más distinguida consideración⁶⁰⁷.

Una de las acciones referidas en prensa de esta Asociación, fue la de promover la composición de un álbum de 50 obras breves de diferentes autores para regalarlo a la Reina Cristina en enero de 1886, en señal de pésame por la muerte de Alfonso XII⁶⁰⁸. El álbum se tocaría en concierto a finales de febrero en el Salón-Romero⁶⁰⁹. Es de imaginar que en dicha colección de piezas musicales hubiese una escrita por Romero, ya que era común esta práctica para homenajear a una persona relevante volcada al apoyo de la música. Encontramos una de estas piezas en el *Álbum musical de S.A.R. la Srma. Sra. Infanta Doña Isabel de Borbón*⁶¹⁰, colección de 19 piezas dedicado a la Infanta que se compuso entre el 7 de abril de 1883 y el 11 de mayo de 1884. Tiene 11 obras para piano solo y el resto para canto y piano que son amplia representación de los profesores más importantes de la corte: Arrieta, Saldoni, Zubiaurre, Fernández Caballero, Llanos, Guelbenzu, Vázquez, Hernando, López Almagro, Monasterio, Power, Chapí, Marqués, Vila de Fons, Inzenga, Bretón, Barbieri y Romero.



⁶⁰⁷ Legado Barbieri. Biblioteca Nacional. Sig. Mss. 14042. Del 1-336.

⁶⁰⁸ *La correspondencia musical*. Año VI, nº 265, 25-I-1886, p. 5.

⁶⁰⁹ Cortizo, M^a Encina. *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid, 1998. Ed. ICCMU. p. 547.

⁶¹⁰ *Armonía, Álbum musical de S.A.R. la Srma. Sra. Infanta Doña Isabel de Borbón*. Madrid, 1990. Ed. facsimil del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. B.N.: Mp/2659-21.



Evidentemente las composiciones por su longitud y contenido tienen un cometido testimonial como si de un libro de dedicatorias se tratase.

Otro de los cometidos que la Asociación de profesores y aficionados del Salón-Romero tenía era la programación de conciertos.

SALÓN-ROMERO

“La fiesta organizada esta tarde por la Asociación de profesores y aficionados músicos, ha sido brillantísima, viéndose en extremo concurrida.

El programa, escogido con verdadero acierto, ha sido interpretado magistralmente por los diversos profesores que han tomado parte, entre otros los señores Inzenga y Zabalza.

Con estos han alternado algunos de sus discípulos mereciendo todos unánime aplausos.

Merecen especial mención el bajo Sr. Blasco, que ha dicho admirablemente la romanza de Daddi *Venez a lui* y la señora Quintanilla en la interpretación de tres preciosas composiciones al *armonium*. Pero a quien corresponden los verdaderos honores de la fiesta es a las señoritas doña Concepción y doña Carmen Díaz, dos preciosas hermanas que a pesar de su corta edad, son ya consideradas como dos verdaderas artistas, a quien el público de Madrid ha tributado diferentes veces el triunfo que merece su talento como hábiles pianistas y de las pocas que salen de nuestra Escuela de Música y Declamación.

La primera que, merced a sus estudios y facultades mereció de sus maestros el nombramiento de profesora de la Escuela, apenas salida de las aulas, ha interpretado al piano en unión de su maestro, el eminente Zabalza, la preciosa galop de este último titulada la Perla Cubana.

Al terminar ésta, el público prorrumpió en calurosos aplausos, que se sucedieron por largo rato para los ejecutantes.

No menos calurosa ha sido la ovación tributada a la señorita doña Carmen Díaz, por la manera admirable que ha interpretado una fantasía sobre motivos del *Ave-María* de Gounod, arreglada también para piano por el maestro Zabalza.

Como honor que se debe al verdadero genio, nosotros nos complacemos en consignarlo así, felicitando a las dos jóvenes artistas y alentándolas a la vez para que no abandonen nunca la senda del arte, donde tantos triunfos las esperan”⁶¹¹.

El Salón-Romero fue de los primeros edificios públicos de Madrid acondicionado con iluminación a gas. Consiguió que los asistentes quedaran perplejos en el acto de inauguración ante la poderosa iluminación colocada en el salón. Sus detalles son novedad y remarcan la importancia que da Romero a dotar a la sala de lo último en acondicionamientos, que junto a la decoración y complementos de rango palaciego, hacían del Salón-Romero un lugar digno de admirar y acoger a la élite social madrileña.

Es natural que todas las noticias y halagos recibidos por Romero tras estos acontecimiento, coincidan en que, es ejemplo de grandeza, inteligencia y honorabilidad inusuales. Diferentes periódicos publican artículos sobre la inauguración del Salón-Romero.

La Correspondencia de España de 25 de abril de 1884

“La prueba del alumbrado y de sonoridad, verificada anoche en el grandioso salón de conciertos que acaba de montar, en lo que fue Café-Teatro de Capellanes, el conocido editor de música y distinguido académico Antonio Romero y Andía, resultó excelente y satisfactoria por completo al numeroso público que se la presenció, galantemente invitada por su propietario.

⁶¹¹ *El Diario Español*. Año XXXIII, 8-XII-1884. Nº 10529

Hacia verdadera falta en Madrid un Salón y un Establecimiento de esta índole; lo venía reclamando la opinión de músicos y aficionados al divino arte , y por fin se encuentra ya establecido.

A las nueve era la cita y a poco más ya estaba lleno de distinguidos invitados. Más de sesenta críticos y periodistas, todos o casi todos los profesores del Conservatorio y fuera de el, aficionados conocidos é infinidad de amigos de la casa, entre los que descollaban bellas y elegantes señoras, se encontraba allí, junto a títulos de Castilla y altos funcionarios de la Real Casa. Las 450 butacas del salón estaban ocupadas, y muchos espectadores se hallaban además de pie en los pasillos y en las puertas de entrada del Salón, que apareció brillante con sus 162 luces de gas y bello con su afiligranada y risueña ornamentación.

Allí han lucido sus facultades artísticas el arquitecto Sr. Marín Baldo, el dibujante Sr. Rosado, el escultor Sr. Trilles, los pintores Herencia, Piccolo, Marín Baldo (hijo), Valls y Esteban, y en los calados de las lumbreras el Sr. Aterido [...]

Y es tal lo espacioso del local, que contiene en el, además de lo dicho, 130 pianos y órganos que sacándolos pueden aumentarse el número de butacas a 700 [...]

Varias y escogidas piezas se tocaron a dos pianos, al harmonium y a dos flautas por diestros discípulos de los maestros Almagro, Zabalza y González, y todas ellas fueron justamente aplaudidas calurosamente.

El Buffet fue espléndido y cumplidamente servido, y varios ramilletes de bellas flores naturales esmaltaban la larga mesa donde este se sirvió.

El bondadoso Sr. Romero, y su amabilísima esposa, hicieron los honores con la más fina galantería, recibiendo por todo justísimos plácemes de sus convidados, que salieron altamente satisfechos de la velada tan agradable a altas horas de la noche”.

El liberal de 25 de abril de 1884

“Galantemente invitados por el antiguo y popular editor D. Antonio Romero y Andía, asistimos anoche a la prueba acústica y de iluminación del Salón de conciertos que ha erigido en su Gran establecimiento editorial, trasladado al antiguo salón de Capellanes.

Capellanes no existe. Aquel local celebradísimo, en que dos generaciones rindieron culto entusiasta a la diosa Terpsicore; el clásico Salón de baile, testigo de tantas aventuras; el rendez-vous obligado de horteras y modistas; la sinagoga de la juerga ha sido purificada por el arte y la industria de un artista insigne, a par que inteligente y activo editor de música.

El Salón de baile de antaño es hoy magnífica, suntuosísima sala de conciertos [...]

En cuanto a los artistas que han tomado parte en la construcción, adorno y decorado, Sres. Baldo, Rosado, Trilles, Piccolo, Herencia, Marín, Valls, Esteban y Aterido, todos ellos se han esmerado muchísimo y fueron objeto anoche de grandes elogios.

Con el objeto de hacer la velada más agradable, el Sr. Romero organizó un concierto en el cual tomaron parte las Srtas. Chevallier, Ordátegui, Quintanilla, Díaz de Castro, Quintero y Burillo, y los señores González y Blasco, que fueron muy aplaudidos.

El Sr. Romero obsequió con un espléndido té a sus convidados, entre los cuales vimos maestros compositores, críticos, periodistas, poetas y autores dramáticos. El bello sexo tenía representación lucidísima.

El Sr. Romero oyó de labios de todos entusiastas felicitaciones y muy merecidas, como el que anoche se inauguró en el ex-salón de baile más popular de Madrid, el Sr. Romero ha justificado este grito que oímos a uno de los concurrentes: ¡Capellanes ha muerto! ¡Viva Capellanes!”⁶¹².

El Globo de 25 de junio de 1884

“¡Quién lo ha visto y quién lo ve! Aquel Salón de Capellanes, teatro de tantas aventuras, no es ya aquel Salón de Capellanes. Nadie lo conocería. Aquel color ahumado ha desaparecido; aquella atmósfera malsana se ha disipado. Nadie lo conocería transformado como está por la actividad de un hombre de talento [...]

Los que salían de esta fiesta artística, se hacían lenguas de la amabilidad sin afectación, y de la distinción sin amaneramientos con que el Sr. Romero y su señora habían tratado a los que durante tres horas, rápidamente pasadas, habían sido sus huéspedes”.

Los Dos Mundos de 30 de abril de 1884

“En la noche del 24 asistimos a una de las más deliciosas veladas musicales que se han ofrecido a la sociedad madrileña. El Sr. Romero, entusiasta como el que más por el arte, no ha escaseado gastos ni sacrificios para dotar a la Capital de España de un establecimiento que, según hemos oído a personas inteligentes no tiene rival en Europa. El salón de audiciones en Capellanes, decorado por el arquitecto Sr. Marín Baldo, cuyo ingenio y habilidad son por

⁶¹² *El Liberal*. Año, VI. n.º 1746. Madrid, 25-IV-1884. p. 4.

todos reconocidos, ofrecía una vista sorprendente, el mayor gusto en toda la parte artística y una iluminación perfectamente dispuesta [...]

Terminando el concierto, se sirvió un espléndido bufete, al que, al igual que a la velada, asistieron, periodistas, literatos, artistas y admiradores de las preciosas dotes que adornan al Sr. Romero en pro de los adelantos musicales de España. Felicitámosle muy cordialmente”.

La Época de 25 de abril de 1884

“Grata sorpresa recibimos anoche cuantos asistimos a la inauguración de este local.

La sala de conciertos, que al antiguo y reputado editor de música D. Antonio Romero y Andía mostraba anoche a sus invitados, no es ni más ni menos que el antiguo Salón de bailes y funciones llamado de Capellanes.

Trabajo costaba, sin embargo, reconocerlo: aquellos arcos destartalados, aquellas pilastras sin gracia, aquellas pinturas del techo que ofendían al arte, tanto por lo menos como las danzas y espectáculos ofendían a la moral, no eran ni vestigio de lo que fueron. Molduras elegantes; dorados resplandecientes; pinturas decorativas de apropiados efectos; claridad, belleza, alegría, buen gusto, arte por donde quiera reinaba en cuanto al recinto y en cuanto a sus pobladores; aquellas chulas de segundo orden, aquellos jaquetones de mal género, aquellos señoritos de última capa cursi, aquellos estudiantillos calaveras al por menor, aquellas vengadoras, en fin, de escalera a bajo, habían desaparecido, se habían borrado hasta su última huella, reemplazándolos artistas, literatos, autores dramáticos, compositores, aficionados y amantes de la música distinguidos, apuestas damas, aventajados discípulos de los mejores maestros, y un conjunto en suma, notable por la respetabilidad, inteligencia, posición y atractivos de los que lo componían.

El arquitecto Sr. Marín Baldo es el que ha realizado el milagro a que nos referimos; el es quien tomando nada más los fondos y las líneas de lo que había, ha puesto las artes decorativas al servicio de la idea, convirtiendo el feo y desagradable salón de capellanes en una de las primeras salas de conciertos de Europa.

El escenario se ha convertido en concha sonora, exornada graciosamente. Ciertas reminiscencias neogriegas, dominan en el conjunto de la decoración general, y las liras son el tema de ornamentación en techos y bóvedas, cual corresponde a un palacio de música.

A la parte pictórica de figuras podría un crítico exigente poner reparos, pero cuando se sabe que por la modesta suma de mil quinientos duros se han

pintado las paredes y por otros mil quinientos la parte de techumbre, no hay fuerza ni razón para mostrarse severo.

En la pequeña cúpula central destacan los bustos de Rossini, Meyerbeer, Auber y Eslava; en los tres extremos del Salón (el cuarto es la escena), están representadas la Música religiosa, la Música profana y la Música militar por graciosas alegorías.

Encerrados en vistosos medallones se distinguen también en las bóvedas los retratos de medio cuerpo de Bellini, Donizetti, Verdi, Haydn, Mozart, Beethoven, David, Gounod y Gaztambide en representación de las escuelas italiana, alemana, francesa y española.

Los muros son recreo de la vista con cuadros (imitación de una serie de tapices), que representan la historia de la zarzuela y ópera española por medio de escenas de *Colegialas y soldados*, *Pan y toros*, *Guzmán el bueno*, *Robinson*, *Los sobrinos del capitán Grant*, *Tierra*, *La tela de araña*, *Léda*, *El molinero de Subiza*, *Ipermestra*, *Estebanillo*, *Don Fernando el Emplazado*, *Las Amazonas del Tormes*, *Azon Vizconti*, *La Guerra Santa*, *El salto pasiego*, *El primer día feliz*, *Si yo fuera rey*, *Roger de Flor* y *El anillo de hierro*.

Figuran allí estas y no otras obras líricas nacionales, por ser aquellas cuyas partituras son propiedad de la Casa Romero.

La idea de este recuerdo plástico de las producciones musicales de la escena española, es por demás oportuna y muy linda, animado y vistoso su conjunto.

Había dispuestas en el Salón 420 butacas, ocupadas todas, y a los lados 130 pianos y órganos, suprimidos los cuales, pueden colocarse más de 700 butacas.

En los anchos pasillos o galerías que rodean exteriormente el Salón, vense en interminables estanterías, clasificados y numerados, miles de legajos de música, cuyo valor, según oímos a personas competentes, significa algunos millones de reales hay además armarios acristalados con accesorios y útiles de música, saloncillo para la familia real, salón de descanso, departamentos para los empleados, despacho para el Sr. Romero, depósitos, tocador de señoras, guardarropa y otras varias dependencias. En todo se ha pensado, y todo está perfectamente dispuesto.

Por último, a más de la iluminación de todos estos puntos del establecimiento, 160 luces de gas en hermosos aparatos, iluminaban el Salón.

Al arquitecto, Sr. Marín Baldo, citado ya, han auxiliado eficazmente en la tarea de adornar y embellecer el local, los artistas Sres. Valls, (autor de los tapices), Rosado, Trilles, Piccolo, Herencia, Marín Esteban y Alerido.

Con pretexto de ensayar la sonoridad dela sala, que reúne en verdad ahora las mejores condiciones acústicas, tocaron el piano las Sras. Díaz, Quintanilla y Quintero, y los Sres. Bedk; el armonium, la señorita de Ondátegui; la flauta, los Sres. González; y cantaron: la señorita Burillo, el Aria de Rossini; el señor Blasco, una Melodía religiosa, y ambos el dúo de los Hugonotes, acompañados al piano por el Sr. Mateos.

Todos estos galantes artistas afamados fueron muy aplaudidos, y lo fueron con razón y convencimiento.

El Sr. Romero recibió asimismo muchos pláceme, no menos merecidos.

Terminó tan grata velada satisfaciendo el gusto, como se había satisfecho la vista y el oído; queremos decir, que hubo un exquisito refresco, con el aditamento de té y dulces, obsequio del dueño de la casa a sus convidados, y singularmente y como era justo, a sus convidadas”⁶¹³.

El Progreso de 25 de abril de 1884

“Asistí anoche a un bello espectáculo. Nadie conocía los antiguos Salones de Capellanes, transformados con pródiga mano en elegante recinto, dedicado a los puros cultos del arte. La pintura ha embellecido por extremo aquellas viejas paredes que vieron pasar tantas cosas ingratas. El conocido e ilustrado editor D. Antonio Romero ha revocado aquellas ruinas de memoria triste, heroseándolas con esplendores de luz y refinamientos artísticos.

Elegancia, lujo, confort, todo lo reúne el Salón-Romero, de hoy más, centro el más distinguido y el más hermoso de Madrid.

Lo repetimos: nadie conocería a Capellanes: el espíritu de nuestro tiempo ha pasado también por allí con sus grandes purificaciones.

Cuando entre en el Salón ofrecía deslumbrador aspecto. Los caballeros se apiñaban en las puertas numerosas; todo el vasto espacio ocupábanlo las damas más distinguidas, las hermosas más en boga, la juventud femenil más amada y más espléndida. En elegante estrado veíanse numerosos pianos y órganos propiedad de la Casa del Sr. Romero. Iniciada la fiesta, fueron subiendo al estrado las bellas heroínas y los héroes no bellos, pero sí apuestos dentro del riguroso frac.

⁶¹³ *La época*. Año, XXXVI. nº 11416. Madrid, 25-IV-1884. pp.3 y 4.

Declaro, por vía preliminar, que a pesar de mis aficiones artísticas, que resumo en la poesía, en la novela, y sobre todo en la oratoria, a pesar, digo de mis inclinaciones naturales a todo lo bello que encuentro siempre en la música, la llaman más bella, la grande, la clásica, la sabia, la trascendental, téngola, no como dijera Napoleón, por el ruido menos desagradable, sino por el más desagradable de los ruidos. Sin duda la confirmación de mi órgano aurícula es bastante deficiente. No veo los regimientos en una marcha guerrera, ni acierto a contemplar los esqueletos agitados en una musical *danza macabra*. Percibo, sí, con más facilidad la melodía sencilla y suave... Por eso a veces, si en noche de estilo, a hora bien avanzada, oigo a lo lejos a una pobre ciega entonando al compás de una mala guitarra una canción de mi país, una malagueña sentida, siento pasar por mi frente como aura tibia de la tierra natal, como un beso de aquellos aires, y deteniendo el paso recojo en mi alma las lastimosas notas, y quién sabe si gruesa, ardiente, importuna, sale a los ojos la lágrima olvidada...

Sin embargo, yo declaro igualmente que cuando oigo esa misma música clásica que no entiendo; cuando oigo esa música vertida con argentinas notas por una garganta de mujer sensible y gentil, o las percibo arrancadas a la sonora caja por mano de una belleza conmovida, pareceme que produce en mí algo como un despertamiento, algo como una revelación; y creo encontrar el *quid divinum* de la sublime armonía...

Pienso que mucho de esto aconteciome anoche; aquella música hecha por gargantas y manos de triunfante hermosura, sonó bien a mi oído, y aunque atormentada la cabeza, saqué en el corazón una dulce melancolía.

Hecha, señoras y señores, esta declaración de incompetencia, sería yo hombre nada concienzudo si me arrojara a extender diplomas de mérito o certificados de crítica... Por eso me limitaré a dar con algo de mi vulgar imprecisión, las impresiones que me comunicaron maestros amigos de la casa y amigos míos.

Programa. Cumpliose de esta suerte.

- I. Concierto a dos pianos, por el Sr. Bedk. –Perfectamente lindos
- II. Ejercicios de armoniums. –por la señorita de Ondategui, muy bella y simpática discípula del maestro Almagro. –Gustáronme los ejercicios y, por lo indicado, se comprenderá también que gustó igualmente de la joven maestra.
- III. Fantasías de Norma para dos pianos, por las señoritas de Díaz, discípulas del señor Zabalza. –Las señoritas de Díaz son dos

hermanas muy jóvenes, sobresalientes lo mismo en hermosura que en música.

- IV. Ejercicios de flauta, por los Sres. González, padre e hijo. –Los Sres. González salieron airoso de su difícil cometido.
- V. Melodía, cantada por el Sr. Blasco, barítono de la capilla de D. Alfonso. El Sr. Blasco, no se da a lo profano como su homónimo y mi buen amigo, el autor de los *Curas en camisa...*
El Sr. Blasco, barítono, cantó música religiosa con mucho sentimiento y con mucha afición
- VI. Llegamos al éxito de la noche; a la tempestad de los aplausos, a los continuados bravos y entusiastas saludos... Otra discípula del Sr. Almagro, la señorita Elena Quintanilla, aparece en el estrado airoso, viva, elegantísima, con su sencillo traje blanco y su porte de natural distinción. –Elena es casi una niña, tiene cabellos rubios, ojos azules y dulcísimos, rostro de purísimas líneas; - sentada al armonium, semejaba un ángel jugando con las teclas de marfil. Vaga, melancólica y tierna fantasía de *Dinorah*, sirvió de pretexto para bordar aquellas impalpables sublimidades; iniciándose como triste lamento, subiendo el lánguido tono a imprevistas agitaciones, descomponiéndose luego en lluvia de finísimos sonidos, la nota por aquella breve mano despertada. Ora llegaba reposar en la paz indefinible de las supremas melancolías... Debo repetirlo; Elena recibió una larga, inmensa ovación. –Yo aplaudo también; yo que ya sabeis no entiendo nada de música.
- VII. y VIII. Avanzada la hora y acortáseme el espacio; apenas si puedo rendir un tributo de admiración profundísima y entusiasta a otras dos bellas y distinguidas jóvenes. –La señorita de Quintero y la señorita de Burillo. Aquella, en el piano, con el aria de *Rosina*, me parecieron sublimes... He escrito el nombre de Rosina; ¡ah! no faltó allí más que el Sr. Cánovas para entonar la serenata de Lindore”⁶¹⁴. J.B.

⁶¹⁴ *El Progreso*. Año IV, 25-IV-1884. N° 1080.

El Progreso de 1 de mayo de 1884

“Al penetrar en el recinto que el arte ha transformado de tan bella manera, nos vimos agradablemente sorprendidos.

Ocho señoritas pulsaban las arpas, produciendo sin igual armonía, y la señorita Bernis manejaba la batuta, guiando y ordenando aquel raudal de notas.

Llena la sala de lo más selecto, de lo más escogido de la sociedad madrileña, los ojos no sabían donde fijarse, pues la hermosura tenía allí tan preciada representación, que si bien nos prometía magnífica noche, en cambio era finito como todas las cosas de este mundo.

¡Oh! Las composiciones elegidas para el concierto, eran todas ¿todas? sin excepción notables, pero el conjunto resentíase de falta de unidad, pues al lado de Chopin y Beethoven, parece como que no sienta bien la música de ópera, por más que esta lleve la firma del insigne autor de los Hugonotes.

Al decir esto, queremos significar que hubiéramos visto con gusto que para el canto se hubiese recurrido a piezas de concierto.

Y ya que cantó tratamos, es preciso decir que la señorita Burillo es una tiple de grandes condiciones, y que posee hermosa voz, clarísima inteligencia y corazón de artista. De otra suerte, no se interpreta el dúo de los Hugonotes como ella lo hizo, en compañía del Sr. Blasco, que cantó como debe cantar un artista.

Y hasta asegurar esto para comprender que los demás fragmentos de canto a ellos confiados, de menor dificultad que el dúo antedicho, obtuvieron buena ejecución.

Zabalza, Guelbenzu y López Almagro, los dos primeros en el piano, y el último en el armonium, obtuvieron los aplausos que merecen su nombre y su fama.

Aunque las flautas eran metálicas, los señores González (D. F. y D. E.) supieron hallar en ellas dulcísimas notas al ejecutar el dúo de Doppler, obra original y sentida que parece un canto bohemio.

Nada menos que con Raff y Thurner se las compuso el pianista D. Carlos Beck, artista que pertenece a la buena escuela de Planté y Ritter, maestro de la delicadeza, por decirlo así.

Con tales elementos no sólo quedó satisfechísimo el concurso, sino también la virgen de la Almudena a beneficio de cuya excelsa señora se daba la función, organizada por las distinguidas damas de la junta que lleva dicho nombre.

Por más que parezca inverosímil, la conversación que predominaba entre las señoras, era la de las elecciones.

No pretendemos, Dios nos libre de semejante cursilería, poner a estas líneas *mot de la fin*, y por lo tanto resistimos la tentación de escribir dos sabrosísimos diálogos sostenidos por dos señoras que pusieron de vuelta y media a estos benditos conservadores, como ellas decían.

Porque ya se ve; hablar de conservadores al propio tiempo que se trata de arte, es una temeridad ridícula”⁶¹⁵.

La Madre y el Niño de 1 de mayo de 1884

“Nuestro primer editor de música D. Antonio Romero y Andía, concibió hace algunos meses la realización de una empresa tan difícil como importante: se propuso establecer su Casa editorial y su Almacén de pianos en una amplitud y un lujo inusitados en Madrid para esta clase de establecimientos.

Diseminadas por varios puntos de la Corte las obras musicales que inmensa cantidad expide el Sr. Romero, no ha podido el público apreciarlas en su portentoso conjunto hasta hoy que, que después de grandes desembolsos y no pequeños disgustos, ofrece al público un almacén de música perfectamente montado, al par que un lindísimo y espacioso Salón de Conciertos.

Los madrileños, cultivadores y admiradores del arte de Mozart, deploran la carencia de un local que, recordando las salas de Beethoven, Erard y Herz, de París, fuera del fiel trasunto de ellas. Más el Salón -Romero satisface con colmo la falta que nuestro filarmónico público lamentara; nada tiene que envidiar a los que de análogas condiciones existen en otros países, y constituye un templo del arte, que será visitado por los artistas y los profanos con gusta a la vez. Encierra bellezas tantas, ha experimentado metamorfosis tan completa, que dentro de su recinto cuesta trabajo convencerse de que aquel es el propio local que durante largo tiempo de denominó Teatro Capellanes[...]

Cierto es que los espléndidos actos del Sr. Romero, tendrán algún fin comercial y lucrativo; pero su propósito de organizar conciertos en beneficio de piadosas instituciones, demuestra una vez más los caritativos sentimientos que animan al Sr. Romero, el legítimo *Ricordi español*, los cuales no pueden darle otro resultado que grandes y verdaderas prosperidades”⁶¹⁶.

⁶¹⁵ *El Progreso*. Año IV, 1-V-1884. N° 1086.

⁶¹⁶ *Almanaque musical Salón-Romero*. Madrid, 1885. Ed. A. Romero. Imp. José M^o Ducazcal.

Este último artículo está escrito desde un conocimiento muy personal de la figura de Romero, dado que, da información un tanto íntima de los entresijos anteriores al traslado definitivo a Capellanes.

Del concierto inaugural oficial del Salón-Romero, realizado en la noche del 30 de abril de 1884, se escribirían un sinfín de noticias en todos los periódicos de Madrid y algunos del extranjero. El acto organizado por Romero tenía fines benéficos. La recaudación del mismo se entregó a la *Junta de Señoras de la Almudena* -de la cual era presidenta S.M. la Reina Dña. María Cristina (esposa de Alfonso XII)- que se ocupa de recaudar fondos para construir la Catedral de la Almudena en Madrid. La venta de las entradas produjo un ingreso líquido para dicha sociedad de 3.585 ptas. Este hecho hizo que Romero tuviera que disculparse ante al *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*, porque había empeñado su palabra al ofrecerles la recaudación del primer concierto del Salón-Romero un año antes. Sabemos por el anuario de 1883 de la *Sociedad Artístico-Musical*, leído en asamblea general el 4 de mayo de 1884, que Antonio Romero (segundo vicepresidente de la Sociedad), anuncia la inauguración de su gran salón de conciertos, el cual pone a disposición de la sociedad, con la pretensión de generar un concierto benéfico para ella en el primer acto que se desarrollase en dicho local. El ofrecimiento fue agradecido y ratificado por la Infanta Isabel. La Sociedad entendió perfectamente los motivos y obligaciones de Romero para con la Reina, dejando el concierto aplazado para mejor momento⁶¹⁷.

La Ilustración Española y Americana de 8 de mayo de 1884

“El antiguo local de Capellanes, tan célebre en los fastos alegres de la coronada Villa, ha sufrido transformación completa, artística, elegante: hoy es Salón-Romero magnifico establecimiento del conocido editor de música D. Antonio Romero, cuya Casa, fundada en 1854 y premiada en numerosas Exposiciones, puede rivalizar dignamente con las primeras de su género en Milán y en París.

El local mide una superficie de más de 20,000 pies cuadrados, y en él hay 1.245, 39 metros cuadrados de estantería, en la que se encierran las 9.000 obras

⁶¹⁷*Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. Madrid, 1884. Imp. de la Correspondencia de España. Sig: B.N./ M.I. 44.

Al margen del fallido concierto, no se programó ningún concierto benéfico en ese año para la Sociedad de Socorros, por lo que constan únicamente los donativos realizados de los diferentes socios. La sociedad pasa por malos momentos, si atendemos al número de inscripciones de socios. Los tres años últimos figuran más bajas que altas, aunque precisamente en este año vuelve a resurgir el interés por la sociedad, consiguiendo 75 altas contra 50 bajas.

que la casa tiene publicadas y forman un fondo editorial, y 24.012 de editores extranjeros, correspondientes a 4.442 autores y clasificadas en 161 grupos; en galerías bien dispuestas se encuentran los lamineros o estantes para custodiar las láminas metálicas en que están grabadas las obras de propiedad, de las que se hacen sucesivas tiradas, y esos lamineros, que ocupan una superficie de 8.936 metros cuadrados; contienen unas 80.000 láminas.

El salón de conciertos es un cuadro de 28 metros de lado; contiene 450 butacas en la nave central, y en los costados hay instalados 130 pianos y armoniums, pudiéndose colocar cómodamente hasta 150. Las obras han sido dirigidas por el arquitecto señor Marín Baldo, auxiliar por el dibujante Sr. Rosado; las pinturas decorativas del techo, consisten: en ocho retratos de compositores célebres, colocados en medallas, que representan a Donizetti, Bellini, David, Gounod, Verdi, Gaztambide, Mozart y Beethoven, pintados por los Sres. Piccolo y Herencia; dos grandes medallones, que representan la *Música religiosa* y la *Música militar*, de los mismos artistas otros representando la *Música de baile*, del Sr. Martín Baldo, hijo, y otro que representa la *Música imitativa*, del Sr. Valls; y en la cúpula central hay cuatro bustos, de Meyerbeer, Auber, Rossini y Eslava, en representación de la música alemana, francesa, italiana y española.

Los muros están revestidos por veinte tapices, pintados por el señor Valls, representando escenas de las zarzuelas y óperas *Colegialas y soldados*, *Pan y toros*, *Guzmán el bueno*, *Robinson*, *Los sobrinos del capitán Grant*, *Tierra*, *La tela de araña*, *Léda*, *El molinero de Subiza*, *Ipermestra*, *Estebanillo*, *Don Fernando el Emplazado*, *Las Amazonas del Tormes*, *Azon Vizconti*, *La Guerra Santa*, *El salto pasiego*, *El primer día feliz*, *Si yo fuera rey*, *Roger de Flor* y *El anillo de hierro*, todas de propiedad de la casa; las pinturas del proscenio están hechas por el Sr. Marín Baldo (hijo), y las demás pinturas y dorados, por el Sr. Estéban; las esculturas son del Sr. Trilles, y los calados en zinc, del Sr. Aterido. Inauguróse el Salón-Romero en la noche de 30 de abril último, con gran Concierto vocal é instrumental, a beneficio de la Junta de Señoras de la Almudena, que preside s. M. la Reina, para construir el templo de la Virgen de la Almudena, patrona de Madrid; concurren SS. AA. RR. las infantas Dña. Isabel, Dña. Paz y Dña. Eulalia, y el príncipe D. Fernando de Baviera, acompañados del Gobernador Civil de la provincia y de altos dignatarios caballeros de la corte; ocupaba todas las localidades aristocrático auditorio, en el cual sobresalían hermosas damas; el ancho Salón, en suma, esplendorosamente iluminado, presentaba deslumbrador aspecto. El grabado de

la pagina 284 (dibujo natural por Comba), ofrecería a nuestros lectores idea aproximada de aquel bellissimo conjunto.

Brillante fue el Concierto, y sentimos que su descripción y examen no permanezca a esta sección del periódico: todos los artistas que en el tomaron parte se distinguieron notablemente y fueron aplaudidos por la selecta concurrencia.

El Sr. Romero, que había cedido gratuitamente a la Junta de Señoras, no sólo el salón, sino la iluminación, el servicio y todos los gastos, recibió felicitaciones entusiastas, y puede estar orgulloso de haber dotado a Madrid de un establecimiento de primer orden en su clase”⁶¹⁸.

El Diario Español de 30 de abril de 1884

“Esta noche, a las nueve, se verificará la inauguración del Salón-Romero con un gran concierto organizado por la junta de señoras de la Almudena [...]”⁶¹⁹.

El Diario Español de 1 de mayo de 1884

“Anoche se celebró la función inaugural de este nuevo salón, con el concierto organizado a beneficio de Nuestra Señora de la Almudena.

El Salón estaba espléndido; su elegante decorado y sus bien combinadas luces hacían resultar más uno de los principales atractivos que oír la función: las bellas y elegantes damas que ocupaban casi por completo todas las butacas del local.

Sin duda alguna, el público del Teatro de la Ópera se había dado cita en la calle Capellanes.

Formaba parte del concurso local SS. AA. RR. las infantas Dña. Isabel que vestía traje de encaje negro con adornos raso amarillo; Dña. Paz y Dña. Eulalia, que los llevaban chiné; y el príncipe D. Fernando que iba de frac. A la regia comitiva acompañaba el Gobernador Civil de la provincia, las Sras. Condesa de Superunda. Marquesa de Nájera, dama de la infanta Dña. Paz. Secretario del Príncipe y gentil-hombre de servicio Sr. Ríos. A la puerta del Salón las aguardaban la Junta dicha, que ofreció a su SS. AA. hermosos *bouquet*.

En el escenario de aquel antiguo Teatro, que todo el mundo recuerda aún por sus bailes licenciosos, sus compañías dramáticas de último orden, y por sus funciones gimnásticas y jugadores de manos, se levanta ahora un elegante estrado en donde anoche recibieron justísimos y entusiastas aplausos, artistas

⁶¹⁸ *La ilustración española y americana*. Año, XXVII. nº 17. 8-V-1884. p.5.

⁶¹⁹ *El Diario Español. Político liberal*. Año XXXIII, 30-IV-1884. Nº 10312

tan conocidos como las Srtas. Burillo y Dernis, y los Sres. Zabalza, López Almagro, Guelbenzu, Beeck, González, Blasco, Monje, Mateos y Mondéjar.

El programa era muy escogido; todos los números gastaron mucho, siendo el elogio más verdadero y más justo que debemos ofrecer a los artistas mencionados, el no hacer ninguna excepción, pues todos estuvieron inimitables.

A las doce y media terminó la función.

Difícilmente se habrán visto nunca reunidos en la calle de Capellanes tantos carruajes.

El Sr. Romero ha realizado lo que nadie pudo soñar. Antes los que frecuentaban los Salones de Capellanes, no se atrevían a decirlo sin temor de adquirir patente malas aficiones: hoy, por el contrario, asistir al Salón-Romero es una certificación de buen gusto.

El arte, que todo lo purifica, ha transformado el antiguo local en un santuario, con mayor razón anoche que los ingresos eran dedicados al templo de la Almudena.

Creemos que el concierto habrá respondido al objeto de sus iniciativas. Así lo deseamos”⁶²⁰.

L'Europe Artiste. París Dimanche 2 de mayo de 1884

“Madrid. L'événement artistique du moment á Madrid est l'inauguration de la Salle-Romero, un des plus riches établissements de musique de L'Espagne fondée en 1854. Mr. Antonio Romero dont je m'honore d'être le collègue, a organisé ses salons d'une façon merveilleuse. La maison éditoriale est composée: de grandes salles pour la vente de musique, des pianos, orgues, harmoniums et autres instruments; du dépôt des lames pour imprimer les 9000 ouvrages qui forment le fonds de la maison, et en fin des bureaux de la direction, de l'administration et des caisses.

Au milieu des bâtiments se trouve la grande salle de concerts, riche et élégant théâtre, décoré d'une manière si artistique qu'il serait impossible au plus exigeant de reprocher quoique ce soit au goût et á la richesse, même dans les plus infimes details...

L'inauguration a eu lieu le 30 avril, avec concert au benefice de la Junte de señoras de la Almudena; le programme éteit tres bien choisi et composé par nos professeurs les plus estimes. Les honneurs de la soirée ont été obtenus par une priere, paroles de S.A.R. l'infante Doña Paz, musique du maitre Guelbenzu; le

⁶²⁰ *El Diario Español. Político liberal. Año XXXIII, 1-V-1884. N° 10313*

meilleur éloge que nous puissions en faire est de dire que si l'auteur avait été une dame moins élevée le succès eut été le même: puis par un duo pour nûtes, de Doppler, joué d'une façon merveilleuse par MM. González, pere et fils; la Fileuse, de Raff et Tarantelle, de Thurner, par M. Beck, sur un grand piano Erard. M. López Almagro, qui n'a pas de rival en Espagne, a executé sur l'harmonium divers autres morceaux du programme avec talent. Nous souhaitons á M. Romero un succès matériel égal au succès artistique qu'il vient de remporter".

De la inauguración del Salón-Romero, se escribió muchos artículos en diferentes publicaciones, pero hay uno que es especialmente significativo por provenir Benito Zozaya -famoso flautista, almacenista de música y editor- que planteó a Romero una de las más fuertes competencias en todos los niveles. Zozaya era director y propietario de la revista musical *La correspondencia musical*, donde incluirá varias referencias a la actividad desarrollada en el Salón-Romero, aunque minimizadas en lo posible.

SALON ROMERO

Numerosa y distinguida concurrencia asistió el jueves último (24 de abril) a la prueba de la iluminación y acústica del Salón de conciertos que ha organizado el Sr. Romero en el histórico Salón de Capellanes, convertido hoy en artístico recinto que le da nueva fisonomía y brillantísimo aspecto.

Las paredes se hallan adornadas con veinte cuadros que representan escenas de *Colegialas y soldados*, *Pan y toros*, *Guzmán el bueno*, *Robinson*, *Los sobrinos del capitán Grant*, *Tierra*, *La tela de araña*, *Lédia*, *el molinero de Subiza*, *Ipermestra*, *Estebanillo*, *Don Fernando el Emplazado*, *Las Amazonas del Tormes*, *Azon Vizconti*, *La Guerra Santa*, *El salto pasiego*, *El primer día feliz*, *Si yo fuera rey* y *Roger de Flor*⁶²¹.

Embellecen las pechinas y el centro del techo ocho medallones con los retratos de Donizetti, Bellini, David, Gounod, Verdi, Gaztambide, Haydn, Mozart y Beethoven, y los bustos de Rossini, Meyerbeer, Auber y Eslava.

La iluminación es espléndida, pues alumbran el Salón 160 luces que le ofrecen gran claridad.

Hay en el local 420 butacas y caben en él hasta 700 personas.

⁶²¹ Los cuadros tienen motivos de las representaciones escénicas de todas las obras lírico-dramáticas enumeradas.

El establecimiento dispone además de un salón para la Familia Real, de otro descanso, y de otro para artistas.

En la construcción, adorno y decorado han tomado parte los señores Marín Baldo, Rosado, Trilles, Piccolo, Herencia, Marín, Valls y Aterrido.

Para amenizar la Velada organizó el Sr. Romero un concierto en el que tomaron parte las Srtas. Chevalier, Ondategui, Quintero Calé, Díaz, Burillo y Quintanilla, y los Sres, González y Blasco, los cuales dieron nuevas y relevantes pruebas de los méritos que los adornan y obtuvieron grandes aplausos en repetidas ocasiones.

El Sr. Romero obsequió con espléndido te a los concurrentes, entre los que figuraban hermosas damas, maestros compositores, distinguidos críticos, insignes poetas, periodistas y autores dramáticos, que le colmaron de elogios por la empresa que con tanta fortuna acababa de realizar.

Nosotros también enviamos nuestros sinceros plácemes al señor Romero, y celebramos el acierto con que ha llevado a cabo la idea de dotar a Madrid de un nuevo centro donde pueden exhibirse los artistas y los méritos que les enaltecen.

Aunque escasos de tiempo por lo avanzado de la hora, y por consiguiente a vuela pluma, daremos cuenta del concierto que en el mismo Salón se efectuó anoche, cuyos productos se destinan a la construcción del templo de la Almudena.

En suma, un brillante concierto y una concurrencia distinguida, entre la que vimos las damas de nuestra aristocracia que componen la Junta de señoras de la Almudena, encargada de organizar tan agradable fiesta, que honraron con su presencia SS. AA. RR. las infantas Dña. Isabel y Dña. Eulalia⁶²².

Es de ensalzar la caballerosa relación que mantienen los dos competidores comerciales, aún sabiendo de la fuerte rivalidad mantenida en ocasiones. Por su parte, Romero asistió tres días antes de la inauguración oficial de su Salón (domingo 27 abril), a uno de los conciertos que se celebraban en la Sala Zozaya a cargo del famosísimo pianista Oscar de la Cinna. El periódico *La correspondencia de España* relata el acontecimiento y destaca de entre el numeroso público a las personalidades asistentes al concierto junto a Romero.

⁶²² *La correspondencia musical*. Año, IV. n° 174. 1-V-1884. p. 4.

La correspondencia de España

“Esta tarde se ha celebrado en la Sala Zozaya una importante audición en la cual han tenido los invitados ocasión sobrada de admirar las altas cualidades que como compositor y pianista distinguen al reputado maestro Oscar de la Cinna, bien conocido por sus obras en todo el mundo musical.

Ejecutó varias composiciones inéditas de reconocido mérito, que desde el primer instante le valieron la aprobación y el aplauso unánime de la concurrencia.

Echase de ver en un estilo levantado y propio del género en que se hallan inspiradas; por cuyo motivo no vacilan los inteligentes en asegurar que por su frescura, su novedad y gracia pueden figurar al lado de las de Leibach, Ritter, Bayer, Kelterer y de los concertistas que de más fama gozan en la actualidad.

Como pianista fue también muy celebrado el Sr. Oscar de la Cinna, quien interpretó el programa anunciado, con una limpieza de ejecución y un gusto exquisito.

El selecto auditorio que llenaba la Sala Zozaya salió en extremo complacido de la fiesta.

Entre los concurrentes vimos a los Sres. Arrieta, Villate, Inzenga, Power, Montalban, Aranguren, Cárdenas (D. José, Conde de Morphy, Conde de Villasdopardo, Del Val, Romero y Andía, Arimón, Moya, Srtas. de Loring, de Díaz, Quintero, y gran número de periodistas y aficionados”⁶²³.

Otra de las referencias y descripciones del acontecimiento Salón-Romero, figura en el *Diario oficial de avisos de Madrid*.

MOSAICO

“Invitados por el Sr. Romero y Andía, tuvimos el gusto de asistir anoche al estreno del alumbrado y prueba de sonoridad del elegante Salón de conciertos que ha establecido en su nueva casa, calle de Capellanes, num. 10.

Completa transformación ha experimentado el antiguo salón de Capellanes; ni un recuerdo de lo que fue ha dejado el señor Romero al establecer en él su casa editorial de música, que bien puede decirse es la primera en España.

⁶²³ *La correspondencia musical*. Año, IV. n° 174. 1-V-1884. p. 4. Reproducción íntegra del artículo de *La correspondencia*.

Las espaciosas galerías se hallan convertidas en colosal archivo que encierra 10.000 obras de propiedad, sin las que están instalados los mostradores para la venta y las oficinas, dándole todo un aspecto severo y grandioso.

El Salón del centro donde tantos compases de polkas y habaneras han dado distintas clases de la sociedad en diferentes épocas, ha cambiado por completo; los 20 frescos del Sr. Vals han convertido las paredes con sus tapices, en preciosos y animados cuadros que representan asuntos de las zarzuelas propiedad de la casa, cuyos títulos [...]

El vetusto escenario que en este Salón había, cuando le llamaban teatro, ha sido transformado en el templo de Apolo con las nueve Musas, debido al valiente pincel del Sr. Marín Baldo.

La parte artística de este elegante proscenio es tan magnífica, que tanto en el salón como fuera de él, se perciben hasta las notas más apagadas de cualquier instrumento.

La pintura de la techumbre, que cubre tanto gusto del arte, es debida a los inspirados artistas Piccolo y Herencia y a los que dejamos mencionados.

En sus cuatro ángulos figuran los retratos de los conocidos y reputados compositores David, Mozart, Gounod, Verdi, Beethoven, Bellini, Gaztambide y Donizetti, y en los espacios se dejan ver tres cuadros alegóricos que representan la música religiosa, la de baile y la militar; el proscenio lo corona un precioso medallón ejecutado con maestría por el Sr. Vals.

Los adornos que rematan los cuartos y las paredes así como las cornisas están dibujados por el Sr. Trilles.

En la cúpula que se eleva en el centro del salón están representadas las naciones de Italia, por Rossini; Alemania por Meyerbeer; Francia por Auber, y España por Eslava. Estos cuatro retratos los ha ejecutado el Sr. Vals.

El Salón contenía anoche 420 butacas pero pueden situarse 700 sacando los 130 instrumentos que entre pianos y armoniums se hallan colocados a derecha e izquierda del Salón.

Los aparatos del alumbrado son de gusto y elegantes, consistiendo en candelabros dorados de pared con preciosos bombas de cristal esmerilado y bufias de porcelana.

Estos se hallaban repartidos por el Salón, y en las cuatro columnas que sostienen la cúpula central se han fijado cuatro en cada una.

El total de luces asciende a 160, que arrojan una claridad extraordinaria sin dar molestia alguna ni calor.

El gabinete destinado a la familia Real está elegantemente alhajado y decorado del mejor gusto, y la sala de descanso es bastante desahogada.

Una extraordinaria como distinguida concurrencia ocupaba anoche todos los asientos del Salón y a las nueve y media dio principio el concierto que para probar la sonoridad de la sala, se verificó.

La señora Chevallier y el Sr. Vaca, las señoritas Díaz y Emilia Quintero, ejecutaron al piano diferentes piezas, que fueron muy aplaudidas.

Repetidos y justos aplausos merecieron lo Sres. González padre e hijo en las variaciones de flauta que ejecutaron con gran habilidad y maestría.

El Sr. Blasco y otros, que sentimos no recordar, amenizaron la fiesta, que terminó después de las doce, y que ha dejado grato recuerdo a todos los que tuvimos el gusto de asistir.

Reciba nuestros plácemes el Sr. Romero por la idea que ha llevado a cabo y por el buen gusto que ha desplegado en el establecimiento de tan elegante Salón⁶²⁴.

También el mismo periódico vuelve a hacer una referencia del acto de inauguración oficial del día 30 de abril al que dedica varios halagos.

MOSAICO

“Todo lo más selecto, todo lo más escogido de nuestra sociedad, se había dado cita anoche en el Salón-Romero.

¿Qué se verificaba un concierto, un gran concierto, organizado por la Junta de Señoritas de la Almudena, y cuyos productos se dedican a las obras del templo que se construye en la plaza de la Armería.

No es extraño, pues, que tantas damas se reunieran, dando al Salón el aspecto más brillante y encantador.

Todas las butacas se hallaban ocupadas: en ellas tuvimos ocasión de ver títulos de Castilla, Grandes de España: Ex Ministros, Capitanes generales, altos empleados de Palacio, autores dramáticos, periodistas, literatos, aunque en mucho menos número que los demás, y bellas señoritas, elegantemente vestidas, daban al Salón ese gran realce que sólo las españolas saben dar a las fiestas.

Seríamos cansados si volviésemos a describir el Salón que ya conocen nuestros lectores por nuestra anterior noticia, y por lo mismo pasamos a otra cosa.

⁶²⁴ *Diario oficial de avisos de Madrid*. Año, CXXVI. nº 116. Madrid, 25-IV-1884. pp.3 y 4.

A las nueve en punto llegaron al Salón sus SS.AA.RR. las Infantas Dña. Isabel, Dña. Eulalia y Dña. Paz, acompañadas de S.A. el Príncipe de Baviera y la Condesa de Superunda, y dio principio el concierto. El programa, que se componía de once números, fue perfectamente interpretado por los artistas que en él tomaron parte, siendo muy justamente aplaudidos. Gran ovación obtuvo la plegaria a la Virgen de la Almudena, cuya letra, perfectamente sentida, se debe a la pluma S.A.R. la Infanta Dña. Paz, y la música al reputado compositor José M^a Guelbenzu. La Srta. Dña. Dolores Burillo que la interpretó, acompañada al piano y armonium por los Sres. Guelbenzu y los Sres. López Almagro, fue calurosamente aplaudido viéndose precisada a presentarse en el proscenio al terminar, recibiendo nueva salva de aplausos de tan distinguido público.

En la segunda parte, las Srtas. Montejo, Regal, González, Sánchez (Dña. Juana y Dña. Dolores), Fernández, Montán y Quílez, que tocaron un precioso nocturno para ocho arpas dirigido por su profesora Srta. Bernis, fueron muy aplaudidas y obsequiadas con caprichosos ramos de flores.

Todos los artistas que tomaron parte, y cuyos nombres sería muy largo enumerar lo han hecho galantemente y en obsequio al objeto que se destina.

Para terminar, sólo diremos que este gran concierto, dirigido por D. Antonio Romero y Andía, propietario del establecimiento de música, Capellanes. 10, dejará gratisimo recuerdo a todos los que asistieron, saliendo sumamente complacidos de la buena elección de la obras ejecutadas⁶²⁵.

Precisamente *El diario oficial*, es el único periódico que se hace eco del concierto que va ha tener lugar el día 4 de mayo a las nueve de la noche en el Salón-Romero. Por diferentes circunstancias, la Junta de Nuestra Señora de la Almudena -que se había encargado de organizar y expender las entradas para el concierto inaugural del Salón-Romero-, decide repetirlo cuatro días más tarde con la voluntad de dar cabida al numeroso público que no pudo asistir al primer concierto por falta de espacio, para lo que Romero vuelve a ceder su Salón⁶²⁶.

El diario *El correo*, se suma a los comentarios de elogio para Romero por la construcción de su Salón.

Salón-Romero

“¡Lo que va de ayer a hoy!

⁶²⁵ *Diario oficial de avisos de Madrid*. Año, CXXVI. nº 122. Madrid, 1-V-1884.

⁶²⁶ *Diario oficial de avisos de Madrid*. Año, CXXVI. nº 124. Madrid, 3-V-1884.

Aquel Salón de Capellanes donde tantas aventuras han sucedido, donde al compás de una música no muy armoniosa tantas habaneras se han bailado, ya no existen, o mejor dicho, el Salón vive sí, pero ya no queda allí nada que recuerde aquellas noches de dos reales la entrada, y que tan caras solían costar después.

Este milagro lo ha hecho un hombre de talento, el Sr. Romero y Andía, auxiliado por los artistas Sres. Marín Baldo [...]

Nuestros plácemes al Sr. Romero”⁶²⁷.

Posteriormente se incluyen en el periódico de Zozaya pequeñas referencias a los conciertos que se realizan en el Salón-Romero, especialmente cuando miembros de la Familia Real concurren.

NOTICIAS

Madrid

“El martes último (10 de junio de 1884), se celebró en el Salón Romero el concierto Amigó (a beneficio de el músico Amigó), al que asistió numerosa y distinguida concurrencia.

Tanto la Srta. Romero como los Sres. Zabalza, Espino, Damaso y Amigó, ejecutaron con extraordinario acierto todas las piezas del programa y alcanzaron con extraordinario acierto todas las piezas del programa y alcanzaron grandes aplausos durante el transcurso de la fiesta.

SS. AA. RR. las infantas Dña. Isabel y Dña. Eulalia honraron con su presencia”⁶²⁸.

Sin duda, el artículo que más ha hecho justicia a la figura de Romero en toda la historia es el que publicó en su revista Benito Zozaya, que a la vez formaba parte del libro de Peña y Goñi *La ópera española y música dramática en España en el siglo XIX*, obra sufragada también por Zozaya para que se editara.

“Por los años 1845-46 se reunieron doce de los principales profesores de Madrid y empezaron a negociar con música extranjera y pianos; amplióse más tarde hasta veinte el número de los socios, y publicaron estos algunas obras, confiando la gerencia de la casa a D. Mariano Martín Salazar que siguió después

⁶²⁷ *El correo*. Nº 1501. Madrid, 25-IV-1884. p.4.

⁶²⁸ *La correspondencia musical*. Año, IV. nº 180. 12-VI-1884. p. 5.

por su cuenta y vendió más tarde las propiedades, planchas y existencias a D. Antonio Romero, como lo hizo Lodre.

D. Casimiro Martín, D. Antonio Romero y D. Bonifacio San Martín y Eslava, vinieron a fijar de un modo definitivo, después de los escarceos anteriores, la verdadera entidad del editor de música en Madrid.

El primero emprendió y llevó a cabo la publicación de piezas sueltas de zarzuela, en participación con sus autores. El tercero dio a luz en 1857 una importante biblioteca musical de gran utilidad y que obtuvo gran aceptación; y en cuanto al Sr. Romero, su nombre es tan conocido y son de tal entidad los servicios que ha prestado y sigue prestando al arte, por diversos conceptos, que se hace preciso tratarlo con alguna detención.

D. Antonio Romero y Andía nació en Madrid el día 11 de Mayo de 1815 y dedicóse desde muy niño al cultivo de la música, estudiando el solfeo con D. Martín Velasco, y el clarinete con D. Antonio Píriz y D. Valero Ruiz.

Sus progresos en este instrumento fueron tales, que a los catorce años de edad se hizo aplaudir con entusiasmo, como concertista en Valladolid.

Su admirable maestría le llevó a ocupar cuantas plazas pretendió, puede decirse, previas rigurosas oposiciones, tanto en músicas militares como en orquestas, como en la Capilla Real, de la cual fue nombrado clarinete supernumerario en 1844, como en el Conservatorio, cuya clase de clarinete se adjudicó a Romero en 1849.

No contento con estos éxitos repetidos y justos, quiso mejorar el mecanismo del instrumento y presentó en la Exposición Universal de París, celebrada en el año 1867, un clarinete perfeccionado, de su invención, clarinete que fue premiado con medalla de plata y valió a su inventor entusiastas y generales elogios.

Pero el nombre de Romero no hubiera adquirido la verdadera popularidad de que goza hoy día, de no haber salido del círculo exclusivamente musical, mejor dicho, del círculo de profesores y artistas en que forzosamente giraba el instrumentista reputado.

El comercio de música vino a ensanchar considerablemente la esfera de acción de D. Antonio Romero, y su actividad y su celo pudieron moverse en vastísimo campo, el más adecuado a sus aptitudes y el que más beneficios había de reportar a los artistas y a los amantes de la música.

Romero emprendió el comercio de instrumentos militares en 1854, en un cuarto principal de la calle del Pez, lo trasladó al año siguiente a una pequeña tienda de la calle de Felipe III, donde empezó a vender música y pianos, y a

fuerza de trabajos incesantes y de su inteligencia poco común, vio coronados sus esfuerzos con éxito brillante, hasta llegar a ser lo que es en la actualidad; el opulento propietario del gran Salón que lleva su nombre.

La suma de labores que tal resultado representa, hace el elogio más cumplido del artista que es, sin disputa, el primer editor de música de España.

Citar, por tanto, las obras españolas que Romero ha editado, sería tarea imposible para mí, y relación enojosa en las páginas de este libro. Desde 1856, año en que publicó su *Gramática musical* y un *Método de Solfeo*, en colaboración con D. José Valero, hasta la fecha, han salido de casa de D. Antonio Romero cerca de 12.000 obras españolas de todos los géneros, sin exceptuar el didáctico⁶²⁹.

Calcúlense los inmensos beneficios que del editor han reportado al arte nacional, los profesores, músicos y aficionados, júzguese hasta qué punto es Romero merecedor de la grandísima consideración que tanto en España como en el extranjero goza.

No ha habido rama de la industria musical, que su actividad febril haya dejado de cultivar, desarrollar y hacer fructuosa para el arte y los artistas [...]

Manantial fecundo de enseñanza para la juventud a cuyo alcance puso numerosos métodos, inmenso arsenal de música, centro de propaganda y vasto depósito de la inspiración escrita de nuestros maestros, la casa editorial de Romero se ostenta hoy, en su última y novísima forma, en el antiguo Salón de Capellanes.

Romero ha transformado el clásico *rendez-vous* de horteras y modistas del que muchos, sin ser horteras, conservan ¡ay! imperecederos, en magnífico establecimiento editorial. La sala de baile, testigo durante muchos años, de eróticos devaneos con acompañamiento de polkas, schotischs y habaneras coreadas y sin corear, es hoy suntuoso salón de conciertos y conferencias, en el cual se adivina el amor al arte patrio y la opulencia de su propietario.

La Sociedad de Cuartetos se ha trasladado allí y Beethoven, Mozart, Haydn, Mendelsshon y Schumann, resuenan en aquella estancia donde reinaban sin rival hace pocos años, Pepe Arche, Lorenzo Cárcar y otros intrépidos jaleadores del cuarto estado de Terpsícore.

*¡Sic transit gloria mundi!*⁶³⁰ D. Antonio Romero y Andía ha sido el autor del milagro.

⁶²⁹ Aunque esta biografía es una de las más importantes de las escritas en vida de Romero, también esta llena de inexactitudes que subsanaremos a lo largo de este trabajo.

⁶³⁰ Así pasa a la gloria del mundo.

El afamado editor ha llegado a conseguir a costa de incesantes fatigas, la fortuna y la consideración. Pertenece a la Sección de Música de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, desde su creación, es Caballero y Comendador de Carlos III, Comendador de Isabel la Católica, Caballero de la Orden del Cristo de Portugal y Gran Cruz de la Orden de María Victoria. Las obras presentadas por su casa editorial en diferentes exposiciones verificadas en España, y en las de París, Viena y Filadelfia han obtenido once medallas. Esto hace mejor que otro cualquiera elogio, el más cumplido e importante del editor.

Después de Romero que representa el nacimiento y desarrollo de la industria musical en España desde mediados del siglo actual aproximadamente, otro editor de música sintetiza en su entidad inquieta, emprendedora y temeraria, los últimos progresos de aquella importante rama del arte. Me refiero a D. Benito Zozaya [...]

Romero tenía derechos adquiridos como artista y como editor para figurar en las páginas de esta obra [...]”⁶³¹.

Al margen de todos los buenos comentarios que el estreno de la nueva sala de conciertos Salón-Romero suscitó, también encontramos en prensa comentarios de la competencia comercial, que aluden al encarecimiento lógico que se producirá en todos los productos que se venden en los Almacenes Romero. Razonan que su dueño tiene que recuperar el desembolso económico realizado para la culminación del proyecto. Estas críticas hicieron que Romero publicase en algunos medios escritos, un texto donde se explica, que la buena gestión, el prestigio y la economía saneada de su establecimiento, garantizaban la calidad y el precio sin competencia en los productos que vende.

“La antigüedad de la casa comercial, los grandes y frecuentes pedidos que hace a las principales fábricas españolas y extranjeras de pianos y de harmoniums, su constante sistema de pago al contado y la consideración de que goza dentro y fuera de España, permiten al establecimiento obtener los instrumentos más selectos que se conocen, con ventajas excepcionales, y por consiguiente puede venderlos a precios reducidísimos resultado de su indiscutible superioridad. Habiendo dado un extenso desarrollo a sus operaciones, se propone

⁶³¹ Artículo publicado en *La correspondencia musical*. Año, V. nº 228. 14-V-1885. pp. 1-4, extractado del obra de Peña y Goñi, Antonio. *La ópera española y música dramática en España en el siglo XIX*. puntos históricos. Madrid, 1881. Imprenta y estereotipia de El Liberal. La impresión empieza en 1881 y termina en 1885. Fuente: B.U.O. H78F-G071.

utilizar estas ventajas en beneficio del público, que tanto le favorecía, ofreciéndole dichos instrumentos a tipos tan bajos como nunca se vieron en Madrid. Estos comentarios son manifestaciones del propio Romero que salen al paso de los innumerables comentarios que se desarrollan en torno a la gran inversión llevada a cabo en el Almacén de Capellanes. Después de la construcción del Salón-Romero se difundieron rumores de lo mucho que tendrían que incrementarse los precios para que Romero pudiera resarcirse de los cuantiosos gastos efectuados”.

Para dispersar posibles temores infundados en su clientela, además de las anteriores explicaciones, adopta medidas para convencer al público, de que se ofrecen los mejores precios. Publica todas las marcas y costes de los pianos y órganos en su anuario y en la prensa, además de colocar los precios sobre todos los artículos de la casa para que el cliente pudiera comprobarlos antes de comprar. Esta práctica comercial tan al uso en nuestros días, era toda una innovación en la época de finales del siglo XIX.



Portada y contraportada del *Almanaque Musical para el año 1885*, editado por Romero para conmemorar la inauguración de Salón-Romero. Madrid, 1884.

El 3 de mayo de 1885 se reúne la junta general de la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* en el Salón-Romero -bajo la presidencia del Rafael Hernando, primer vicepresidente de la Sociedad- para dar lectura de la memoria resumen del vigésimo quinto año de existencia de la sociedad (1884).

Gran año para la sociedad que a vio grandes proyectos convertidos en realidad, en los cuales participa directamente Romero como organizador de los triunfales acontecimientos, que darían como resultado importantes ingresos económicos. La magnitud de la personalidad de Romero es descrita con todo lujo de detalle por el secretario de la Sociedad (Ildefonso Jimeno de Lerma), ya que como se esperaba de una persona tan benefactora de la Sociedad, iba a poner sus posibilidades comerciales y de infraestructura a su servicio. La palabra empeñada por Romero el año anterior - dispensar un concierto benéfico para la Sociedad- fue tema de obligado cumplimiento en el presente 1885.

"Corresponde el primer término de su satisfactorio resultado a las gestiones tan acertadas como activas de nuestro querido compañero y segundo vicepresidente, Sr. Romero, que concibió el proyecto del beneficio y le tradujo en hecho práctico, con la misma brevedad y éxito que si al estampar su pensamiento en el papel hubiera hallado en cada letra un fiel ejecutor de sus deseos. El Sr. Romero logró la entusiasta cooperación de tantos ilustres artistas como tomaron parte en tan magnífico concierto [...]. El Sr. Romero alcanzó al momento el Patronato regio de S.A.R. la Infanta doña Isabel, nuestra primera consocia por la estirpe, por la inteligencia y por el entusiasmo del arte. El Sr. Romero aceptó de tan ilustrada dama el encargo honroso de solicitar la cooperación de tres distinguidas señoras para la propaganda y colocación de los billetes, y la solicitó con igual suerte que todo lo demás efectuado; el Sr. Romero nos cedió, por último, su precioso salón para la velada artística, e hizo en ella, con el agrado y expresión que le son familiares, los honores de su propia casa, de su asociación y de su arte, ya cerca de la Real familia, que todo lo abriga, todo lo solemniza; ya junto a los ilustres artistas que van a realizar el acto musical; ya al lado del numerosísimo e inteligente público que cual nunca, desde su existencia, rebasa los límites del local; y la Real familia y los eminentes artistas, y el escogido auditorio, salen del todo, satisfecho después de tres horas de sesión artística, bajo una elevada temperatura atmosférica. ¿Quién pues, se atreverá a compartir con el Sr. Romero, los honores del magnífico resultado artístico-administrativo de este concierto? Yo por mi parte, confieso que aunque me consta que le han auxiliado algunos individuos de la Junta, temo caer en su desagrado si aquí consigno sus nombres; y me atrevo a sentar la afirmación de que en tal jornada organizadora, y a la par del señor Romero, representante genuino de la eterna juventud y ardor artístico, sólo pueden figurar dignamente los nombres de las excelentísimas señoras doña Luisa Laffite de Guelbenzu, doña Fernanda Conde de Romero y doña Casilda Rabago de Monasterio, nuestras consocias, que al ser honradas con la misión de la propaganda por encargo de S.A.R., quisieron honrar el nombre de sus respectivos esposos, siempre famosos, respetados y aplaudidos, y quisieron honrarse a sí mismas como entusiastas admiradoras del arte y los artistas, hacia los que repetidas e innegables pruebas de amor y simpatía tienen dadas desde los primeros albores de su vida [...]"⁶³².

⁶³²*Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. Madrid, 1884. Imp. de la Correspondencia de España. Sig: B.N./ M.I. 44.

El concierto tuvo lugar en el Salón-Romero el 30 de abril de 1885 a las nueve de la noche, exactamente un año después del concierto inaugural. En el concierto intervinieron las cantantes Sras. Buhcioff y Lodi, y los Sres. Antón, Dolciberne, Battistini, Silvestri y Baldelli, todos ellos escriturados por el Teatro Real contando con el beneplácito del empresario Sr. Michelena, a quien se le otorgó la administración de la empresa en plena confrontación del público con el anterior empresario Sr. Rovira en 1884. También tomaran parte distinguidos discípulos de López Almagro y Jesús de Monasterio. Hacía diez años que no se programaba un concierto de estas características en la Asociación, y el producto de tal acontecimiento sería de 2.755 ptas. con 42 céntimos, recaudación *record* en los conciertos similares que se celebraron en la historia de la Sociedad y también de los que se realizaron con la organización y participación del propio Romero. Los billetes de entrada valían 5 ptas.

Este concierto recuerda dos efemérides del propio Romero; una es el primer aniversario de su Salón, y la otra, que hacía diez años desde su última participación como instrumentista en conciertos de la Sociedad. Con toda seguridad Romero dio su último concierto como instrumentista a los 60 años -el mismo año que le darían la jubilación en la Escuela de Música Nacional- donde interpretó el *Quinteto en La* para clarinete y cuarteto junto a la Sociedad de Cuartetos (1875).

Des. Alvarado y demás compañeros
 Mis queridos amigos: acabo de
 probar el clarinete y parece
 que aún lo hago sonar, pero
 el temor de que por ende
 algo en ejercicio pueda impa-
 litararme para el día de la
 ejecución y considerando tam-
 bién que si tengo parte en el
 septimino privare a otro artista
 joven de lucir su habilidad,
 me decidí, en renunciar a
 ejecutarlo.
 Le repito de todos apl.
 amigos y compañeros
 Antonio Romero y Andía
 Mayo 23. Valencia 1886.

Carta perteneciente al archivo de documentos de la
 Sociedad de Cuartetos, que se encuentra en la Biblioteca
 del Conservatorio Superior de Madrid.

Entre el concierto del *Quinteto en La* de Mozart interpretado por Romero junto a la *Sociedad de Cuartetos* y esta carta, han transcurrido 11 años, periodo en el que no hay constancia de su actividad como concertista, aunque la carta evidencia, que la *Sociedad de Cuartetos* confía todavía en él para interpretar el *Septimino* de Beethoven, meses antes de su fallecimiento. También Romero coincide con sus amigos en que puede llevar a cabo con éxito el papel de clarinete, aunque temores de salud y la honesta acción de ceder el puesto a los jóvenes, le hacen desistir de participar.

El *Septimino Op.20* de Beethoven se interpretó en la última sesión de la *Sociedad de Cuartetos* en la temporada 1886, como plato fuerte del programa, con la

intervención adicional de los instrumentistas Ficher (clarinete), Font, (trompa), Lucientes (fagot) y Muñoz (contrabajo), invitados para la ocasión.

Podemos decir que Romero estuvo activo hasta el mismo año de su muerte en su faceta de comerciante, pero como instrumentista -aunque no lo reconozca claramente en sus escritos- hacía varios años que no ejercía.

La memoria de la *Sociedad Artístico-Musical* del año 1884, concluye con una propuesta a todos los miembros de la Sociedad hecha por el presidente de la reunión, Rafael Hernando.

"[...]siendo la actual época, de aspiraciones y dudas para el arte músico, se hacía preciso emprender una campaña de discusión acerca de los ideales y bienestar artístico, para lo cual convenientísimo juzgaba reuniones periódicas con tal motivo".

La propuesta fue aprobada por los miembros de la sociedad y, para tal fin, se acordó plantear las siguientes cuestiones a debatir:

1º ¿Es justa, patriótica y artística la aspiración de que el Teatro Lírico-español deba completarse con el espectáculo de la ópera, toda cantada?

2º Interin (interino), se llega a poseer un selecto repertorio en que pueda basarse la inauguración de un teatro destinado exclusivamente al cultivo de este espectáculo, ¿qué procedimientos podrá ser más eficaz y productivo a la producción de obras y a su representación?

3º Para el carácter propio que pueda alcanzar la ópera española, además de la base fundamental de cantar con verdadera propiedad el idioma, ¿existe alguna otra base artística o científica que pueda y deba fijarse también?"

Con estas preguntas comenzará una serie de asambleas que tendrían lugar en el Salón-Romero, encaminadas -una vez más a lo largo de todo el siglo XIX- a respaldar el género lírico-dramático de España.

Romero seguía siendo el segundo vicepresidente de la Sociedad en la segunda sección encargada de la propaganda, y como se sobreentiende en los anteriores textos, ponía de enhorabuena a la Sociedad, que a partir de entonces contaría con una sede de

lujo con bajos costes y que daba la posibilidad de gestionar convocatorias de debates y de cuantas reuniones extraordinarias fueran necesarias⁶³³.

11.1. Otras salas de conciertos homólogas de Madrid

Sólo dos locales se valoran en Madrid como de posibles características al de Romero; el del editor Benito Zozaya, y el de la Escuela Nacional de Música. Existía una tercera sala de Bonifacio Eslava llamada *Salón Eslava*⁶³⁴, que aunque fue la primera que abrió sus puertas al público con similares fines, ya en 1884 estaba cedida en arriendo y dedicada a las funciones por horas⁶³⁵. Bonifacio Eslava fue el pionero en esta iniciativa, por haber inaugurado su Salón Eslava en 1871 en la C/ Arenal. Con menores aspiraciones que sus predecesores, lo dio en arriendo al empresario José Leyva, sacrificando su uso inicial -conciertos de cámara- por representaciones de zarzuelas y comedias.

El salón de conciertos de la Escuela Nacional de Música y Declamación, aunque es una gran sala, no se puede disponer de ella fácilmente y queda mayormente a disposición de la utilización del centro.

La Sala Zozaya tenía unas proporciones demasiado reducidas e insuficientes para las actividades que se programan en el momento.

Benito Zozaya Guillen (1878-1900) era otro de los grandes comerciantes que pugnaba por la hegemonía del comercio musical hasta 1898, año en el que liquida sus fondos a favor de Ricardo Rodríguez, dos años antes de cerrar su establecimiento definitivamente. Estaba ubicado en el mismo local de su antecesor (C/ San Jerónimo, 34). Allí concentraría uno de los mayores establecimientos de actividad musical de Madrid, dotado con una sala de conciertos de cámara dentro del establecimiento, para plantear la más seria competencia a los de Romero y B. Eslava.

La Sala Zozaya se inaugura el 16 de abril de 1883, justo un año antes de lo que lo haría el Salón-Romero.

⁶³³ *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. Madrid, 1885. Imp. de la Correspondencia de España. Sig: B.N./ M.I. 44.

⁶³⁴ En la actualidad todavía existe como discoteca en el mismo lugar con el nombre de *Joy Eslava*.

⁶³⁵ *La ilustración española y americana*, revista de bellas artes y actualidades. Fund. Abelardo de Carlos. Año XXVII, nº II, Imp. Sucesores de Rivadeneyra. Madrid, 1884. pp. 27 a 30.

En 1884 ya existía el Teatro Eslava, dado que se encuentra mencionado en el artículo de "Los teatros", de Manuel Cañete, donde se dice que en dicho teatro se representó la piececilla *Política y toros* (1884).

En otro artículo del mismo autor titulado "*Apertura de los Teatros de Lara, Eslava y Apolo*" (pp. 179 a 181), se dice del teatro Eslava: "El 13 de septiembre abre sus puertas en la presente temporada (84-85). Este año plantea la posibilidad de hacer espectáculo grande y no por horas". El teatro se había convertido en (como dirá el periodista), *verdadero coliseo* en el año 1883.

De Benito Zozaya diría Antonio Peña y Goñi en *La música dramática en el siglo XIX*.

“[...] Aquella modesta sala vino a llenar una verdadera necesidad para los artistas y profesores, a quienes se facilitó de tal suerte un medio de comunicación eficaz con el público y la prensa; y fue en realidad, el germen de los establecimientos de igual género que fortuna de sus propietarios ha podido mejorar y agradecer.

Finalmente, Zozaya ha sido, puede decirse, el alma de la *Sociedad de Conciertos Unión Artístico-Musical* de la cual es hoy presidente (1885) y ha dotado de un repertorio variado, nuevo interesante, dando a conocer el primero en Madrid obras de autores tan celebrados como Saint-Saëns, Massenet, Delibes, Svendsen, Zibulka y otros, e introduciendo en la música de baile las piezas de Kaulich y Fartbach con tan singular acierto, que adquirieron todas inmediata popularidad.

Lleno de ardoroso entusiasmo, Zozaya prosigue su obra y cuenta, como antes dije, con un nombre que muchos envidian y que acrecentará si su actividad vertiginosa no hace mella en su salud. La novedad le seduce y de ella vive esclavo el inteligente y conocido editor a quien exaltan y ponen fuera de sí las dificultades que el estado de nuestro país en esta materia opone a veces, como infranqueable valla, a sus propósitos[...]

He hablado con alguna extensión de Romero y de Zozaya. No se ofendan los demás editores que con ambos comparten las tareas de la industria musical en Madrid.

Romero tenía derechos adquiridos como artista y como editor para figurar en las páginas de esta obra. Y en Zozaya, me he detenido algo en él, porque personifica la nueva vida, sintetiza la forma más moderna de industria musical.

Esta rama importantísima del arte tiene en la actualidad representantes dignos de todo elogio. Bonifacio Eslava, Pablo Martín, hijo del antiguo editor Casimiro, El antiguo almacén de guitarrería de Campo, y algunos otros editores más modestos quizá, pero no menos activos, viven y trabajan celosamente y han contribuido y contribuyen de un modo eficaz al movimiento musical de nuestra patria”⁶³⁶.

⁶³⁶Antonio Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid 1881 (empieza la impresión que acaba en 1885). Imp. de el Liberal a cargo de L. Polo. C/ Almodena, 2.

El concierto inaugural de la Sala del 16 de abril de 1883, contó con la participación de notables artistas como: Marcela Sembrich, Elena Sanz, Planté, Gayarre y otros. Parece ser que la vinculación de Zozaya a la hora de programar las actuaciones para su sala se inclina por el género vocal principalmente, con diferencia del *Salón-Romero* que es un poco más instrumental. A este acontecimiento se dedicarían en prensa varios artículos⁶³⁷:

La Correspondencia Musical

"Tras no pocas dificultades y contratiempos hemos logrado inaugurar al fin la sala de audiciones establecida en nuestra casa editorial. Como se trata de un asunto propio y pudiera achacarse inmodestia cuanto dijéramos acerca de nuestra sala y de la velada musical con que tuvimos a bien inaugurarla en la noche del pasado lunes, lo más expedito es apelar al juicio de la prensa. Toda ella nos ha colmado de elogios y ha hecho justicia a nuestro propósito, por lo que nuestra gratitud no reconoce límites de ninguna especie. En la imposibilidad de trasladar a nuestras columnas lo que a cerca del particular han dicho los principales diarios de esta corte, elegimos al azar las siguientes reseñas publicadas por dos apreciables colegas".

El Globo

"¡Buena idea!- Exclamamos anteayer al recibir un B.L.M., en que el Sr. Zozaya nos invitaba a la inauguración de su sala de conciertos. En la invitación leímos los nombres de renombrados artistas, desde aquel punto abrimos el ánimo a la esperanza; pero, dicho sea sin hipérbolos, lo real excitó a lo imaginado. Llegamos a casa del inteligente editor de música, y nos encontramos en un salón adornado con ese gusto que distingue a los artistas. En las paredes, donde lucen espléndidos mecheros de gas, no hay profusión de adornos; sobre el escenario se destaca un magnífico retrato de Beethoven (obra del reputado pintor Luis Taberner), con una pluma en la diestra mano, con un rollo de música en la siniestra y actitud meditabunda. Un público distinguido, compuesto de damas de elegantes, de reputados maestros y de aficionados al divino arte, aguardaba pacientemente el comienzo de la sesión musical. Después, la atención de los espectadores, caminó de asombro en asombro y el talento de los actores en

⁶³⁷Peña y Goñi, Antonio. *La ópera y la música en España en el siglo XIX*. Imp. El liberal, Madrid, 1881 a 85. p. 660.

aquella velada agradable de maravilla en maravilla. Una artista retirada, cuando más brillan sus facultades, por propia voluntad y con ajeno sentimiento, lucía aquella voz que fue no hace mucho tiempo encanto y delicia del público que asistió al Teatro de la Ópera. ¡Qué lástima! pensaban todos. Y lo es, en efecto: Elena Sanz, que lejos de perder, ha ganado en facilidad de emisión, en método de canto, en fraseo y en expresión, llenaba el espacio con las frases inspiradas que Campana ha puesto en su *duettino*, *Guarda che bianca luna*, y después en *Il sogno* de Mercadante, en la composición *Dormi pure*, impregnada de gracia, y en la *Serenata napolitana* de Paladilhe. En la canción española *La moza de temple* y en unas malagueñas, que tenía toda la luz y todo el color del sol de Andalucía, su voz dulcísima, llegaba a aquellos prodigios de ejecución tantas veces aplaudidos y ahora por desdicha alejados de nuestra primera escena lírica. Elena Sanz no fue aplaudida, fue aclamada. Al lado de la grande artista, en un ocaso voluntario, amanecía en los horizontes del arte otra artista, anuncio lisonjero de grandes esperanzas. Hablamos de la Srta. Fons, que en la romanza de *I Capuletti ed i Montechi* de Bellini; en el *duettino* de Campana y en la polaca de la ópera *Mignon*, aparecía como una luz que se acerca para iluminar el espacio que dejan oscuro los artistas que mueren para el arte. Un artista nuevo para nuestro público lucía anoche sus excepcionales facultades. No es el Sr. Costa un tenor de fuerza; todo lo contrario, es un tenor *di camera* que maneja su voz maravillosamente. Al escuchar sus canciones, que dice con una gracia admirable, os creeréis trasladados al golfo de Nápoles. ¡Qué color, qué vida, qué expresión, qué movimiento! El Sr. Costa tuvo un éxito asombroso, y lo merecía. La parte instrumental del concierto no fue menos admirable. Estaba allí el Sr. Lebano, el renombrado arpista, que reúne en maravilloso consorcio la fuerza y la delicadeza, la elegancia y la gracia; estaba allí el señor Tragó, el pianista aplaudido, que con su pulsación infalible, con su dominio del instrumento, no dice, esculpe las frases musicales; estaba allí el señor Mirecki, el violonchelista notable, que tantos triunfos alcanzó en óperas y conciertos; estaba allí el Sr. Inzenga, que posee como pocos el difícil arte de acompañar a los cantantes y de prestar color y vida a las obras interpretadas. Dicho esto, se comprenderá que el público inteligente abandonara con pesar aquella casa, maravillado del concierto y dando gracias al Sr. Zozaya, que se multiplicaba para atender a todos, sin olvidar detalle alguno que pudiera constituir al esplendor de la fiesta”.

El Conservador

“El nombre del Sr. Zozaya va estrechamente unido a la protección del divino arte. Amante de corazón de la música, emprendedor incansable, no perdona medio alguno para su fomento y desarrollo. Sentíase en Madrid la necesidad de una Sala donde, a imitación de las que en París tienen las casas Erard, Pleyel, Herz y otros distinguidos instrumentistas y compositores, se reunieran alguna vez los aficionados a las audiciones musicales, para juzgar del mérito de determinados artistas o confirmar sus juicios sobre los que ya tienen hecha una reputación. El Sr. Zozaya ha venido a llenar este vacío con la inauguración verificada anoche de se sala, a cuyo acto galantemente invitó a la prensa. El programa no podía ser más escogido. De Mathias, Chopin, Bellini, Campana, Goltermann, Haendel, Mercadante, Vieuxtemps, Paladilhe, Listz, Thomás y Ketten, eran los números de que se componía. Encargados de su interpretación la Sra. Sanz, Srta, Font y los Señores Tragó, Mirecki, Lebano e Inzenga. Como se ve, nada más escogido ni seductor. El Salón, que ocupa gran parte de la planta baja de la casa editorial que el Sr. Zozaya tiene en la carretera de San Jerónimo, decorado con exquisito gusto. Al frente un retrato de Beethoven; las paredes imitando roble, y el techo con gusto clásico. En el escenario un soberbio Erard. El dueño de la casa multiplicándose. Para damas, una delicada galantería y fina atención. Para caballeros, artistas o inteligentes de *primo cartello* la mayor parte, frases lisonjeras y ofrecimientos sinceros. Y vamos a la ejecución. Elena Sanz es una consumada cantante. Se la conoce mucho, y todavía no tanto como nosotros deseáramos. Pero, ¿a qué esa modestia, Sra. Sanz? ¿Por qué esa resistencia a cantar en público? ¿Qué causas la obligan a renunciar contratas, y no querer acudir al Real a recibir los aplausos que todos, absolutamente todos estamos dispuestos a prodigarla? Voz llena, sonora, de variados matices, con una potencia en el registro grave, perfectamente agradable, pastosa y dulce, cosa poco frecuente en estas tesituras; expresión en el decir, vocalización fácil, maneras distinguidas y excelentes condiciones físicas. He ahí a grandes imperfectos rasgos la descripción musical de Elena Sanz. Se la victoreó con entusiasmo, y hubo de salir más de una vez a escuchar los bravos que apasionado coro se repetían sin cesar. El Sr. Inzenga debe estar satisfecho de sus triunfos en la enseñanza. No hace muchos días tributábamos nuestros plácemes a la Srta. Compagni, discípula de dicho maestro, y hoy saludamos con efusión a otra alumna del ilustrado profesor del Conservatorio, la Srta. Fons. La polaca de la ópera Mignon la dijo con envidiable gracia y soltura, y de ello debió mostrarse satisfecha por los repetidos aplausos y manifestaciones de cariño que se la

hicieron. Tenemos entendido que esta señorita hará su debut en la próxima temporada con la obra, cuya polaca tan magistralmente interpretó anoche, acompañada con gran precisión y maestría por el Sr. Inzenga. Y en verdad que difícil sería encontrar un tipo más en carácter con la Mignon, de Thomas. Con qué... ánimo Sr. Inzenga. Tragó no necesita nuestros aplausos. Cuanto de él dijéramos, sería pálido, y resultaría apasionado. Le admiramos demasiado para hacer su crítica con imparcialidad. Nos contentamos, pues, con enviarle nuestra enhorabuena por el triunfo de anoche. Como él ejecutó el *Estudio*, de Mathias y la *Rapsodia húngara*, de Listz, no lo olvidaremos nunca. Todos los que pulsan el arpa, el rey de los instrumentos, se les antoja oírle como ayer la escuchamos. ¡Y es esto tan difícil!. El Sr. Lebano es lo mejor que hemos oído en su género. Arpegios; trinos, acordes, fermatas, apoyaturas, todos los efectos de más dificultad se notaron anoche ejecutados con singular acierto y valentía. Mirecki es nuestro querido violoncellista de siempre, que hace sentir las más opuestas impresiones en el instrumento sobre el que tiene absoluto dominio. No estaba en el programa, y escuchamos con doble gusto, por la sorpresa, las preciosas *canzonettas* del tenor de camera Sr. Costa, que obtuvo un éxito brillantísimo y completo. Para terminar, y en vista de las reiteradas instancias de los concurrentes, la Sra. Sanz cantó unas malagueñas [...] pero de esto no se puede decir nada. El entusiasmo rayó en delirio, y aquello no se hubiera acabado nunca por nosotros. Insistimos en lo dicho al principio. El editor Sr. Zozaya merece todos los plácemes de los aficionados. Modestos críticos, elevamos con gusto a dicho señor el sentimiento de nuestra gratitud por sus laudables esfuerzos en favor del arte de Bellini y de su desarrollo en nuestra patria, poblada de artistas”.

En cuanto a nosotros sólo diremos para terminar, que tributamos las gracias más expresivas a todos los artistas que tomaron parte en la velada del lunes, deplorando tan sólo que circunstancias que todos comprenden nos impidan dar rienda suelta a nuestra pluma y completa libertad a los impulsos de nuestro corazón. ¡Ah! Si pudiéramos expresar lo que sentimos, haríamos interminable este relato y acabaríamos por dar al traste con la paciencia de nuestros lectores, En casos como el presente, nada tan oportuno como el punto final. He aquí, pues, dicho signo ortográfico para acabar de una vez⁶³⁸.

Los actos culturales programados en la Sala Zozaya, son de similares fines a los que más tarde se efectuarán en el Salón-Romero.

⁶³⁸*La correspondencia musical*. Art. Sala Zozaya. Año III. Ed. y Dir. Benito Zozaya. Madrid, 1883. N° 120, pp. 4 y 5.

El 24 de mayo de 1883 tenía lugar un concierto que se describe en las páginas de la *Correspondencia musical*, el artículo titulado *Concierto en honor de la prensa portuguesa*, dice.

"Entre los obsequios que la Comisión de la prensa española acordó para dar una muestra de fraternal simpatía a los periodistas portugueses, figuró desde un principio, un concierto íntimo en la Sala Zozaya, idea a la que accedió gustosísimo nuestro director, organizando la velada musical que se verificó ayer miércoles".

Sobre el concierto, dicen algunos colegas:

El Cronista

"El Sr. Zozaya, el amabilísimo y discreto Sr. Zozaya excedió anoche al editor de música de aquel apellido que conocíamos. Este era muy galante, pero el nuevo, el de ayer vale un imperio. Reunió en su sala de audiciones a lo mejor de la pléyade musical, empezando por el maestro Arrieta y acabando por... no lo decimos, porque ignoramos quien pueda ser el último. Las letras y la prensa tenían representación distinguidísima. Había muchas damas, bellas naturalmente, y pomposísimas, ninguna, de la belleza artificial. Por supuesto, todos los escritores portugueses que han venido a las fiestas hallábanse en la linda sala de la Carrera de San Jerónimo, y con ellos, y brillando sobre ellos, y sobre nosotros y sobre todos, Lucinda Simoes, la gran artista y la gran mujer. Otras dos bellas portuguesas asistieron a la velada: la sobrina del Sr. Pinheiro Chagas y la señora del oficial del ejército y escritor. Sr. Lobato. Elena Sanz estaba ronca y no pudo cantar. ¡Oh desdicha! Gayarre prometió asistir, pero... es un navarro muy faltón. El programa musical, ejecutado por todos con singular maestría-singular para cada uno, porque brillaron todos por igual- fue el siguiente: 1º *Canela fina*, polka, por Granados y la orquesta de bandurrias. 2º *Jota*, por los mismos. 3º *La cita nocturna*, romanza de Inzenga, por Valdés. 4º *Balada*, Chopin, por la Srta. Chevaller. 5º *La partida*, de Álvarez, por la Srta. Marrón. 6º *Introducción y rondó caprichoso*, por Fernández Arbós-¿Qué violín!. 7º *Poutpourri*, de Granados, por las bandurrias. 8º *Ingenua*, gavota de Ardití, también por las bandurrias. Hubo como es de rúbrica, helados, dulces, refrescos, etc. y muchas distinciones, y mucho agrado y muchísima alegría. La velada acabó en casa del Sr. Rute (subsecretario de la presidencia)".

El Norte

“Según habíamos convenientemente anunciado, anoche se celebró la solemnidad musical con que nuestro digno compañero en la prensa Sr. Zozaya, hubo de obsequiar a los periodistas portugueses, invitado por la comisión de la prensa española. El salón de conciertos del Salón Zozaya ofrecía un magnífico aspecto. Las luces que no brillaban tanto como los ojos de las damas, y las flores que envolvían en calientes atmósferas de perfumes los numerosos grupos de una brillante y distinguidísima concurrencia, contribuían sin duda a que latiera en los ánimos de los allí reunidos la simpatía, que hubo luego de manifestarse en expansión de entusiasmo para los artistas y de plácemes para el dueño de la casa. Con la polka *Canela fina*, ejecutada por la orquesta que tan brillantemente dirige el Sr. Granados, inauguróse el programa de la fiesta que describimos. Dadas las condiciones artísticas del Sr. Granados y las individuales de los profesores que constituyen la orquesta, inútil es decir que fue maravillosamente interpretada la polka a que nos referimos, y ruidosamente aplaudida por la inteligentísima concurrencia. De la *Jota*, baste decir que produjo un entusiasmo indescriptible. *La cita nocturna* fue magistralmente cantada por el Sr. Valdés, que modula y vocaliza de una manera notable. La Srta. Chevallier, conmovió profundamente al auditorio interpretando a Chopin. *La introducción y rondó caprichoso* ejecutado por los Sres. Fernández y Arbós, fue también recibido con ruidosas muestras de entusiasmo, debiendo hacer notar, que el segundo de los dos profesores Sr. Arbós, toca el violín de un modo verdaderamente extraordinario, circunstancia que justifica la gran ovación que se le brindó [...]”.

Los periódicos *El Globo*, *La Patria*, relatarían similares felicitaciones del acontecimiento, y el periódico *El Correo*, concluiría su comentario elocuente del concierto, con una referencia puntual a las personas que se hallaban en él:

“Sólo nos resta añadir, después de dar nuevamente las gracias a nuestros ilustrados y benévolos colegas, que entre la distinguida concurrencia que honró la Sala-Zozaya en la noche del miércoles, se contaban la célebre actriz Lucinda Simoes, la eminente artista Elena Sanz, la señora de Rute, señoritas de Benemejis, Sra. y Srta. Callejón, Srta. Pinheiro Chagas, Lobato, Peña y Goñi, Pérez Ruiz, Mata, Barbieri, Fernández, Allende, Chevalier, Gonzálo Nuñez,

Alcalá Galiano, Corera, y otras distinguidísimas damas cuyos nombres sentimos no recordar. Entre el sexo masculino, figuraban además de los periodistas portugueses, los maestros Arrieta, Barbieri, Monasterio, Vázquez, Marqués, Inzenga, Guelbenzu, Asís de la Peña, Tragó, Beck, y otros; los Sres. Furtado, Coelho, Rodríguez (Gabriel), Sellés, Rico (Bernardó), Comba, barón de Ortega, Cónsul de Portugal, Marqués de Benamejis, Barrón (Lope), Díaz de Benjumea, Soriano Murillo, y todo cuanto de más florido tiene la prensa madrileña [...]”⁶³⁹.

11.2. Los conciertos del Salón-Romero a través de José M^a. Esperanza y Sola. La Sociedad de Cuartetos

El Salón-Romero tuvo una existencia corta, aunque se proyecta más allá de la vida de su creador, así en 1895, José M^a Esperanza y Sola⁶⁴⁰, relata las *sesiones de música clásica* para piano del ilustre intérprete José Tragó, ofrecidas hasta el 8 de agosto de ese año.

Desde que en 1884 se inaugurara este salón de concierto hasta 1896, fue la principal sala de conciertos de la época en Madrid y por extensión de España⁶⁴¹.

Juan Guelbenzu (piano) y Jesús de Monasterio (1^o violín), conciben en 1863 la idea de crear la *Sociedad de Cuartetos*, que tras exponerla a tres miembros más; Rafael Pérez (2^o violín), Tomás Lestán (viola) y Ramón Rodríguez Castellanos (violonchelo), queda consolidada. El 1 de febrero de 1863 daría la primera sesión en el Salón de Conciertos de la Conservatorio de Música de Madrid. Se les atribuye una valentía inusitada al abordar un proyecto tan ambicioso como es, el intentar difundir otra música de cámara distinta de la italiana, y dar a conocer autores desconocidos hasta el momento para el público. Abren unas nuevas posibilidades a la creación de los compositores españoles y propician un giro en la cultura española⁶⁴².

⁶³⁹*La correspondencia musical*. Art. Sala Zozaya. Año, III. Madrid, 1883. Ed. y Dir. Benito Zozaya. N^o125, pp. 4 y 5.

⁶⁴⁰Esperanza y Sola, José M^a. *Treinta años de crítica musical*. Madrid, 1906. Ed. Herederos testamentarios. Fuente: B.C. de U.O. (Vol-I)

⁶⁴¹Gosálvez Lara, Carlos José. *La Edición Musical Española hasta 1936*, Madrid, en 1995. Ed. Asociación Española de Documentación Musical.

⁶⁴²*Calendario histórico musical para el año 1873* de Mariano Soriano Fuertes. Madrid 1872. Imp.Biblioteca de Instrucción y Recreo. C/ de Capellanes, n^o5.



La Sociedad de Cuartetos; de izquierda a derecha Lestán, Mirecki, Monasterio y Pérez⁶⁴³.

A través de las críticas musicales de Esperanza y Sola podemos elaborar un seguimiento de la actividad del Salón-Romero, y de las actuaciones más relevantes que se dieron cita en él. El crítico se vuelca incondicionalmente con la *Sociedad de Cuartetos* en los comentarios que dispensa en la publicación *La Ilustración Española y Americana*, donde muestra la devoción que guarda a su amigo Jesús de Monasterio.

La *Sociedad de Cuartetos* hará del Salón-Romero su sede desde el mismo día de su inauguración.

En febrero de 1880, una crítica favorable como colofón a la temporada de conciertos de la *Sociedad de Cuartetos*, en los que participaron Monasterio y Guelbenzu, como artistas principales, y Pérez, Lestán, Mirecki y Lanuza como integrantes del quinteto de cuerda completo, se pone de manifiesto, que a las solemnidades artísticas acude un creciente número de adeptos, y la capacidad del saloncillo del Conservatorio es insuficiente. Por tales motivos y para llegar al máximo público posible, los músicos se vieron obligados a doblar las sesiones. Parece existir la necesidad de cambiar de sala de conciertos, pero no es un motivo suficientemente para explicar la precipitada marcha de la *Sociedad de Cuartetos* del Conservatorio. En un artículo anterior, se apunta, que las peticiones de permiso para utilizar el Salón del

⁶⁴³ Fotografía tomada de; Casares Rodicio, Emilio. *La imagen de nuestros músicos del Siglo de Oro a la Edad de Plata*. Madrid, 1997. Ed. Fundación Autor y SGAE, p. 107.

Conservatorio era una incomodidad. Posiblemente Arrieta -como director del establecimiento- contribuyera a forzar la marcha del grupo.

Enrique Sepúlveda deja constancia de lo extraño y precipitado del cambio de sede que hace la Sociedad en 1884, aunque no detalla cuales fueron los motivos. Con su peculiar y amena forma de relatar los acontecimientos, dice así:

"A menos de que existan motivos -para mí desconocidos- no comprendo la razón que puede ser causa de que la *Sociedad de Cuartetos* abandonase su clásico local en el Conservatorio. Allí permaneció años y años, cobijada por el techo ruinoso y las paredes desvencijadas del viejo salón de actos; y cuando el arte construyó, tabique por medio, otra sala más en armonía con el esplendor de los conciertos que celebra, la Sociedad hizo *mutis* en las melodías y andantes de los grandes maestros, emprendió una *fuga* más precipitada que las de Bach, y se trasladó con armas e instrumentos al Salón de Capellanes, donde viene funcionando hace ya dos años"⁶⁴⁴.

Si bien es cierto que la *Sociedad de Cuartetos* protagonizaba la mayoría de los conciertos del Salón, se daban otros -los cuales refiere en ocasiones *La correspondencia musical*- de diferente índole.

NOTICIAS

Madrid

“Con buen éxito se celebró en la noche del sábado (14 de junio de 1884), la velada musical organizada en el Salón Romero por algunos admiradores de la notable pianista de nueva años, la niña María Luisa Vega Ritter.

Todo el programa fue extraordinariamente aplaudido.

La diminuta y encantadora artista cuyo nombre hemos escrito, ejecutó admirablemente cuatro piezas que le valieron una ruidosa ovación y revelaron el mérito especial que la distingue. En la *Sinfonía de Zampa*, en la *Serenade Basque*, O. de la Conna y en *Las mariposas* de Zabalza, rayó a extraordinaria altura.

También fue muy celebrada la Srta. Chevalier en el *Paraphase de concert*, de Liszt y en una Mazurka de Godard, piezas que interpretó con sumo gusto, delicadeza y sentimiento.

⁶⁴⁴Sepúlveda, Enrique. *La vida en Madrid en 1886*. Ed. Librería de Fernando de Fé. Madrid, 1887. Ed. Asociación de librerías de Lance, Madrid, 1992

La Srta. Burillo dijo muy bien la *Polonesa* de Mignon y un *wals* de la Srta. Bengoechea, obteniendo grandes y merecidos aplausos.

Los Sres. Torres Laguna y Ballo también fueron muy celebrados en la ejecución de las obras que estuvieron a su cargo.

La concurrencia fue numerosa y escogida⁶⁴⁵.

La Asociación de Profesores y aficionados del Salón-Romero, también programan conciertos y actividades diversas en el primer año de existencia de la sala.

SALON-ROMERO

Brillante bajo todos conceptos estuvo la sesión musical celebrada el lunes último por la Asociación de profesores aficionados (8 de diciembre de 1884).

El programa del concierto fue el siguiente:

Primera parte. 1º. *Capricho de concierto para piano*, sobre el *Ave María* de Gounod, ejecutado por la Srta. Doña Carmen Díaz Zabalza; 2º.a. *Melancolía*, melodía de Blasco; b. *Celos*, melodía cantada por la Srta. Palet del compositor Blasco; 3º. *¡Pobre niña!*, melodía para violín y piano de Varela Silvari interpretada por los Sres. Gálvez y D'Herbil; 4º. *Su sombra*, melodía con letra de Arnao y música de Inzenga cantada por la Srta. Guidotti; 5º. *Perla cubana*, galop para dos pianos de Zabalza interpretada por la Srta. Concepción Díaz.

Segunda parte. 6º. *Venez a lui*, romanza para bajo de Daddi interpretada por el Sr. Blasco; 7º.a. *Angelus*, para harmonium de López Almagro; b. *¡Patria mía!* del mismo compositor; c. *Vals brillante*, de Almagro interpretada por en el harmonium por la Srta. Quintanilla; 8º.a. *Generalice*, improntu-vals para piano de Peña; b. *Mazurka de salón*, de Peña; c. *Canción española*, de Power ejecutadas por el Sr. Peña; 9º. *Il Rimorso*, romanza dramática de Inzenga cantada por la Srta. Guidotti.

La Sociedad de aficionados era principalmente la encargada de la programación del salón, dada la cantidad de actos que desarrolla.

SALÓN-ROMERO

⁶⁴⁵ *La correspondencia musical*. Año, IV. nº 181. 11-VI-1884. p. 5. Ed. y Dir. por Benito Zozaya.

“Ante numerosa concurrencia se celebró ayer en el Salón-Romero la tercera sesión profesional de la asociación de profesores y aficionados a la música.

Los nueve números de que se componía el programa, fueron ejecutados con acierto, mereciendo nutridos aplausos”⁶⁴⁶.

La primera crítica que se incluye en *La Ilustración Española y Americana*⁶⁴⁷ de algún concierto desarrollado en el Salón hecha por Esperanza y Sola es de 30 de junio de 1884 (dos meses más tarde de la inauguración). En ella se destaca la intervención de dos de los virtuosos españoles del piano popularizados en la época.

“[...] ya se ocupó *La Ilustración* en otro artículo del Salón-Romero, inaugurado no hace mucho, y con el cual aquel inteligente y activo editor ha prestado un nuevo servicio al arte, ofreciendo un local espacioso, elegante y lujosamente decorado, muy a propósito para conciertos y para la exhibición de muchos artistas a quienes no era dable hacerlo en tan buenas condiciones como al presente podrán verificarlo. Reciba por ello mis plácemes, aunque tardíos, y recíbalos así mismo, al par que un entusiasta aplauso, el héroe de la fiesta con que aquella sala se inauguró, el maestro Guelbenzu, el pianista clásico, sin rival entre nosotros, que interpretó, como el sólo sabe hacerlo, la *Polonesa* (ob. 22) de Chopin, haciendo resaltar la pasión, la melodía, el sentimiento y la elegancia, cualidades características, a mi juicio, de aquél a quién no sin razón se le ha llamado el Bellini del piano, y que dio relevante prueba de su valer como compositor en la sentida *Plegaria a la Virgen de la Almudena*.

Tras esto, el orden cronológico exige apunte [...] otra fiesta musical de importancia, en que hizo su reaparición, que tal puede llamarse, el pianista Sr. Tragó [...]

En efecto: la manera de tocar de Tragó, de una claridad irreprochable, dejaba ¿por qué no decirlo? algo que desear en cuanto al colorido; el sentimiento se veía un tanto avasallado por el deseo de mostrar el perfecto mecanismo que poseía, y la ciencia dominaba el corazón; ahora el perseverante estudio a que, sin duda alguna, se dedicó, han cambiado las cosas con notable provecho del distinguido artista.

⁶⁴⁶ *El Diario Español*. Año XXXIII, 22-XII-1884.

⁶⁴⁷ Esperanza y Sola, José M^a. *Treinta años de crítica musical*. Madrid, 1906. Ed. Herederos testamentarios. Fuente: B.C. de U.O. pp. 73 y ss (vol-II).

A ese mismo admirable mecanismo, a la envidiable agilidad que hay en sus dedos, únese una manera de interpretar elegante y expresiva; es maestro en el arte de modular y matizar el sonido, y siente la música que hace oír, poniendo de relieve sus bellezas y cumpliendo como bueno la misión que, al decir de un respetable maestro, debe llenar todo artista: comprender el pensamiento de los compositores, y transmitirlo fielmente a los que le oyen, convirtiéndose en colaborador suyo. Tal lo hace el Sr. Tragó, y de ello pueden dar fe los que en el concierto que he dicho le oyeran las fantasías de Schubert y de Liszt; el *Estudio* y el *Gran concierto* (ob. 4), de Rubinstein; la *Serenata española*, de Ketten; una de las *Romanzas sin palabras*, de Mendelssohn, y un *Nocturno*, de Chopin, en las cuales alcanzó una ovación merecida. Reciba por ello mis sinceros plácemes el hábil concertista”.

El Diario Español incluye en sus noticias la inauguración de la temporada de la Sociedad de Cuartetos en el nuevo Salón-Romero con el anuncio del programa que se interpretará.

SOCIEDAD DE CUARTETOS

“La antigua Sociedad de Cuartetos que cuenta veintidós años de existencia, reanudará en la próxima semana sus sesiones de invierno en las cuales introduce algunas reformas en obsequio del público que constantemente la ha favorecido.

Es una de ellas el cambio de local. Este año celebrará sus sesiones en el elegante y espacioso salón del Sr. Romero, calle de Capellanes, núm. 10, que ofrece más comodidad y mejores condiciones acústicas. La otra reforma es la de dar las funciones los viernes por la noche, accediendo a las indicaciones de muchos aficionados.

La interpretación de las obras musicales estará, como todos los años, a cargo de los Sres. Guelbenzu, Monasterio, Lestán, Mirecki y Pérez (D. Manuel)

La sociedad celebrará a las nueve en punto de la noche y en los días siguientes:

Primera, el 19 de diciembre; segunda, el 25 de ídem; tercera, el 2 de enero de 1885; cuarta, el 9 de ídem; quinta, el 16 de ídem.; sexta, el 23 de ídem.

Precios de abono para las seis sesiones:

Sillones, desde la fila 1ª. a la 12, ambas inclusive, 25 pesetas; sillones desde la fila 13 a la última, 15.

Billetes sueltos:

Desde la fila 1ª. a la 12, 5 pesetas; desde la fila 13 a la última, 3.

Se hacen los abonos en los almacenes de música de Romero, calle de Capellanes, 10; Eslava, calle del Arenal, 18; Zozaya, Carrera de San Jerónimo, 34; Martín, calle del Correo, 4, y Saco del Valle, calle del Arenas, 20”⁶⁴⁸.

Precisamente en el mismo periódico se hace un comentario al concierto del 25 de diciembre, donde se dispensan varios elogios para el Salón-Romero.

SOCIEDAD DE CUARTETOS

“El antiguo salón de Capellanes, hoy Salón-Romero, que visto de día parece triste, a causa de que recibe la luz por el techo, ofrece de noche, iluminado profusamente por decorados candelabros de gas, el aspecto más encantador y alegre que cabe imaginar, y es seguramente uno de los más elegantes, cómodos y espaciosos que tiene Madrid para conciertos y fiestas musicales.

Anoche ofrecía un golpe de vista deslumbrador, porque rinden culto a la música clásica *di camera*, que por nada del mundo perderían una de esas deleitables sesiones, en que el violín de Monasterio, la viola de Lestán, el violonchelo de Mirecki, y la dulce pulsación que comunica a las cuerdas del piano la mano del maestro Guelbenzu, interpretan de una manera irreprochable, las inspiraciones de Beethoven, Mozart, Haydn y Mendelssohn. La concurrencia era, pues, tan numerosa como distinguida, y la sesión pareció muy breve, a pesar de que duró dos horas.

Tres piezas musicales comprendía el programa. Fue la primera el cuarteto en sol (obra 18) de Beethoven. Su ejecución estaba encomendada a los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki, y los cinco tiempos de que consta alcanzaron una interpretación magistral que hizo resaltar sus innumerables bellezas. Todos fueron muy aplaudidos, pero más especialmente el *adagio cantabile*, en el que hizo prodigios de delicadeza el violín del Sr. Monasterio”⁶⁴⁹.

Las referencias que Zozaya dedica en *La Correspondencia* a los conciertos de la Sociedad de Cuartetos, llegarían a partir del 1 de enero de 1885.

SOCIEDAD DE CUARTETOS

⁶⁴⁸ *El Diario Español*. Año, XXXIII, 14-XII-1884. N° 10535

⁶⁴⁹ *El Diario Español*. Año, XXXIII, 27-XII-1884. N° 10546

“La Sociedad de Cuartetos ha trasladado sus reales del Salón del Conservatorio al Salón-Romero, donde acaba de inaugurar brillantemente sus reuniones del presente año.

El programa de la fiesta era el siguiente:

1º. *Cuarteto en Sol* (obra 18) para instrumentos de cuerda, Beethoven.

Allegro-Adagio cantabile-Scherzo-Allegro-Allegro molto, quasi presto.

Ejecutado por los Sres. Monasterio, Pérez (D. Manuel), Lestán y Mirecki.

2º. *Allegro de la sonata en mi menor* (obra 301) para piano y violín; *Andante cantabile de la sonata en re* (obra 306); *Tempo de minuetto* (obra 304), todas de Mozart interpretadas por los Sres. Guelbenzu y Monasterio.

3º. *Octeto en mi bemol* (obra 20) para cuatro violines, dos violas y dos violonchelos de F. Mendelssohn.

Allegro moderato ma con fuoco-Andante-Scherzo-Presto.

Ejecutada por los Sres. Monasterio, Pérez, Urrutia, Pardo, Lestán, Vidal, Mirecki y Sarmiento.

Todas estas piezas fueron admirablemente ejecutadas y obtuvieron el aplauso unánime que le correspondía.

La gran novedad consistía en el *Octeto de mi bemol* de Mendelssohn, obra muy inspirada aunque algo lánguida en varios de sus pasajes. Sin embargo, es una composición de extraordinario mérito y digna en un todo de figurar en el escogido repertorio de la *Sociedad de Cuartetos*.

Los demás números complacieron también en sumo grado a la concurrencia y fueron celebrados con verdadero deleite.

Los Sres. Monasterio, Pérez, Urrutia, Pardo, Lestán, Mirecki y Sarmiento, pueden estar orgullosos del buen éxito obtenido y de los plácemes que les prodigó su escogido y numeroso auditorio”⁶⁵⁰.

A partir de este momento se inicia un periodo en esta publicación de seguimiento puntual de los conciertos de la Sociedad. El siguiente concierto tuvo lugar el 8 de enero de 1885.

SOCIEDAD DE CUARTETOS

“El segundo concierto celebrado el viernes último fue tan escogido y brillante como el anterior.

El programa se componía de las siguientes piezas:

⁶⁵⁰ *La correspondencia musical*. Año, V. nº 209. 1-I-1885. p. 5. Ed. y Dir. por Benito Zozaya.

1º. *Cuarteto en fa menor* (obra 2), para piano violín, viola y violonchelo de Mendelssohn.

Allegro molto-Adagio-Allegro moderato-Allegro molto vivace.

Interpretado por los Sres. Guelbenzu, Monasterio Lestán y Mirecki.

2º. *Trio en fa* (obra 80), para piano, violín y violonchelo de Schumann.

Allegro assai animato-Andante molto expresivo-Scherzo moderato-
Allegro non troppo.

Interpretado por los Sres. Guelbenzu, Monasterio y Mirecki.

3º. *Quinteto en sol menor* (obra 516), para dos violines, dos violas y violonchelo, de Mozart.

Interpretado por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán, Vidal y Mirecki.

Tan admirables composiciones fueron interpretadas la perfección y cual corresponde a los grandes méritos que distinguen a los profesores a cuyo cargo corría su ejecución.

Todas las piezas del programa produjeron extraordinario entusiasmo, especialmente el *Quinteto en sol menor* de Mozart, en el que realizaron verdaderos prodigios los Sres. Monasterio, Pérez, Vidal y Mirecki.

Hubo muchos aplausos y los aficionados a la música clásica quedaron en extremo satisfechos de la última sesión celebrada por la *Sociedad de Cuartetos*, con tanta gloria para el arte como para los que con tanto amor le sirven y propagan.

En la próxima sesión se ejecutará el *Quinteto* para instrumentos de cuerda de Schubert.

Si mañana, como se asegura, se celebra la función del teatro Real a beneficio de las víctimas de los terremotos de Andalucía, la Sociedad de Cuartetos aplazará su tercera sesión hasta el sábado inmediato o hasta el viernes próximo⁶⁵¹.

Por las notas que se incluyen al final del artículo, da la sensación de que *La Correspondencia Musical* hace de tablón de anuncios a la vez que de medio de divulgación de las sesiones realizadas como si estuviera concertado con la revista. En esta etapa aparecen todos los conciertos detallados el máximo y siempre se denomina el espacio con el nombre de *Sociedad de Cuartetos* y nunca Salón-Romero.

SOCIEDAD DE CUARTETOS

⁶⁵¹ *La correspondencia musical*. Año, V. nº 210.8-I-1885. p. 4. Ed. y Dir. por Benito Zozaya.

“El tercer concierto no se verificó el viernes último según estaba anunciado a causa de la función extraordinaria que se celebraba en el teatro Real a beneficio de las víctimas de los terremotos de Andalucía. Pero el domingo (11 de enero de 1885), tuvimos el gusto de aplaudir a los célebres concertistas que forman dicha Sociedad y que, como en las sesiones anteriores, se realizaron verdaderamente maravillas de ejecución que fueron justamente premiadas con el aplauso unánime del público.

Todas las piezas del programa obtuvieron grandes muestras de aprobación e impresionaron gratamente al auditorio.

Entre todas sobresalieron las siguientes: el *Cuarteto en re menor* (obra 421 de Mozart) para instrumentos de cuerda interpretada por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki; el Andante que fue repetido en medio de atronadores bravos y palmadas; la *Sonata en mi bemol* (ob. 12 de Beethoven) para piano y violín, por los Sres. Monasterio y Guelbenzu, los cuales se mostraron a la altura de su indiscutible fama; y el *Quinteto en do* (ob. 163 de Schubert) para dos violines, viola y dos violonchelos, pieza que fue muy aplaudida y que produjo el entusiasmo a que nos tienen acostumbrados las inspiradas composiciones del gran maestro alemán.

La concurrencia muy numerosa, muy distinguida y muy inteligente⁶⁵².

SOCIEDAD DE CUARTETOS

“Los nuevos conciertos ha celebrado esta Sociedad desde la publicación de nuestro último número. Uno el viernes (16 de enero de 1885), y otro en la tarde del domingo (18 de enero). El primero con carácter ordinario y el segundo a beneficio de las víctimas de los terremotos.

En el del viernes figuraba el siguiente programa:

1º. *Trio en fa* (obra 80) para piano, violín y violonchelo de Schumann.

Allegro assai, Andante molto expresivo, Scherzo moderato, Allegro non troppo.

Ejecutado por los Sres. Guelbenzu, Monasterio y Mirecki.

2º. Sonata (obra 448) para dos pianos de Mozart.

Allegro con spirito, Andante, Allegro molto.

Ejecutado por los Sres. Guelbenzu y Vázquez.

3º. *Octeto en mi bemol* (obra 20) para cuatro violines, dos violas y dos violonchelos de Mendelssohn.

Allegro moderato ma con fuoco, andante, Scherzo, Presto.

⁶⁵² *La correspondencia musical*. Año, V. nº 211. 15-I-1885. p. 6. Ed. y Dir. por Benito Zozaya.

Ejecutado por los Sres. Monasterio, Goñi, Urrutia, Pardo, Lestán, Vidal, Mirecki y Sarmiento.

Inútil es decir que todas estas piezas fueron admirablemente interpretadas por tan distinguidos profesores y que durante toda la velada menudearon los aplausos y las ovaciones del público.

El concierto del domingo no fue menos brillante que el anterior.

El programa se componía de las siguientes piezas:

1º. *Cuarteto en re menor* de Mozart (obra 421) para instrumentos de cuerda.

2º. *Sonata en mi bemol* (obra 12) de Beethoven para piano y violín.

3º. El *Cuarteto en fa menor* (obra 2) de Mendelssohn.

Hecho el elogio de uno de estos conciertos está hecho el de todos, pues ya es notoria la absoluta perfección con que los individuos de la Sociedad de Cuartetos ejecutan sus notabilísimos y difíciles programas.

Basta pues, con que consignemos los triunfos de dicha asociación y registremos los programas de sus fiestas, en la seguridad de que cuanto de unos y otros dijéramos sería pálido ante la realidad material de las cosas”⁶⁵³.

El último concierto de enero es uno de los más atractivos para el público patriótico, y así lo entiende el crítico que escribe el artículo, porque se toma el interés de acompañar la biografía del compositor Juan Crisóstomo Arriaga por formar digna compañía en el programa junto a obras de Beethoven y Mozart.

Aunque los artículos no están firmados, es muy probable que fueran del crítico Esperanza y Sola, el cual estaba incluido en el grupo de colaboradores que escribe en *La Correspondencia*.

SOCIEDAD DE CUARTETOS

“Gran solemnidad artística la celebrada el viernes último en el Salón Romero!

Público numeroso y distinguido, música de primer orden y gran expectación por oír las notables piezas del siguiente programa:

1º. *Primer cuarteto en re menor*, para instrumentos de cuerda de J.C. Arriaga.

Allegro, Adagio con expresione, Menuetto, Adagio Allegretto

Ejecutado por los Sres. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirecki.

⁶⁵³ *La correspondencia musical*. Año, V. nº 212. 22-I-1885. p. 4. Ed. y Dir. por Benito Zozaya.

2°. *Sonata en do menor* (obra 30) para piano y violín de Beethoven.

Allegro con brio, Adagio cantabile, Scherzo Allegro, Finale Allegro.

3°. *Quinteto en sol menor* (obra 516) para dos violines, dos violas y violonchelo de Mozart.

Ejecutada por los Sres. Monasterio, Urrutia, Lestán, Vidal y Mirecki.

La primera de estas composiciones es una obra admirable, cortada por el patrón clásico y digna de la fama de los más insignes maestros.

¿Quién era Arriaga?

Nada mejor para saberlo que acudir a la biografía universal de los músicos escrita por Fetis, el cual dedica a nuestro ilustre y malogrado compatriota las siguientes líneas [...]

Por lo demás la bellísima composición de Arriaga a que hemos aludido, es un dechado de inspiración que deja gratuitamente impresionado el ánimo y revela desde luego, el genio musical de quien la concibiera.

El sentimiento se desborda a raudales y nunca decae el interés de la composición.

Repitieronse el Adagio con expresione y el Minuetto y así estos tiempos como todos los de que consta la obra fueron ejecutados de admirable modo por los Sres. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirecki [...]

La Sonata en do menor de Beethoven, admirable como siempre, valió muchos aplausos a los Sres. Guelbenzu y Monasterio, habiendo sido repetido el adagio cantabile.

Terminó la fiesta con el famoso *Quinteto en sol menor* de Mozart, pieza harto conocida de los *dilettantes* para que nos entretengamos en elogiarla prodigándole una vez más los entusiastas ditirambos que de derecho le corresponden.

Monasterio, Guelbenzu, Lestán Vidal y Mirecki, la dijeron a la perfección sin que descuidaran el más insignificante matiz ni cometieran la más remota vacilación.

El Quinteto descansa en la parte de violín y está es la que tiene más preponderancia en la hermosa pieza que figura como una de las favoritas de Monasterio.

Este la ejecuta siempre con singular *amore*, y justo es confesar que en la noche del viernes no pudo llevar más allá su arte exquisito ni su sublime delicadeza en la expresión y el sentimiento.

No se oían más que plácemes por todas partes, rebosando el entusiasmo de la generalidad por medio del nutrido prolongado aplauso que resonó por largo rato en el Salón.

El del viernes próximo no será el último concierto de la temporada.

La referida Asociación prepara dos o tres sesiones más, en vista del buen éxito que ha coronado las que hasta ahora han tenido efecto.

Nuestra sincera, nuestra cordialísimo enhorabuena a la Sociedad de Cuartetos”⁶⁵⁴.

SOCIEDAD DE CUARTETOS

“La última sesión de esta importante y celebrada Sociedad fue digna de las anteriores y despertó también el entusiasmo del público.

En ella lucieron como siempre sus grandes facultades los señores Monasterio, Guelbenzu, Vázquez, Mirecki, Lestán, Urrutia y Sarmiento.

La *Serenata* para violín, viola y violonchelo de Beethoven, agradó de un modo especial al auditorio, el cual hizo repetir el *Allegretto alla polacca*, admirable tiempo que constituye una de las más bellas e inspiradas composiciones del gran maestro.

Los Sres. Guelbenzu y Vázquez hicieron prodigios de ejecución en la famosa *Sonata en re* para dos pianos de Mozart.

Terminó el concierto con el gran *Quinteto en do* de Schubert, interpretado con exquisito arte y saboreado con verdadero deleite por el público, el cual hubiera hecho repetir toda a no haberlo impedido sus grandes proporciones.

Asistió al concierto S.A.R. la infanta Dña. Isabel, cuyo amor al arte no se desmiente jamás. La augusta dama felicitó a la Sociedad por el Acierto en la ejecución de la piezas del programa y habló largo rato con los Sres. Monasterio y Guelbenzu, a quienes dio señaladas pruebas de la satisfacción de que se hallaba poseída.

En vista del excelente resultado de los seis conciertos anunciados, la Sociedad de cuartetos celebrará tres nuevas sesiones en el Salón-Romero en los días 6, 13 y 21 del corriente mes.

En ellas se interpretarán obras de las más célebres y no oídas en las anteriores, entre ellas la *Gran sonata en la*, para piano y violín, (obra 47) de Beethoven; el *Quinteto en sib*, para instrumentos de cuerda (obra 87) de

⁶⁵⁴ *La correspondencia musical*. Año, V. n.º 213. 29-I-1885. p. 5. Ed. y Dir. por Benito Zozaya.

Mendelssohn; y el *Quinteto en mib*, con piano (obra 44), de Schumann. También se ejecutar por primera vez, una *Sonata en re menor*, escrita por Tartini, para violín con bajo continuo y numerado.

Están de enhorabuena los aficionados al gran arte clásico”⁶⁵⁵.

SOCIEDAD DE CUARTETOS

“Con el buen éxito de costumbre celebró el viernes último la Sociedad de Cuartetos la primera sesión de la segunda serie que ha resuelto celebrar a instancias del público.

El programa era el siguiente:

1º. *Primer cuarteto en re menor* para instrumentos de cuerda de J.C. Arriaga.

Ejecutado por los Sres. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirecki.

2º. *Sonata en si bemol* (obra 45) para piano y violonchelo de F. Mendelssohn.

Ejecutada por Guelbenzu y Mirecki.

3º. *Cuarteto en mi bemol* (obra 16) para piano, violín, viola y violonchelo de Beethoven.

Ejecutado por los Sres. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirecki.

La maravillosa obra de Arriaga obtuvo una ejecución perfecta. Toda ella fue estrepitosamente aplaudida y el auditorio quiso escuchar por primera vez el *Adagio con Expressione*, que al ser repetido, alcanzó una nueva ovación más calurosa, si cabe, que la que había recibido anteriormente.

El mismo resultado coronó la felicísima interpretación de la *Sonata en si bemol*, de Mendelssohn y el Cuarteto en mi bemol, de Beethoven.

Los Sres. Monasterio, Urrutia, Lestán, Mirecki y Guelbenzu lucieron en las mencionadas piezas la rara habilidad que les adorna y fueron objeto de los más expresivos plácemes y enhorabuena.

Asistieron al concierto SS. AA. RR. las infantas Dña. Isabel y Dña. Eulalia acompañadas de su alta servidumbre”⁶⁵⁶.

SOCIEDAD DE CUARTETOS

“Ya se sabe que cada sesión constituye un nuevo triunfo para la Sociedad de Cuartetos.

⁶⁵⁵ *La correspondencia musical*. Año, V. n° 214. 5-II-1885. p. 5.

⁶⁵⁶ *La correspondencia musical*. Año, V. n° 215. 12-II-1885. p. 5.

El segundo concierto de la segunda serie, en nada desmereció de los anteriores.

Comenzó la fiesta con el *Trío en re* de Beethoven para piano, violín y violonchelo, que fue sumamente celebrado e interpretado a la perfección por los Sres. Guelbenzu, Monasterio y Mirecki.

El *Andante de la Sonata en re menor* de Raff, valió una ovación a los Sres. Mirecki y Guelbenzu, y fue repetido en medio de estrepitosos aplausos.

Vino después la Sonata de violín con acompañamiento de piano de Tartini, que también fue estrepitosamente aplaudida y ejecutada de un modo incomparable por el Sr. Monasterio. Los tres tiempos produjeron singular efecto, y en todos ellos rayó a extraordinaria altura.

Terminó la sesión con el *Quinteto en si bemol* de Mendelssohn, que como siempre que se escucha produjo frenético entusiasmo.

El *Andante scherzando* que constituye por sí solo una composición admirable, alcanzó muchos bravos y palmadas y fue repetido tras no pocas instancias del público. Lo mismo sucedió con el Adagio e lento, que cautivó por su ternura y el exquisito sentimiento que se desprende de todas sus notas.

La entrada soberbia.

El último concierto se celebrará el próximo sábado y en él se ejecutarán nuevas piezas que también llamarán en alto grado la atención del auditorio⁶⁵⁷.

SOCIEDAD DE CUARTETOS

“Muy brillantemente ha cerrado sus sesiones esta ilustre corporación artística.

Figuraban en el programa el *Cuarteto en do*, de Haydn para instrumentos de cuerda, el *Cuarteto de do* de Mozart y la gran *Sonata en la* de Beethoven para piano y violín.

Todas estas piezas obtuvieron el aplauso unánime del público.

El *Cuarteto* de Haydn fue admirablemente interpretado por los señores Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirecki, produciendo un efecto verdaderamente indescriptible y siendo repetido el segundo tiempo.

La obra de Mozart alcanzó una ejecución perfecta a cargo también de la Sres. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirecki y fue aplaudida con estrépito.

⁶⁵⁷ *La correspondencia musical*. Año, V. n.º 216. 19-II-1885. p. 5.

La magnífica *Sonata* de Beethoven produjo asimismo gran entusiasmo habiendo sido justamente celebrado el mérito de los Sres. Monasterio y Guelbenzu. S.A.R. la infanta Dña. Isabel honró con su asistencia el espectáculo.

El Salón estaba completamente lleno y todo el mundo parecía sentir la terminación de los conciertos de la Sociedad de cuartetos que tan gloriosa campaña ha hecho durante esta última temporada.

Felicitemos a la Sociedad por sus nuevas victorias y nos despedimos de ella con honor... ¡hasta el año que viene!”⁶⁵⁸.

Acabadas las obligadas referencias al Salón-Romero por medio de los artículos dedicados a la Sociedad de Cuartetos, tendrá que esperarse al 16 de abril de 1885, para leer alguna alusión a las actividades que en él se desarrollan.

NOTICIAS

“Mañana viernes (17 de abril de 1885), se celebrará en el Salón-Romero un concierto vocal e instrumental a beneficio del hijo de un profesor de la orquesta del Teatro Real y de la Sociedad de Conciertos.

El objeto del concierto es redimir a dicho joven del servicio militar.

El programa será muy variado y figuran en él notables y aplaudidos artistas”⁶⁵⁹.

En mayo, Romero presta su Salón para cumplir su palabra con la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*, a la cual le prometió dar los beneficios económicos de un gran concierto. En un principio iba a ser el concierto de inauguración del local, pero por compromisos adquiridos con Casa Real, tendría que gestionarse otro acontecimiento similar para tal fin.

NOTICIAS

“Brillantísimo bajo todos los aspectos, fue el concierto celebrado el 30 del pasado abril en el Salón-Romero⁶⁶⁰, a beneficio de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos.

⁶⁵⁸ *La correspondencia musical*. Año, V. n° 217. 26-II-1885. p. 5.

⁶⁵⁹ *La correspondencia musical*. Año, V. n° 224. 16-IV-1885. p. 5.

⁶⁶⁰ El concierto se realizará justo el mismo día que cumple el aniversario de su inauguración el Salón.

Tan solemne fiesta se llevó a cabo bajo el patrocinio de S.A.R. la Srma. Sra. Infanta Dña. María Isabel, cuyo amor al arte y cuyos sentimientos filantrópicos no se desmienten jamás ni son puestos por nadie en tela de juicio.

He aquí el programa de tan notable concierto:

Primera Parte. 1º. *Fantasia para armonium y piano* sobre motivos de la ópera *La favorita* de Ketterer y Durand, interpretada por las Srtas. Ondátegui y Chevalier; 2º. *Si tu m'amaís* de Denza, interpretada por la Srta. Bulicioff; 4º. *Romanza del segundo acto de la Gioconda* de Ponchielli, interpretada por el Sr. Antón; 5º. *Non m'ama piu de Tosti*, interpretada por el Sr. Battistini; 6º. *Fantasia-capricho para violín* de Viuxtemps, por el Sr. Medina; 7º. *I pescatori*, duetto de Manzochi, por los Sres. Dolcibene y Battistini; 8º. *Ave María* de Gounod, por la Srta. Lodi, con acompañamiento de piano, violín y armonium por los Sres. Urrutia, Medina y la Srta. Chevalier.

Segunda Parte. 1º. *Struensée*, gran sinfonía de Meyerbeer, transcrita para dos armoniums por López Almagro e interpretada por las Srtas. Ondátegui y Chevalier; 2º. *Rondó final* de Matilde de Shabran de Rossini, por la Srta. Lodi; 3º. *Una paseggiata*, aria bufa de Cortesi, por el Sr. Baldelli; 4º. *Romanza* de Dinorah de Meyerbeer, por el Sr. Battistini; 5º. *Aria de Don Carlo* de Verdi, por el Sr. Silvestri; 6º.a. *Melodía* de madame Rothschild y b. *Au printemps* de Gounod, por la Sra. Bulicioff; 7º. *Consejos*, habanera del Álvarez, por el Sr. Antón; 8º. *Melodía para violín* de Monasterio, ejecutada por los alumnos del autor Srtas, Díaz, Tersí, Aspra y señores Medina, Agudo, Gálvez, Álvarez, Francés, Irazu, Ayllón, Navas y Algora.

Los mencionados artistas fueron acompañados al piano por los Sres. Urrutia y Álvarez.

Hubo aplausos para todos y el entusiasmo de los concurrentes rayó a veces en verdadero delirio.

Además de las piezas anunciadas en el programa la Srta. Bulicioff cantó de una manera deliciosa y con inimitable gracia la inspirada canción de Barbieri *Lo que está de Dios*, y unas peteneras.

Ambas piezas le valieron grandes y repetidos plácemes, sobre todo la primera que es de lo más jacarandoso y expresivo que se conoce en el género.

Baldelli cantó también un bellissimo Stornello composición suya titulado *Povero Fiorllin*, que le valió una ovación tan ruidosa como merecida.

El Salón- Romero estaba completamente lleno, y no poca gente se vio privada del placer de asistir a tan memorable fiesta.

Se había agotado en absoluto el número de entradas.

SS.MM. y AA.RR. honraron con su presencia el concierto y revelaron en varias ocasiones la complacencia con que escuchaban todas las piezas del programa⁶⁶¹.

La primera crítica que se dedica a la *Sociedad de Cuartetos* en su nueva sede Salón-Romero por parte de Esperanza y Sola en la *Ilustración*, llega el 8 de febrero de 1886,⁶⁶² justo el mismo año en que fallece Juan M^a Guelbenzu y Fernández (8 de febrero de 1886), componente importantísimo implicado directamente en el nacimiento de la *Sociedad de cuartetos*, que como relata Esperanza y Sola, surge de las sesiones de conciertos que Guelbenzu organizaba en su casa madrileña de la plazuela de las Descalzas, las tardes de domingo invernales⁶⁶³. En este año el célebre crítico dedicó varios artículos en torno al Salón-Romero, buena parte de ellos por los acontecimientos necrológicos de Guelbenzu y el propio Romero.

La *Sociedad de Cuartetos* inaugura su temporada de conciertos con retraso debido a la semana de respeto que guardaron por la muerte de su compañero pianista Guelbenzu.

Comienza con el relato de la sesión dedicada al compañero desaparecido de esta forma:

“Al entrar en el Salón-Romero la noche que celebraba la primera de sus funciones la *Sociedad de Cuartetos*, un sentimiento de tristeza embargaba el alma de los que allí acudían llevados por la afición a la música clásica, y siguiendo la antigua y en ellos ya tradicional costumbre. -En la primera página programa había un orlado de luto, la Sociedad consignaba, en breves y sentidas palabras, la profunda pena que se sentía dominada por la muerte de su hermano en el arte, y con el cual tantos triunfos habían compartido; y el piano en que éste interpretaba como él sólo sabía hacerlo, la música de los grandes maestros, aparecía mudo en el escenario, teniendo en el atril una corona de pensamientos y hojas de laurel, de la que pendían anchas cintas negras que corrían por el teclado, y en las cuales leíase: *La Sociedad de Cuartetos a su insigne e inolvidable compañero Guelbenzu*.

⁶⁶¹ *La correspondencia musical*. Año, V. n.º 227. 7-V-1885. p. 5.

⁶⁶² Esperanza y Sola, José M^a. *Treinta años de crítica musical*. Madrid, 1906. Ed. Herederos testamentarios. Fuente: B.C. de U.O. p. 143 y ss (vol-II).

⁶⁶³ A tales reuniones se las llamó, *refugio del buen gusto*. Este apelativo también lo utilizaría Enrique Sepúlveda en su obra *La vida en Madrid en 1886* (Madrid, 1887, 1994), para definir la actividad del Salón-Romero.

Bajo tan tristes auspicios comenzada por aquel su campaña artística, la justicia y la imparcialidad exigen de consuno el decir que tanto en la sesión dicha como en la siguiente, únicas celebradas hasta el momento en que escribimos estos renglones, la interpretación de las obras clásicas, por el célebre violinista Monasterio y sus dignos compañeros, ha sido sin embargo, digna del mayor encomio, tanto como atinada la elección de las obras que han hecho disfrutar a los cada vez más numerosos adeptos a la música de cuarteto.

Mozart, el compositor extraordinariamente festejado, de quién se ha dicho que era “la música misma”, ha figurado en los programas en primera línea como es natural y debido era que así fuese. -”Genio, que el entendido maestro Vázquez, en su curioso libro *La Música en Alemania* (de su lectura sabia, que ha hecho mis delicias en más de una ocasión), cuyo ilustre nombre simboliza cuanto el buen músico tiene de más elevado, cuya inteligencia perfeccionó lo antiguo y dio la norma y acertada dirección para lo nuevo, y que en cada ramo del arte dejó obras maestras que, palpitantes de vida serán enseñanza para los siglos futuros”; hombre de quien Rossini decía que “había tenido tanta ciencia como genio y tanto genio como ciencia”; cuya admirable y poderosa inventiva asombra y anodada, al considerar el sin número de producciones de su fecundo ingenio que dejó escritas en los pocos años que duró su paso por el mundo, para volver al cielo, del cual parecía desprendido; Mozart, repito, en ese raquitismo caudal de inspiración y de ciencia que legó a la admiración y enseñanza de los venideros, parece como que quiso atesorar la quinta esencia de una y de otra, en dos obras imperecederas: el *Don Juan*, y el *Quinteto en Sol menor* (Ob. 516).

Escribía el padre de este grande hombre a su hija, desde Viena, el 12 de febrero de 1765, que Haydn había estado a verlos, y después de haber oído varios cuartetos escritos por aquél, le había dicho: “Os declaro delante de Dios, y por la fe de hombre honrado, que considero a vuestro hijo como el compositor más grande de que yo he oído hablar”; y el que una vez tan sólo haya oído el *Quinteto* antes mencionado, podrá menos de sentir a la respetable aseveración del padre de la sinfonía, del inmortal autor de la *Creación* y *Las Estaciones*. Inspirado como pocos, dramático en alto grado, es el *Quinteto* una sublime página en la que el alma de Mozart ha depositado sus dolores y sus lágrimas, derramando al propio tiempo tesoros de ciencia, que son el estudio y encanto de cuantos se dedican al difícil y complicado arte de la composición. Y no vaya a creerse que tal obra este hecha al ocaso, o usando de un símil hartó conocido, saliera del cerebro de Mozart, como Minerva, armada de punta en blanco, de la cabeza de Júpiter, puesto que, aparte de que cuantos de cuantos han historiado la vida de aquél nos

le presentan en todo momento absorbido por el continuo trabajo de su inteligencia, el examen del *Quinteto* revela un plan llevado a cabo hasta sus últimos detalles, y un drama tan admirablemente concebido como asombrosamente realizado, y que viene a ser demostración harto elocuente de la verdad con que Napoleón I afirmaba que la verdadera inspiración no es otra cosa que la solución instantánea de un problema por largo tiempo meditado.

Bien conocida y admirada esta obra, que, como con sobrada razón dice E. de Sauzay, lleva la firma de Mozart en cada frase, su merecida fama, y lo mucho y bueno que sobre ella se ha escrito, excusan todo análisis por mi parte, el cual, de hacerle, parecería además, y no sin razón, harto pretencioso. Demos pues, con lo dicho por suficientemente discutido el asunto, y después de tributar el aplauso que también se merece el *Cuarteto en Re (Ob. 575)* del mismo autor, oído también en la sesión primera, continuemos nuestra reseña.

Al paso que Mozart se ha dicho que hablaba la lengua de los ángeles, y de Haydn que al componer su música, expresión de la calma y alegría de su espíritu y de la fe que en su pecho abrigaba, y último canto también de una época que terminaba, no le guiaba otro móvil que el placer que en ello sentía, de Beethoven se ha afirmado que, como Goëthe con el *Fausto*, Byron con el *Manfredo* y Chateaubriand con su *René*, sus obras no eran otra cosa que el eco de su tiempo, mezcla de dudas y de grandezas, de sufrimientos y de energías. Rompiendo abiertamente con toda la tradición de escuela, en cuanto se oponía a lo que su genio le dictaba; sacudiendo el yugo de la música italiana, y sometiéndolo todo al dominio de su poderosa personalidad, Beethoven es una de las más grandes figuras en la historia del arte, y su obra subsistirá, sin que le haga mella el tiempo, ni los derroteros que aquél siga en el porvenir, sean cuales fueren.

De él, a quién con verdad se ha llamado el “Titán de la música”, ha interpretado la *Sociedad de Cuartetos* dos obras de verdadera importancia: un *Trío en Sol (Ob. 9)*, dedicado al Conde de Browne, y el *Cuarteto en Mi bemol (Ob. 74)*, dedicado al príncipe Lobkowitz. La numeración de ellas de bien claramente a conocer que el Trío pertenece a la primera época, o primera manera, del autor de que hablamos, en que su genio no se había declarado, como más tarde, en abierta independencia; y el Cuarteto a la segunda, y para nosotros la mejor, salvo el parecer de los que ven en las últimas obras de Beethoven lo más sublime de su poderosa inventiva, y el germen de la modernísima escuela musical, cuyas ventajas e inconvenientes hemos apuntado en varias ocasiones, y no hay para qué meneallos [sic] al presente.

Extraordinariamente melódico el Trío, y notable todo él por sus combinaciones rítmicas, si nos fuera forzoso elegir alguna de las partes de que se compone, no vacilaríamos en hacerlo por el *Adagio*, verdaderamente *Cantabile*, y por el *Presto* con que concluye, chispeante de gracia e interés. En cuanto al Cuarteto (que hasta el presente no había figurado en los programas), bastará decir con E. de Sauzay, autoridad en la materia, que los motivos de los cuatro tiempos de que consta, y la admirable manera como están desarrollados, colocan esta obra entre las más originales y más poéticas que escribió aquel gran hombre. Y que así es, en efecto, se lo demostrarán al oyente el hermoso *Adagio*, sobrio y lleno de sublime inspiración, el fantástico *Scherzo* y las variaciones del último *Allegro*, que un biógrafo de Beethoven ha calificado de “Himno incomparable de amor”.

Réstanos hablar de Mendelssohn. Habíase casado éste el 23 de marzo de 1837, y después de pasar la luna de miel en el Valle de Friburgo (Brigau), volvióse a Francfort [sic], donde, no bien llegado, escribió un *Cuarteto en Mi menor*, para instrumentos de cuerda (Ob. 44), al cual, según parece, dióle desde luego bien poca importancia. Cuidadoso, sin embargo, de cuanto de su pluma salía, debió consultar la nueva obra con su amigo Hiller, cuando no mucho tiempo después, en julio del mismo año, le escribía desde Bingen lo sigue: “He seguido en gran parte tus consejos en los cambios que he hecho en el cuarteto, y me parece que ha quedado mejor. Últimamente le he tocado en un piano detestable, y el placer que me produjo fue más real y positivo que lo que yo esperaba.” Este cuarteto, que con perdón de su mismo autor sea dicho, es el mejor de cuantos salieron de su pluma, ha sido la obra que de él se ha oído en el Salón-Romero. De una igualdad y belleza sorprendente en todos los tiempos de que consta, y lleno de esa distinción y elegancia tan características en Mendelssohn, son de admirar, sobre todo, el *Andante*, hermoso e inspirado como pocos, el encantador *Scherzo*, verdadero modelo en su género, y el *Presto agitato*, cuyos apasionados acentos conmueven honradamente el ánimo. La Bruyère decía: “Si la obra del ingenio eleva vuestro espíritu e imprime en él sentimientos nobles y esforzados, la obra es buena, y buen artífice el que la ha hecho.” Tal puede decirse del cuarteto de Mendelssohn.

En cuanto a la manera como tales obras han sido interpretadas, ya he dicho, y repito, que reúne en alto grado aquella poesía del estilo y aquella perfecta acentuación que tanto recomendaba Beethoven, y que consideraba como cualidades indispensables a todo buen artista, ha arrancado merecidísimos aplausos por la manera perfecta e irreprochable con que ha desempeñado su

honroso cometido en las dos sesiones que vamos reseñando. De ellos también, y con perfecto derecho, han sido participes los señores Lestán, Urrutia, Vidal y Mirecki, por el acierto con que han secundado los esfuerzos de aquel.

Por último, y para concluir con lo que a estas fiestas musicales atañe, la *Sociedad de Cuartetos*, que por un sentimiento de respeto a la memoria del Sr. Guelbenzu, eliminó en la primera sección toda obra en la que figurase el piano como factor, había invitado para tomar parte en las sucesiones, y atendiendo según rezaba el anuncio, a indicaciones muy respetables para ella, y a consideraciones y vínculos de antiguo compañerismo, a dos pianistas de reputación bien sentada: el Sr. Tragó (que acaba de ser propuesto después de una brillante oposición a la plaza que dejó vacante en la *Escuela de Música* el malogrado Power), y el Sr. Zabalza, bien conocido y apreciado de toda la gente filarmónica. Este último, en la segunda de las secciones, hizo oír, discretamente interpretadas, una *Zarabanda*, un *Minuetto*, una *Sonata* y una *Burlesca* del famoso clavecinista Domenico Scarlatti, interesantes, sobre todo, bajo el punto de vista histórico, logrando con ella cautivar la atención del público y arrancándole no pocos aplausos.

=====

J. M^a. Esperanza y Sola⁶⁶⁴

Debe constatarse como un dato curioso, el hecho de que el primer artículo que Esperanza y Sola dedica a la Sociedad, sea dos años después de su debut en este nuevo auditorio, algo que no extraña, sabiendo que el seguimiento de las sesiones de la Sociedad lo hacía a través de sus críticas para *La correspondencia musical* -revista de la que era colaborador-, deja claro el afecto que le unía a su discípulo y amigo, Jesús de Monasterio.

El concierto a cargo de los miembros del cuarteto que entonces eran; Monasterio (violín), Mirecki (cello), Urrutia (violín) y Lestán (viola), interpretaban un inolvidable concierto en su memoria depositando una corona de flores sobre el piano del escenario que permanecería abierto durante todo el concierto. Posteriormente se buscaría a dos nuevos pianistas para suplir al insigne maestro; Zabalza y Tragó.

Un mes después (8 de marzo de 1886) vuelve a escribir en *La Ilustración* un extenso artículo donde pone de manifiesto sus conocimientos en musicología, donde

⁶⁶⁴ Esperanza y Sola, José M^a. *Treinta años de crítica musical*. Madrid, 1906. Ed. Herederos testamentarios. Fuente: B.C. de U.O. p. 143 y ss (vol-II).

pasa revista a lo más interesante de la temporada de la *Sociedad de Cuartetos* en el Salón-Romero.

“[...] Nada más a propósito nos parece para dar idea en breves palabras de la *Sonata en re* (ob. 18), de Rubinstein, para piano y violonchelo, y magistralmente tocada por los señores Tragó y Mirecky, que el juicio que, en general, hace de la música de aquél un sabio músico alemán. Las melodías de Rubinstein, dice, o son de una belleza celestial, o resuenan como los mugidos del Océano o el fragor de la tempestad. El consorcio de ambos elementos, hecho con singular acierto y maestría, es lo que constituye la obra de que hablamos, que tanto por su belleza intrínseca, cuanto por la manera como fue interpretada, fue recibida con grandes aplausos.

Los *Cuartetos en re menor y en sol* (ob. 76 y 77) y la *Sonata en sol* (ob. 73) para violín y piano de Haydn; la *Sonata en do sostenido menor* (ob. 27) para piano, y el *Trío en sol* (ob. 9), de Beethoven; el *Cuarteto en mi menor* (ob. 44) y el *Trío en re menor* (ob. 59) de Mendelssohn; el *Quinteto en do* (ob. 163) de Schubert, y el lindísimo *Cuarteto en re menor*, del insigne y malogrado bilbaíno Arriaga, han sido las obras que, a más de las mencionadas se han oído en las sesiones dichas, y de las cuales ha sido espléndido coronamiento, la consagrada el viernes último a Beethoven.

Nos falta tiempo y espacio para reseñarla, pero no hemos de dejar de decir, que la Sociedad de Cuartetos puede y debe registrarla entre las más gloriosas de su no corta vida artística. El *Septimino*, al cual el gran Beethoven miraba desdeñosamente en sus últimos tiempos, obra llena de inspiración, de melodía y de ciencia armónica; rico manantial de cuyas aguas no vacilaron en tomar y apropiarse otros genios del arte, fue interpretado a maravilla. La perfecta unidad en el conjunto, el exquisito cuidado en los detalles, el colorido y el acento que en la mayor parte de las obras interpretadas hemos observado, y que revelan el acierto y el saber indisputables del eminente artista señor Monasterio, y la valía de los profesores que con él coadyuvan, de largo tiempo, a la noble empresa de difundir y propagar la música clásica, subieron de punto, si cabe, en la interpretación del *Septimino*, en la que también tomaron parte los Sres. Fischer, Font, Lucientes y Muñoz. Otro tanto puede decirse del *Cuarteto en mi bemol* (ob. 16), para piano e instrumentos de cuerda, en que el mágico violín de Monasterio y el indisputable talento del pianista señor Tragó, arrancaron atronadores aplausos, tributados también, con no menor entusiasmo, a la obra antes dicha.

Con ello debiera haber terminado sus sesiones por este año la Sociedad de Cuartetos, a la que enviamos nuestros sinceros plácemes por su gloriosa campaña artística, y muy en especial al eminente artista Monasterio; pero loa abonados hicieron una manifestación pacífica en favor de Mozart, deseosos de oír de nuevo el gran quinteto en sol menor, y con gran contentamiento de todos, convínose en ello, dándose cita con tal objeto para el viernes próximo⁶⁶⁵.

Enrique Sepúlveda también escribiría un extenso artículo, ensalzando a la *Sociedad de Cuartetos* y describiendo como eran las sesiones, destacando la forma magistral que Monasterio tiene de decir las frases de Mozart, Beethoven o Mendelssohn, “cuando hace poemas, pasiones y llorar cuando toca las cuerdas de su instrumento”.

Los entreactos eran cortos y se reanudaba el concierto después de que un dependiente recorriese los pasillos y vestíbulos avisando del inicio de la siguiente parte.

Los conciertos se realizan los viernes en sesiones que finalizaban a las once.

El extenso artículo que pretendía homenajear al difunto Guelbenzu, pasa a ser una elocuente alabanza de Jesús de Monasterio y de su cuarteto dentro de las habituales sesiones celebradas en el Salón-Romero⁶⁶⁶.

La concurrencia de Federico Ficher en el concierto -clarinetista afamado de la segunda mitad de siglo- invita a la reflexión, sobre si Romero interpretó alguna vez con el clarinete dentro de su Salón. Verdaderamente es de suponer que no, pero cabe las duda, puesto que en 1875 (el 10 de enero), Romero interpreta el *Quinteto en La mayor* de W. A. Mozart, junto a la *Sociedad de Cuartetos*, en un concierto benéfico para la *Sociedad de Socorros* desarrollado en el Saloncillo del Conservatorio. En esa ocasión contaba con 60 años de edad y ocurre unos meses antes de que recibiera la jubilación en la Escuela Nacional de Música de Madrid. Posiblemente esta fuera su última aparición como interprete y a buen seguro su retirada definitiva de los escenarios⁶⁶⁷.

Al término de lo que debía ser la última sesión de la temporada, el público (asociado) hizo con sus aplausos y peticiones, que los músicos se vieran obligados a programar una sesión final, para volver a interpretar en ella el *Quinteto en La mayor* de

⁶⁶⁵ *La Ilustración Española y Americana*. Año, XXX. n.º 9. 8-III-1886. p. 150 y 151.

⁶⁶⁶ Sepúlveda, Enrique. *La vida en Madrid en 1886*. Ed. Librería de Fernando de Fé. Madrid, 1887. Ed. Asociación de librerías de Lance, Madrid, 1992.

⁶⁶⁷ Anuario de la *Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos*. Ed. La sociedad. Madrid, 1875. Fuente: B.N.

Mozart. Esta cita también tendrá reflejo en la prensa escrita, a través de un extenso artículo, en el que su autor hace alarde de los conocimientos sobre las obras, los autores y la filosofía de funcionamiento de la *Sociedad de Cuartetos*. Aprovecha para elogiar la posición de la Sociedad, porque aunque desde su creación hizo propósito de interpretar lo más exquisito del repertorio clásico, había incorporado obras de autores de épocas posteriores e incluso contemporáneos, como son las de Schubert, Schumann, Rubinstein, Svendsen y Raff. Supuestamente estos comentarios salen al paso, de algunas críticas nacidas en el seno de los Asociados reclamando la vuelta al estilo clásico, y que dieron como fruto manifestaciones, que obligaron a los músicos a prolongar la temporada para reincidir una vez más en la música de Mozart.

La Ilustración también hace un sentido homenaje póstumo a la figura de Romero en sus páginas, donde -al uso de *La correspondencia musical*- figura una escueta biográfica junto a frases de reconocimiento de las virtudes del músico. Las primeras frases del encabezamiento del artículo de Esperanza y Sola son un claro resumen.

“[...] Artista de gran valer, supo, merced a su talento y a su constante laboriosidad, elevarse desde la humilde posición de músico de regimiento hasta los escaños de la Real Academia de San Fernando, donde era tenido como uno de sus beneméritos individuos”⁶⁶⁸.

La incertidumbre hace aparición en los pensamientos de los artistas que solían encontrar en el Salón-Romero un lugar para exponer regularmente sus trabajos. La muerte de Romero dejaba dudas sobre la continuidad de la empresa levantada por el fundador de la *Casa Romero*, que se quedaba en manos de su viuda María Fernanda Conde y Arnal, junto a unos socios y operarios, que caminando en el tiempo, darían muestras de su incapacidad e incompetencia para mantener viva la actividad del comercio musical más importante de España de la segunda mitad del siglo XIX. Pronto se disipan las dudas, porque la actividad musical en el Salón continúa y con pretensiones de futuro tal y como expresa Esperanza y Sola, en el que sería el último artículo del año, para referirse a la *Sociedad de Cuartetos* haciendo una defensa a ultranza de la actividad que desarrollan y de la calidad de sus interpretaciones. El

⁶⁶⁸Esperanza y Sola, José M^a. *Treinta años de crítica musical*. Madrid, 1906. Ed. Herederos testamentarios. Fuente: B.C. de U.O. p. 208 y ss (vol-II).

artículo viene a discutir algunas críticas suscitadas en un pequeño sector del público que reclama otros estilos de música dentro del repertorio de la Sociedad.

[...] El Sr. Monasterio es el mismo inspirado de siempre. Corrección y elegancia suma en la manera de decir, conocimientos profundo de la obra que interpreta, y cuyas bellezas revela y realza de modo admirable y gusto exquisito; he aquí las cualidades culminantes de gran artista, alma y vida de la Sociedad que acaudilla. Digno compañero de él es el pianista Sr. Tragó, cuyo admirable mecanismo y cuya elegancia, al par que energía, en la manera de expresar, le han elevado, entre los amantes de la buena música, a grande y merecida altura; y dignos también de cumplido elogio los Sres. Urrutia, Lestán y Mirecki, que con aquellos han compartido las ovaciones que ha recibido en las pasadas noches de la Sociedad de Cuartetos.

Y como no ya haya terminado esta su campaña artística, fuerza será dedicarle otro artículo, como se hará Dios mediante”⁶⁶⁹.

En 1887 se reanuda las sesiones de la *Sociedad de Cuartetos*, y en las anotaciones en prensa de Esperanza y Sola, encontramos que la Sociedad entra en una época de renovación en la que continuará dando la música de compositores contemporáneos, entre los que se incide sobre la figura de Brahms, Svendsen y rememoran los cuartetos de Juan Crisóstomo Arriaga. Su *Cuarteto en Mi bemol*, se toca por primera vez en el Salón-Romero para el público de Madrid, más tarde llegaría el estreno de otros dos cuartetos del mismo autor.

En esta crítica musical de 8 de marzo se reseña la última sesión de la Sociedad por haberse ofrecido sus ingresos en beneficio de la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*, a la cual estaban estrechamente unidos todos los músicos de la Sociedad, y por la que Eslava, Romero y Monasterio habían hecho tan grandes esfuerzos.

“*Arte y Caridad* hallábanse anudados en felicísimo consorcio la noche a que me refiero, en que al entusiasmo que por aquél sentían los hábiles intérpretes de las obras clásicas, uníase otro móvil más levantado aún: el de contribuir con su talento y saber al socorro de aquellos de sus hermanos en la

⁶⁶⁹ *La ilustración española y americana*. Año, XXX. nº 48. Madrid, 30-XII-1886. pp. 395-398.

profesión con quienes la suerte fue harto avara, y yacen sumidos en el infortunio»⁶⁷⁰.

Tras dos años de silencio por parte de Esperanza y Sola en las referencias a la *Sociedad de Cuartetos*, en 1889 incluirá dos críticas específicas. La primera se encarga de resaltar las bodas de plata de la Sociedad y la segunda apoya los cambios de repertorio que la Sociedad se dispone a llevar a cabo.

En ambos artículos se resalta la notoria importancia y trascendencia que tienen las sesiones de la Sociedad en el arte, y apunta que la presente temporada se presenta con nuevos bríos e innovaciones.

“[...] tanto las obras oídas como sus afortunados intérpretes han sido objeto en todas ocasiones de entusiastas y sinceros aplausos, y de que no contentos los muchos habituales al Salón-Romero con las sesiones que la Sociedad de Cuartetos se había propuesto dar, vieran de conseguir que su número se aumentara, como así sucedió, dando ocasión con ello a que figurasen en los programas obras no conocidas y a las cuales no había sido dable dar antes cabida, y sobre todo, a que Monasterio pudiese realizar el patriótico ideal, largo tiempo acariciado en su mente, de consagrar un día a la música y a los músicos españoles, abriendo con ello un nuevo palenque a nuestros jóvenes compositores, como en no lejanos tiempos lo hizo en conciertos del Príncipe Alfonso, y merced a lo cual figuran hoy en estos los nombres de Chapí, Marqués y tantos otros [...]”

Se interpretaron en esta temporada el *Cuarteto en Re menor* de Arriaga, y como estrenos para el público de la Sociedad; *El carnaval* de Schumann; un *Cuarteto* de Saint-Saëns; un *Quinteto*, de Svendsen; la *Sonata en Re*, de Sánchez Allú⁶⁷¹, y el *Trío en Mi*, del maestro Bretón.

En la configuración de la plantilla de la Sociedad hay que destacar la intervención amplia del pianista Tragó y el violonchelista Beck, junto a los legendarios Lestán, Pérez y Monasterio.

⁶⁷⁰Esperanza y Sola, José M^a. *Treinta años de crítica musical*. Madrid, 1906. Ed. Herederos testamentarios. Fuente: B.C. de U.O. pp. 246 y ss (vol-II).

⁶⁷¹Dedicada a Monasterio y titulada originalmente *Ensayo*

De todos los años que la Sociedad lleva en marcha, sólo en los últimos se podría decir que es posible introducir la idea nacionalista a la hora de programar obras para los conciertos. Sabemos que esto no es debido a la falta de sensibilidad mostrada por Monasterio y los máximos responsables de la programación, porque ya se vio en las críticas de la temporada 1886, que los abonados o miembros de la Sociedad pertenecientes al público, no aceptaban fácilmente los cambios de programación que incluían obras más allá de los estilos clásicos y románticos.

Existe una pugna -en esta época final- por implantar los nuevos estilos e incluir las corrientes de un nacionalismo musical también dentro de las sesiones de la Sociedad, de la que ni el propio Monasterio quedará a salvo, dado que en esta misma temporada, será tachado de conservador por algunos miembros de la sociedad. Los más jóvenes, encabezados por Tragó, consideraron necesaria la creación de una nueva agrupación paralela a la *Sociedad de Cuartetos*, e incluso integrada dentro de la misma Sociedad, que se dedicará a tocar repertorio actualizado de acuerdo con los nuevos estilos florecientes.

En el invierno de 1889, Tragó -que pertenecía a la *Sociedad de Conciertos*- propone a Arbós la formación de un nuevo cuarteto con gente joven para abordar un repertorio más contemporáneo que el ya instituido por Monasterio. La primera iniciativa fue, que el nuevo grupo complementara junto al de Monasterio un programa más extenso y variado. Monasterio se negó y esto hizo que se independizaran.

El cuarteto inicial se constituiría con Enrique Fernández Arbós (violín), José Tragó (piano), Agustín Rubio (cello amigo de Arbós), Rafael Gálvez (viola) y Pedro de Urrutia (2º violín al que luego sustituiría José Agudo). Su sede era también el Salón-Romero, algo que a buen seguro levantaría polémicas entre los músicos⁶⁷².

Tras esta escisión, la *Sociedad de Cuartetos* quedó constituida por los siguientes profesores: Monasterio, Srta. María Luisa Chevalier, Mirecki, Pérez, Lestán y Vallejos, que culminaron una temporada memorable compartiendo auditorio con la recién creada *Asociación de "Música di Camera"*.

Esperanza y Sóla se comprometió con las dos agrupaciones, de tal forma, que desarrolló por separado críticas de alabanza y congratulación amplias. La de 22 de diciembre agasaja a la *Sociedad de Cuartetos* en sus bodas de plata de una forma aumentada con respecto a las anteriores temporadas, y con fecha 15 de enero, leemos un

⁶⁷²Gómez Amat, Carlos. *Historia de la música española. siglo XIX*. Ed. Alianza. Madrid, 1984, 1988.

magistral artículo (también en la Ilustración), que da una esplendorosa bienvenida a la nueva Sociedad, intentando no dañar las susceptibilidades de la ya existente y apoyada, de igual o mayor agrado.

La cita presenta de esta forma a la recién creada agrupación.

“[...] que de la nueva *Asociación de “Música di Camera”*, que actúa en el Salón-Romero, es espíritu vivificante el notable artista Sr. Tragó. Astro de primera magnitud en las esferas del piano, y cuyos fulgores alcanzan y se reflejan en los jóvenes discípulos de Monasterio, Fernández Arbós, Urrutia y Gálvez, y en el violoncellista Rubio, que en torno suyo se han agrupado, aún la crítica más exigente y descontentadiza se vería forzada a reconocer que en el presente año ha hecho mayor alarde aún, si cabe, del maravilloso mecanismo que posee, y mostrando adelanto en la manera de sentir y expresar la música [...]

Como la sombra sigue al cuerpo, así los jóvenes artistas antes nombrados marchan a honesta distancia de la *Ville Garde de la Sociedad de Cuartetos*, guardando sus tradiciones; y nada más natural que así, y en bien suyo y del arte, sucediera.

La situación duró poco porque la desgracia hizo, que esa misma temporada se disolviera el nuevo cuarteto por una epidemia de gripe, y sólo se volverían a reunir para la temporada siguiente. El cuarteto duró poco, y posiblemente colaborase a su desaparición la liquidación de la Casa Romero acaecido en el mismo año, con la cual vendría la clausura del Salón-Romero [...]

Discípulo Fernández Arbós, y de los más predilectos, de Monasterio, al punto de haber éste velado por largo tiempo después con paternal solicitud por sus adelantos y porvenir artístico, dicho se está que allí hasta donde le fuese dable, había de ser fiel trasunto de su maestro, entender a la manera de éste la música clásica, y mostrar el saludable fruto de sus enseñanzas [...]

Conocidos ya en los pasados años, y en la Sociedad de Cuartetos, los Sres. Urrutia y Gálvez, no hay para qué decir cuan valiosa ha sido su cooperación en las sesiones de que voy a hablar, en las que también ha tomado parte el Sr. Rubio, artista que después de haber alcanzado, creo, en nuestra Escuela Nacional de Música el primer premio de violoncello, ha continuado en el extranjero los estudios que en España hizo bajo la dirección del señor Mirecki.

En dichas sesiones ha habido también música para todos los gustos, y han abundado las novedades, entendiéndose por tales, ya obras de los clásicos, ya

modernos autores, que no habían sido hasta ahora interpretadas ante el público madrileño, siendo algunas de las últimas desconocidas aun para los más aficionados al género clásico en nuestra tierra [...]

El Sr. Tragó y sus compañeros tuvieron el buen acuerdo de comenzar sus artísticas sesiones dedicando la primera (y por cierto una de las más interesantes y perfectas desde el punto de vista de la interpretación) al gran Beethoven [...]"

Discutióse y no poco, entre la gente aficionada el programa de la sesión tercera, en la que se interpretaron obras de Chopin, Molique, Brahms, Piatti, Spohr, Bach, Haynd y Brahms [...]

Tales han sido, hasta el momento en que escribo estos renglones, los trabajos de la juventud artística que celebra aquellas, y por los que merece sinceros plácemes. Decir que en las dichas sesiones se ha llegado al *summum* de la perfección, como del espíritu de algunos juicios críticos que he leído, ha podido colegirse, ni es extracto, a mi juicio, ni los mismos artistas lo habrán creído seguramente; negar que la interpretación de las obras ha sido acertada la mayor parte de las veces, irreprochable y perfecta en ocasiones, haciéndose en éstas sus intérpretes dignos de todo elogio y de entusiasta y legítimo aplauso, fuera notoria injusticia, la cual sería tanto mayor, cuanto que, a más de lo dicho, han mostrado aquellos haber hecho un severo y concienzudo estudio de cuanto en los programas ha figurado; han dado a conocer buen número de obras nuevas, y en su desempeño se ha hecho sentir una noble emulación, que no puede menos de redundar en bien del arte y de la música clásica, uno de los primarios y más interesantes objetos de esta clase de asociaciones musicales [...]"⁶⁷³.

En 1890 (22 de febrero), se incluye en *La Ilustración Española*, una de las críticas más desfavorables que Esperanza y Sola dedicaría a la *Sociedad de Cuartetos*, comentando las dos últimas sesiones de la temporada. Posteriormente se volvería a la tónica natural en el crítico, y en los comentarios planteados en los años 1891 a 93, retomaría el tono de elogios sin fin para la sociedad su director y la labor llevada a cabo a lo largo de su existencia.

La *Sociedad de Música di Camera*, ya no sería objeto de más comentarios por parte de la *Ilustración*, y si hemos de hacer caso a las palabras de Carlos Gómez

⁶⁷³ Esperanza y Sola, José M^a. *Treinta años de crítica musical*. Madrid, 1906. Ed. Herederos testamentarios. Fuente: B.C. de U.O. pp. 536 y ss (vol-II).

Amat⁶⁷⁴, fue por su corta existencia. Según él, en la temporada de 1889 se disolvió el cuarteto por una epidemia de gripe, y sólo se volverían a reunir para la temporada siguiente. El cuarteto duró poco, ya por la gran rivalidad que debió de mantener con la agrupación de Monasterio, la incapacidad para reclutar abonados para soportar la nueva agrupación, la poca aceptación del nuevo repertorio por parte del público o la falta de un director con el carisma de Monasterio capaz de aunar intereses y pasiones que garantizaran la supervivencia de una asociación cultural de estas características.

La relación de Monasterio y Tragó no se vio truncada, dado que en la temporada de 1891, Tragó volvía a ser el pianista de la *Sociedad de Cuartetos*, la cual prescindió de Luisa Chevalier, pianista de la agrupación desde 1886.

1894 Rememoró el nombre de A. Romero en una crítica de *La Ilustración*, al hilo de los comentarios hechos con motivo de una de las sesiones de la Sociedad en ese año. Se interpretó el *Quinteto en Si menor Op. 115* de J. Brahms, para clarinete y cuarteto de cuerda, el cual generó el siguiente comentario.

“[...] Yuste⁶⁷⁵ ha hecho ver que Brahms, como cuentan, al querer ejecutar su Quinteto en Londres, tuvo nada menos que traer de su patria un hábil clarinete que interpretase su obra, dado que los de allí, por lo visto, no respondían a sus deseos, aquí un modesto joven, de pocos conocido hasta la sesión en que le oímos, sabe vencer con gran maestría las dificultades de que la obra está erizada, y es digno continuador de los inolvidables Romero y Melliez [...]”

En otra revista especializada se halla reflejado este mismo concierto.

La Sociedad de Cuartetos dirigida por el Sr. Monasterio ofreció en concierto el *Quinteto en si menor* de Brahms (obra 115), para clarinete y cuarteto de cuerda en el que participaron Miguel Yuste, Pérez, Tragó, Lestán y Mirecki. "Yuste demostró sus cualidades de gran concertista, capacidad para tocar la parte de clarinete tan difícil, con gran acabado, cualidades de aplomo y precisión que el numeroso y entendido público supo reconocer [...]"⁶⁷⁶

⁶⁷⁴Gómez Amat, Carlos. *Historia de la música española*. Ed. Alianza. Madrid, 1984, 1988.

⁶⁷⁵Clarinetista y compositor que alcanzaría gran renombre entre los instrumentistas del primer tercio del s. XX.

⁶⁷⁶ *Boletín musical y de las artes plásticas*. Revista quincenal. Año I. Madrid, 1893. Dir: Varela Silvari. Revista editada en el periodo 1893-96. Fuente: B.N. Mi/ 30.

También el Salón-Romero fue testigo de los primeros recitales que Casals hacía en la Corte, en su periodo de estudiante del Conservatorio de Madrid cuando Monasterio era director. Deja constancia de ello en unas cartas cruzadas con el Conde de Morphy, donde se refleja una agria disputa entre amigos.

Madrid, 12 de marzo de 1895

Querido Guillermo:

Veo por tu carta de ayer que Casals te ha participado que “me opongo” a que vaya a Bilbao; pero sospecho que no te habrá dicho las justas razones que para ello tuve.

Ya me manifestó que S.M. le había concedido su permiso, y yo también le hubiera otorgado el mío con el mayor gusto, si Casals hubiera cumplido con su deber.

Bien sabía él que a todos los alumnos del Conservatorio, sin excepción (como sucede en todos los países), les está terminantemente prohibido tomar parte en concierto o representaciones públicas sin solicitar previamente, y obtener, el permiso del Director.

Ya Casals sólo me pidió autorización para tocar en las sesiones últimas de música de cámara, en el Salón Romero, después de tenerlas organizadas, y sin embargo, entonces se la concedí muy gustoso y sin hacerle la menor observación por su retraso en solicitarlo.

Y ahora, sin haberme hablado una palabra previamente de sus proyectos de sesiones en Bilbao, tiene la desfachatez de pedirme permiso para ir allí para cumplir su contrato.

Ya comprenderás que ante tales faltas de disciplina, de consideración y de gratitud, mi dignidad de director me imponía el deber de negarle su pretensión, como lo hice; y te autorizo (si lo crees pertinente), para que así se lo manifiestes, sin ambages ni rodeos, a S.M. la Reina.

Ya ves que mi negativa a Casals no es hija de un momento de malhumor, ni muchísimo menos de la animosidad que contra ti tengo, apreciación tuya que rechazo con toda mi alma por ser completamente falsa, pues desafío a todo el mundo, incluso a ti mismo, a podermelo probar.

Ahora bien: me pides que desista de mi decisión respecto a Casals, y me apresuro a decirte que con el mayor placer accedo a tu deseo, lo cual no obsta

para que, si por cualquier otra razón (que yo respetaría) juzgares conveniente retirar a Casals del Conservatorio, puedes hacerlo libremente, en la seguridad de que yo no habría de darme por ofendido.

En la primera ocasión que tengamos de vernos espero demostrarte y convencerte de que, a mi vez, no en una, sino en repetidas circunstancias te he defendido contra los ataques de que has sido objeto, en lo cual no he hecho más que cumplir con el deber que me impone la antigua y leal amistad que siempre te ha profesado y continúa profesando tu invariable Jesús de Monasterio⁶⁷⁷.

La concurrencia del Salón-Romero era de exquisita cualidad y calidad, y así se reflejaba en muchas ocasiones por el crítico, que advertía en sus descripciones la asistencia de miembros de la Familia Real con asiduidad, a la que dedicaba frases como:

“[...] No es de extrañar, por tanto, que estas sesiones sean miradas por los inteligentes como las más verdaderamente artísticas, y que el Salón-Romero se pueble de gente ávida de escuchar con verdadera religiosidad las hermosas obras que allí se oyen [...]”

“[...] o me equivoco mucho, o a nada pudiera referirse con más exactitud que al Salón-Romero, cuando en él celebra sus memorables sesiones la Sociedad de Cuartetos. Ellas son, a no dudar, lo más verdaderamente artístico en este pequeño mundo musical en que vivimos; y aun cuando ni usted ni yo, cada cual en su medida, no participemos de aquella artística intransigencia que tenía alejados del teatro a Chopin, Alkan y Masarnau, temerosos de que su depurado gusto clásico se contaminara con lo que ellos miraban como heterodoxo de todo punto, nadie a de negarnos que el arte en toda su pureza, en parte alguna se muestra más y mejor, intramuros de la coronada villa, que allí donde tienen sentados sus reales Monasterio y la escogida falange que acaudilla [...]

[...] mejor idea pudiera Vd. hacerse de la calidad en las interpretación de las obras de haber podido escuchar los entusiastas y espontáneos aplausos con que las obras eran acogidas por el numeroso público, compuesto de los

⁶⁷⁷Subirá Puig, José. *Epistolario de Hilarión Eslava y Jesús de Monasterio*. Madrid. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

verdaderos y legítimos amantes de la música que llenaban de bote en bote el espacioso Salón-Romero [...]»⁶⁷⁸

De esta última cita de Eustaquio de Uriarte, podríamos interpretar que la *Sociedad de Cuartetos* hubiera sido la que arrendara el Salón-Romero, después de la liquidación que sufriría la firma Casa Romero en 1898. Con motivo de dar a los herederos de la empresa las particiones que estipulaba el testamento otorgado por Romero tras su muerte, y las posteriores rectificaciones testamentarias hechas por su viuda Fernanda Conde y Arnal poco antes de morir (1891), producirán la desintegración del establecimiento.

Las únicas existencias que continuaron operando en el comercio activo, fueron las heredadas por el inseparable socio de Romero, Antonio López Almagro. Este se trasladó al antiguo local de la Casa Romero en C/ Preciados, 5, donde continuaría la actividad hasta el 24 de abril de 1901.

Monasterio mantuvo abierta la sede de su Sociedad hasta poco antes de su muerte acaecida el 28 de septiembre de 1899 en Casar de Periedo (Santander).

El Salón-Romero sería testigo de varios recitales al uso -como lo había hecho I. Albéniz casi diez años antes- en los cuales se interpretó lo que en la época se dio en llamar *el repertorio más selecto de los padres de la música*.

Grandes elogios suscitarían estos recitales de piano *a solo* que tuvieron lugar en 1895, a los que el público *inteligente* tuvo acceso en “*el asilo y refugio, salvo en contados casos, de lo más puro del divino arte, y estufa de desinfección de tanto microbio musical como de ordinario infesta la coronada villa (refiriéndose al Salón-Romero)*”.

No escapa al pensamiento de nadie, que estos recitales pudieron ser una alternativa a las ya próximas a extinguirse *Sesiones de la Sociedad de Cuartetos*, que con la decrepita salud de Jesús de Monasterio, tocaban a su fin. La última reseña al Salón-Romero que Esperanza y Sola dedicaría en *La Ilustración Musical Española* y

⁶⁷⁸Esperanza y Sola, José M^a. *Treinta años de crítica musical*. Madrid, 1906. Ed. Herederos testamentarios. Fuente: B.C. de U.O. pp. 182 y ss (vol-III). Carta remitida por el amigo y entendido músico de Esperanza y Sola, Eustaquio de Uriarte desde el Monasterio del Escorial.

Americana, es con motivo de redactar una necrología póstuma sobre Jesús de Monasterio, en la que rinde homenaje y caluroso afecto a su amigo Monasterio⁶⁷⁹.

11.3. Recordatorios a la muerte de Romero

Fallece Antonio Romero el 7 de octubre de 1886 (mismo mes que se casó)⁶⁸⁰.

En el certificado de defunción hallado en el Archivo diocesano del Arzobispado de Madrid, se lee:

“Don Julio de Villar y Romero, Juez Municipal Suplente del Distrito del Centro de la Corte.

CERTIFICO: Que al folio 85 vuelto del libro 23 de Defunciones se halla la partida siguiente.

Nº 470. Antonio Romero y Andía. En la Villa de Madrid a las tres de la tarde del día 7 de octubre de 1886; ante el Sr. Nicolás María de Ojesto, Juez Municipal del distrito del centro, y D. Antonio Górriz secretario, compareció D. Ángel Cerdeño y Rabadan, natural de Madrid, mayor de edad, casado, carpintero domiciliado en la costanilla de San Andrés, nº 12, piso bajo, manifestando que D. Antonio Romero y Andía, natural de Madrid, de setenta y un año de edad, comerciante y domiciliado en la Corte, calle Campomanes, nº 8, piso segunda, ha fallecido en su referido domicilio a las siete de la mañana del día de hoy a consecuencia de uremia por anuria [sic], o sea intoxicación de orina en todo el organismo por supresión de orina, de lo cual daba parte en debida forma como encargado al efecto. =En vista de esta manifestación y de las certificaciones facultativas presentadas, el Sr. Juez Municipal dispuso extender la presente acta consignando además de lo expuesto lo siguiente. =Que el finado en el acto del fallecimiento estaba casado con Dña. Fernanda Conde y Arnal natural de la ciudad de Zaragoza, de sesenta y tres años de edad y domiciliada con su difunto esposo en el expresado piso segundo de la casa nº 8 de la calle Campomanes, de cuyo matrimonio no queda hijo alguno. =Que dicho finado era hijo de Antonio

⁶⁷⁹Esperanza y Sola, José M^a. *Treinta años de crítica musical*. Madrid, 1906. Ed. Herederos testamentarios. Fuente: B.C. de U.O. p. 401 y ss (vol-III).

⁶⁸⁰ Ballesteros Robles, Luis. *Diccionario Biográfico Matritense* (1912), da el año de fallecimiento erróneamente en 1880.

Arteaga y Pereira, Fernando. *Celebridades Musicales*. Barcelona, Centro editorial artístico de I.T.M., 1886. También equivoca el dato del año de fallecimiento situándolo en 1885.

Esperanza y Sola, José M^a. *Treinta años de crítica musical*. Madrid, 1906. Ed. Viuda e hijos de Tello. Vuelve a constatar erróneamente el año cambiado por 1885.

Romero y Dña Carmen Andía, naturales que fueron Madrid, difuntos. =Que otorgó testamento en Madrid, ignorando la fecha y ante notario. =Y que a su cadáver se habrá de dar sepultura en el cementerio de San Isidro. =Fueron testigos de la presente inscripción los mayores de edad D. Santiago de la Torre y Sanz, natural de Aleas, Guadalajara, y D. Leandro Galán Ortega, natural de Barcones, Soria, casados, empleados, y domiciliados respectivamente en la calle de las Fuentes, nº 3, y en la calle Mira el Sol, nº 9. =Leída íntegramente este acta a las personas que la suscriben se sella y firman de que certifico. =Nicolas M^a de Ojesto. =Ángel Cerdeño. =Santiago de la Torre.= Leandro Galán. =Antonio Górriz. =Esta sellado.

Corresponde con su original. Y para que conste expido la presente en Madrid a 29 de Octubre de 1886”.

La esquila funeraria enviada a los allegados y familiares por correo dice:

“El Excmo. Señor. D. Antonio Romero y Andía, Gran Cruz de la Orden Civil de María Victoria, Comendador de la Real y distinguida de Carlos III, de la Americana de Isabel la Católica y Caballero de la de N.S. Jesucristo de Portugal, Académico de número de la Real de Bellas Artes de San Fernando, Profesor jubilado de la Escuela Nacional de Música y Declamación y de la Real capilla de S.M. ect. etc.

Ha fallecido a las 7 de la mañana del día 7 de Octubre de 1886.

R.I.P.

Su afligida esposa la Excma. Sra. D^a. Fernanda Conde, hermanos políticos, D. Federico, D^a. Joaquina Conde y D. Manuel Gimenez, sus sobrinos D^a Encarnación, D. José y D. Eduardo Guichot y Romero, demás parientes y amigos, Suplican a V. se digne asistir a la conducción del cadáver que tendrá lugar el día 8 del corriente a las diez de su mañana, desde la casa mortuoria, Campomanes, núm. 8, al cementerio de la Sacramental de san Isidoro, en lo que recibirán especial favor.

El duelo se despide en el cementerio.

Se suplica el coche.

Empresa funeraria. 51, Tudescos, 51”⁶⁸¹.

⁶⁸¹Legado Barbieri. Biblioteca Nacional. Sig. Mss. 14042. Del 1-336.

La ceremonia fúnebre tuvo lugar en la misma parroquia donde nació, San Martín, y constó de una ampulosa misa en la que no faltaron detalles como el de la decoración y colgado de la iglesia, orquesta para la primera ceremonia y misa de difuntos posterior.



Parroquia de San Martín situada en
C/ Desengaño, 26 de Madrid.

Foto de 1999

La misa de difuntos por el alma de Romero es referida en una escueta reseña en *La correspondencia musical*.

“El lunes se celebraron en la parroquia de San Martín solemnes funerales por el eterno descanso de D. Antonio Romero y Andía.

El templo presentaba un magnífico golpe de vista, ostentando ricas y severas colgaduras.

La magnífica orquesta, dirigida por el distinguido maestro don José Vicente Arche, contribuyó al mayor esplendor del acto, ejecutando brillantemente el notable *Oficio de difuntos* del maestro Eslava.

La concurrencia tan numerosa, que hacía difícil penetrar en el templo”⁶⁸².



Casa donde vivió la última etapa de su vida y murió A. Romero, contigua al portal de la casa del maestro T. Bretón.

Foto de 1999.

En la *Ilustración Española y Americana*, de la pluma de prestigioso crítico musical, se lee un recordatorio a la muerte de Antonio Romero que dice:

⁶⁸² *La correspondencia musical*. Año, VI. n° 294. 21-XI-1886. pp. 5.

“El arte español a sufrido una dolorosa perdida. El célebre instrumentista y conocido editor de música D. Antonio Romero y Andía ha bajado al sepulcro el día 7 del actual (octubre),. Artista de gran valer, supo, merced a su talento y a su constante laboriosidad, elevarse desde la humilde posición de músico de regimiento hasta los escaños de la Real Academia de San Fernando, donde ha tenido como uno de sus beneméritos individuos. Nacido en Madrid el 11 de mayo de 1815; hijo de un heroico defensor del 2 de Mayo, que murió años después a consecuencia de las gloriosas heridas que recibiera en aquel día, mostró desde luego marcada afición al divino arte, al punto que, en edad bien temprana, su madre, que a fuerza de sacrificios sin cuento le había dado la primera educación, hizo que comenzase el estudio del solfeo, bajo la dirección de un músico de la Guardia Real Provincial. Más tarde, y con otro maestro, conocido por el apodo del *Tormenta*, empezó a estudiar el clarinete, siendo de tal calidad, según cuentan, el que le servía para estudiar (y prueba lo escasísimo de recursos que andaría), que tenía que tapar con cera sus rajaduras, cuando no darle un baño para que la madera se hinchase y aquellas se cerraran.

Alistado en la banda de un regimiento de ligeros con el pingüe sueldo de dos reales diarios y la ración de pan, pasó no pocos años de su vida en calidad de tal, teniendo, durante la guerra civil, que trocar no pocas veces el fusil por el clarinete, en el cual se había hecho notar. Aprovechando su estancia primero en Pamplona y luego en Sevilla, el padre del inolvidable Guelbenzu le inició allí en el estudio de la armonía y en la ciudad hispalense completó sus estudios bajo la dirección del sabio Eslava a quién desde entonces profesó íntima y respetuosa amistad.

Músico mayor, más tarde, de varios regimientos de la Guardia Real y de Alabarderos, y profesor después de la Real Capilla y del Conservatorio de Música y Declamación, plazas ganadas, en buena lid, a él se deben un notable *Método de clarinete*, una *Gramática Musical* y un *Método de solfeo* escrito éste en colaboración con otro colega suyo. Amante, como pocos, del divino arte, Romero acudió, comisionado por el gobierno español a varias exposiciones internacionales de las que fue jurado, y a cerca de las cuales escribió interesantes memorias hasta la que se celebró en París de 1867, donde obtuvo señalada recompensa el clarinete de su invención, que lleva su nombre y por el cual mereció grandes elogios de los llamados a juzgar aquel certamen.

Dedicado al comercio de instrumentos militares, que amplió más tarde con el de música y pianos, su casa editorial alcanzó desde luego gran renombre, mereciendo Romero premios de gran vales en cuantas exposiciones se presentó, y

honrando su pecho las insignias de la Gran Cruz de María Victoria, las encomiendas de Carlos III e Isabel la Católica, y la Cruz de Cristo de Portugal.

Romero, que cuando escasamente tenía con que atender a su subsistencia aprovechaba su estancia en provincias para dar conciertos a beneficio de hospitales en favor de obras benéficas o para atender al socorro de artistas desvalidos, fue decidido protector y amparo de estos hasta los últimos días de su vida, siendo uno de los que con más afán y solicitud tomaba parte en las caritativas obras de la Sociedad de Socorros-Mutuos, creada en favor de aquellos, y a cuya fundación contribuyo con todo el celo que inspirar puede un corazón templado en la desgracia y un alma generosa.

Artista de grande e innegable mérito, amante de su familia, amigo firme y seguro, Romero deja un vacío difícil de llenar. Poco tiempo ha cuando los discípulos de Eslava, entre los cuales tenía a honra el contarse organizamos una velada en honor del gran maestro que a su tiempo reseñó la Ilustración, él fue uno de los que más empeño mostraron y más solícitos estuvieron para que aquella manifestación artística fuera digna del hombre, por tantos títulos respetable a quien se dedicaba. ¡Quién había de decirme entonces que tan en breve habría de consignar aquí su muerte y lamentar su pérdida!

J.M. Eperanza y Sola⁶⁸³

El 2 de mayo de 1886 se reúne la junta general de la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* en el Gran Salón de la Escuela Nacional, bajo la presidencia del Sr. D. Rafael Hernando, primer Vicepresidente de la Sociedad, para dar lectura de la memoria resumen del vigésimo sexto año de existencia de la Sociedad (1885).

A lo largo de todo el año se desarrollaron una serie de reuniones con sede en el Salón-Romero, destinadas a discutir acerca de los ideales y porvenir del arte, en las que tomaron parte muchos y distinguidos artistas, que con gran elocuencia unos, con conocimiento de las necesidades del arte otros y con la buena voluntad de todos en general, se llegaron a importantes conclusiones que se recogieron en las actas que editó y custodió Romero en su comercio para mejor difusión de su contenido. La iniciativa fue exitosa y se esperaba poder repetirla en el próximo año.

Otro anuario en el que no se puede reflejar beneficios de la programación de conciertos. En estas empresas queda manifiesta las posibilidades de Romero y sus más

⁶⁸³ La ilustración española y americana. Año, XXX. nº 18. 15-X-1886. pp. 218 y 219. También en Esperanza y Sola, José M^a. *Treinta años de crítica musical*. Madrid, 1906. Ed. Herederos testamentarios. Fuente: B.C. de U.O.

allegados como Monasterio, de forma que cuando ellos no dirigen los acontecimientos, no se realizan⁶⁸⁴.



Las fotografías pertenecen a la tumba de A. Romero. Sus restos reposan en el sarcófago nº1 de la galería primera del patio de la Concepción del madrileño cementerio de San Isidro.⁶⁸⁵ Suponemos que contiene los restos también de su mujer, ya que no se encontró otra tumba con su inscripción. La tumba está muy deteriorada y ha perdido los epitafios. Fotos de 1999.



⁶⁸⁴*Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. Madrid, 1886. Imp. de la Correspondencia de España. Sig: B.N./ M.I. 44.

⁶⁸⁵Archivo Histórico de Protocolos de la Comunidad de Madrid. Sig. Tomo 35825.

El 1 de mayo 1887 se reúne la junta general de la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*, en el Salón de la Escuela Nacional de Música y Declamación, bajo la presidencia del primer vicepresidente de la sociedad, Rafael Hernando, para dar lectura de la memoria resumen del vigésimo séptimo año de existencia de la sociedad (1886).

Muerto Romero, el secretario Ildefonso Jimeno de Lerma, dedica una alusión en la memoria anual de la Sociedad al insigne miembro .

"La vida de nuestro Excmo. Sr. D. Antonio Romero y Andía, puede servir de modelo de laboriosidad, de constancia, de energía y de entusiasmo artístico, resaltó, en mi escaso criterio, la de nuestro querido amigo Romero en los tres puntos que dejé consignados y de que podemos ser imparciales testigos de muchos que nos vimos honrados con su verdadera amistad; los innumerables hechos en favor del arte y los artistas músicos que lograron, en justa correspondencia, alcanzar para su casa editorial el primer lugar entre todas las de España, como los méritos personales del artista habían logrado antes el primer puesto para el ejecutante en aquel difícil y delicado instrumento a que dedicó los afanes de sus primeros años, y del que fue después reformista afortunado y aplaudido; y por último, recorriendo los anuarios de nuestra sociedad, en la que ocupará perennemente el número 5, como socio fundador capitalizado que fue de la misma, y de cuya Junta Directiva no dejó de formar parte un sólo día, se hallarán motivos sobrados, actos más que suficientes para que unidos a otros no escritos en las memorias pero sí grabados en la mente y el corazón de cuantos pertenecieron a las diversas juntas, arraiguen la creencia en el ánimo de los que hoy representan la dirección y administración social, de que el finado vicepresidente de la colectividad a quien tengo el honor de dirigirme, es por muchos títulos digno de figurar con el más grande y significativo de cuantos en ella pueden ostentarse: con el de *Bienhechor de la Asociación*, a cuya Junta General se someterá después este pensamiento, cumpliendo el artículo 83 de los estatutos."

Sería aprobada por unanimidad la propuesta, y siempre figuraría como:

"*Bienhechor de la Sociedad* por Pertener a la Junta Directiva desde la fundación de la Sociedad hasta su fallecimiento el 7 de octubre de 1886, desempeñando diferentes cargos con inteligente celo y perseverante solicitud, entre ellos el de segundo vicepresidente desde el décimo año social. En todas

ocasiones demostró un gran entusiasmo en pro de la sociedad, cooperando en beneficio de ella, ya con repetidos donativos, ya poniéndose a su servicio como concertista y cediendo generosamente el Salón que lleva su nombre para cuantos actos sociales fuese útil".

En la vicepresidencia de la sección segunda fue reemplazado por su amigo y compañero Jesús de Monasterio hasta que en la asamblea general se nombró a Vázquez como sucesor en la vacante de Romero. La esposa de Romero, dio en donativo ese mismo año 190 ptas. de esta manera sigue la labor de su esposo en la protección de la sociedad y su prestigio como socia honoraria más afecta a la sociedad.

El 14 de octubre de 1886 *La correspondencia musical* dedica un extenso artículo a la memoria de Antonio Romero fallecido el día 7 del mismo mes, en el que repite nuevamente la biografía de Peña y Goñi, entendiendo que con este gesto supera y rectifica los datos erróneos que figuran en otros periódicos que también recuerdan la figura de Romero a título póstumo.

DON ANTONIO ROMERO Y ANDÍA

“El mejor tributo que podemos hoy rendir a la memoria del señor Romero y Andía, cuyo fallecimiento acaeció en Madrid el 7 del corriente, será la publicación de la biografía del finado, que entresacamos de la excelente obra del Sr. Peña y Goñi, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*.

Varios periódicos han cometido graves inexactitudes al ocuparse de la vida del Sr. Romero, y estos errores quedan subsanados desde luego con la reproducción del presente trabajo, que nos ha venido a demostrar una vez más la utilidad incontestable del mencionado libro”⁶⁸⁶.

Un año más tarde de la muerte de Alfonso XII (1885), la Academia tiene que rendir sus respetos por el fallecimiento de dos de los académicos de la Sección de los investidos por designio gubernamental en 1873, se trata de Juan María Guelbenzu fallecido el 8 de enero y de Antonio Romero y Andía el 7 de octubre de 1886. Las actas recogen el discurso póstumo a Romero en el que el director de la Academia, Pedro de Madrazo diría entre otras muchas cosas:

⁶⁸⁶ *La correspondencia musical*. Año, VI. n° 293. 14-XI-1886. pp. 1 y 2.

“[...] Aquí en la tierra lució los laureles del arte y sufrió las contrariedades de la vida social. Repose tranquilo donde disfrute los inefables goces del oído que cultivó para bien del arte el que fue nuestro compañero, y de la vista, porque acaso le sea dado el contemplar el lugar que reserva el Omnipotente a los que hicieron el debido uso de las especiales dotes que les concedió en sus inescrutables designios [...]”⁶⁸⁷.

En el proceso de cubrir la vacante de Romero se suscitaron amplias discusiones para escoger entre los tres candidatos presentados: Ruperto Chapí, Ignacio Ovejero y el Conde de Morphy (Guillermo de Morphy). La sección dictaminó que todos tenían méritos amplios para acceder a la plaza y tras una fuerte disputa, el 31 de enero quedó elegido académico el Conde de Morphy. Los requisitos para presentarse al concurso para cubrir la vacante fueron los que recoge las ordenanzas de la Academia:

“Las condiciones que se exigen en la Real Academia de San Fernando para poder aspirar a las plazas de académico de número de la clase de profesores, en las vacantes de los Sres. Romero y Andía y Casado del Alisal, son estas según el reglamento:

Art. 77. Para ser académico de número se requiere:

Ser español.

Siendo artista de profesión, haberse distinguido por sus creaciones artísticas o por la publicación de obras didácticas de utilidad reconocida, o haberse acreditado en la enseñanza de los estudios superiores en las escuelas del Estado.

Tener su domicilio fijo en Madrid.

Art. 78. Para figurar como candidato aspirante a la plaza de académico de número, se necesita que preceda o solicitud del interesado o propuesta firmada por tres académicos, con el “dése cuenta” del director, debiendo expresarse con la claridad conveniente los méritos y circunstancias en que se funda la petición o propuesta. En esta segundo caso deberá contar asimismo la voluntad, por parte del interesado, de aceptar el cargo”⁶⁸⁸.

⁶⁸⁷Subirá Puig, José. *La música en la Academia. Historia de una sección*. Madrid, 1980. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, p. 93.

⁶⁸⁸*La correspondencia musical*. Año, VI. n° 296. 14-V-1886. pp. 4.

El Conde de Morphy lee su discurso oficial de toma de posesión de su plaza el día 18 de diciembre de 1892, donde dirige unas palabras a la memoria de Antonio Romero como era preceptivo. El discurso había sido acabado de redactar en noviembre de 1888, y el encargado de contestar al Conde era el académico Manuel Cañete, que falleció antes de consumarse el acto público. Fue sustituido en este cometido por Mariano Vázquez.

“Señores:

Pocos son los hombres afortunados que consiguen llegar a este puesto en aquella feliz edad de la vida en que lo futuro parece no presentar límite alguno a la ilusión o al deseo [...]

Antes de entrar a tratar el tema de mi discurso, permitidme cumplir el sagrado deber de traer a vuestra memoria los méritos y servicios de D. Antonio Romero y Andía, ilustre profesor y editor de música que me precedió en este puesto.

Naturaleza enérgica e infatigable, fue Romero uno de esos hombres de quien se puede asegurar al principio de su carrera que han de llegar a ocupar posición preeminente por el propio esfuerzo, que es el mejor y más eficaz de los protectores. Luchando con las dificultades de la vida desde muy joven, vémosle a los diecisiete años ocupando la modesta plaza de requinto en el cuarto regimiento de la Guardia Real de Infantería, donde combatió como valiente en la primera guerra civil, y en 1836 ya está Romero al frente de una orquesta como director. En 1841 llega al puesto de músico mayor de la Guardia Real de Infantería. En 1844 entra como clarinete en la Capilla Real por oposición, y en la música del Real Cuerpo de Alabarderos en 1848. Publica su método de clarinete, el más notable de los escritos en España, y en 1849 obtiene por oposición la plaza de profesor de este instrumento en el Conservatorio de Madrid. Dedicose entonces a perfeccionar el clarinete, presentando el resultado de sus trabajos en la Exposición de Viena de 1873 y en la de París de 1878. Dedicose también al oboe, y comenzó en 1854 el comercio de instrumentos militares y de orquesta, que amplió luego al de pianos y órganos, fundando por fin la importante casa editorial que lleva su nombre y edificando el primer Salón para conciertos que ha existido en Madrid.

Condecorado con varias cruces nacionales y extranjeras, tuvo el honor de ser uno de los doce Académicos nombrados por el Gobierno al crear la Sección de Música en la Real Academia de San Fernando.

No sólo fue Romero profesor y ejecutante admirable en el clarinete y en el oboe, sino que además estudió la composición con D. José Guelbenzu y D. Hilarión Eslava, dejando varias piezas escritas para los instrumentos en que tanto sobresalía, además de los métodos de solfeo, clarinete, trompa y fagot.

Su actividad y su constancia en el trabajo eran proverbiales, y su amor al Arte está bien demostrado con la fundación de su Sala de conciertos, empresa arriesgada en Madrid, donde el movimiento musical es tan pequeño. Todos los que nos honramos con su amistad recordamos siempre, al par que el mérito del artista, la afabilidad y excelentes condiciones de carácter del amigo”⁶⁸⁹.

Dentro del discurso leído por Emilio Arrieta en la entrega de premios correspondiente al curso 1885-86 y que iniciaba el curso 1886-87, dedica unas palabras afectuosas en recuerdo de los profesores del conservatorio fallecidos a lo largo del ejercicio, para lo que tuvo que referirse a los difuntos Carlos Grassi (oboe) y Antonio Romero⁶⁹⁰.

Del fallecimiento de Romero se hicieron eco muchos medios de prensa escrita y los diarios de más tirada de su época, dato muy significativo si tenemos en cuenta que no había sección concreta para las esquelas, y que habitualmente sólo aparecían referidas personas de prestigio social.

“Víctima de larga y dolorosa enfermedad falleció ayer el conocido editor de música D. Antonio Romero y Andía.

Romero, que por su genio musical, cultivaba con brillantez casi todos los instrumentos, y fue un director modelo.

Impulsado por su genio activísimo y por el deseo de dar ocupación y amparo a algunos parientes suyos, se dedicó al comercio de instrumentos militares y de orquesta en 1854, dedicándose algo después a pianos y órganos expresivos, y a la publicación de obras musicales.

Desde 1839 en adelante, escribió Romero varios métodos para diferentes instrumentos y multitud de obras de aquilatado mérito, que le valieron justa fama

⁶⁸⁹ *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. Conde de Morphy el día 18 de diciembre de 1892.* Madrid, 1892. B.N. M/ 65-14

⁶⁹⁰ *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid. Escrita para ser presentada en la Exposición Universal de la Música y del Teatro que ha de verificarse en Viena el año de 1892.* Madrid, 1892. Imp. José Mº Ducazcal. pp. 252-162.

y provecho y el ser considerado con medalla de oro por un clarinete sistema de su invención.

Últimamente había trasladado su almacén musical a la calle de Capellanes, fundando el llamado Salón-Romero, destinado a audiciones y conciertos. El Salón-Romero viene siendo desde entonces un centro musical donde se reúnen profesores y aficionados y el local obligado para presentación de concertistas y cantantes que dan los primeros pasos en su carrera.

La muerte del editor Sr. Romero es una pérdida para la música española⁶⁹¹.

El diario *La Época* también dedica un extenso recordatorio.

D. ANTONIO ROMERO Y ANDÍA

Este modesto hijo del trabajo nació en Madrid el día 11 de mayo de 1815; tres años antes de, a cusa de heridas en campaña contra las tropas francesas, falleciera su padre, heroico defensor de nuestra patria en el glorioso Dos de Mayo de 1808.

Desde la edad de diez años le dedicó su madre a la música, y comenzó sus estudios bajo la dirección de D. Martín Velasco.

Con posterioridad sufrió infinitas penalidades, viéndose muchas temporadas sin colocación alguna; pero su fe y su constancia lograron vencer lo que podemos llamar la etapa azarosa de su vida, y desde este momento se presentó ante sí vista un porvenir seguro y agradable.

Estuvo sirviendo en el regimiento de artillería de la guardia como clarinete primero.

Comenzada la guerra civil, marchó Romero al campo a guerrear por Isabel II, sufriendo ruda y sangrienta campaña, en que más de una vez tuvo que cambiar el clarinete por el fusil.

Llegó Romero a Pamplona, y algún tiempo después conoció al padre de su íntimo amigo en la armonía y composición, que continuó después con el eminente maestro Eslava en Sevilla, que le amparó en sus primeras publicaciones, y a quien le unió después tal simpatía y respeto, que rayaba en veneración.

Posteriormente se dedicó a pianos y órganos expresivos, y a la publicación de obras musicales.

⁶⁹¹ *El imparcial. Diario liberal.* Año, XX. n° 6957. Madrid, 8-X-1886. p. 4. Exactamente el mismo artículo es incluido en el periódico *La iberia.* Año, XXXIII. n° 9772. Madrid. 8-X-1886.

Últimamente había trasladado su almacén musical a la calle de Capellanes, fundando el llamado Salón-Romero, destinándolo a audiciones y conciertos. El Salón-Romero viene siendo desde entonces un centro musical donde se reúnen profesores aficionados, y el local obligado para presentación de concertistas y cantantes que dan los primeros pasos en su carrera.

Su muerte ha sido muy sentida por todos los artistas españoles”⁶⁹².

La esposa de Romero, Fernanda conde y Arnal, secundaria en apoyo y afecto a la Sociedad por la que tanto había trabajado su marido. Lo testifica el *Anuario de la Sociedad* del 28 de mayo de 1899.

Se reúne la junta general de la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*, en el Salón de la Escuela Nacional de Música y Declamación, bajo la presidencia del primer vicepresidente de la sociedad, Jesús de Monasterio (el primer presidente sería S.A.R. la Serma. Sra. D^a María Isabel Francisca de Asís, Infanta de España), para dar lectura de la memoria resumen del trigésimo noveno año de existencia de la sociedad (1898). El secretario de la sociedad encargado de redactar la memoria anual y leerla es Antonio López Almagro (socio de confianza que fue de A. Romero). Pone de manifiesto que ya hace varios años que se viene mostrando indiferencia por la Sociedad desde todos los ámbitos, incluido el músico. Otro tema que se comenta, es la defraudante situación surgida de la parte de herencia que la Sra. Viuda de Romero, dejó en pertenencia a la Sociedad tras su muerte en 1891. Fernanda Conde y Arnal consignó en sus disposiciones testamentarias un legado a favor de esta Sociedad consistente en el 25% de los beneficios que resultasen en su casa comercial de música, conocida como Casa Romero. La testamentaria informa a la Sociedad, de que había sido necesario la disolución y liquidación de la mencionada Casa Romero, a fin de poder entregar la partición de la herencia a todos los herederos consignados en el testamento. Se relata al detalle las vicisitudes por las que ha pasado la Casa Romero desde el fallecimiento de su fundador, para llegar a la conclusión, de que el legado a favor de esta Sociedad sobre los beneficios comerciales de la referida casa, se extinguieron al disolverse la firma comercial. Aunque la Sociedad puso en manos de abogados las valoraciones oportunas, no se pudo esclarecer ningún tipo de hecho que no fuese el relatado por la testamentaria. En este año precisamente, se describe que sólo hubo unas 10 altas en las listas de socios y 23 bajas, 10 de las cuales fueron voluntarias, datos muy significativos de la

⁶⁹² *La época*. Año, XXXVIII. Madrid, 8-X-1886. pp.3.

decadencia de la Sociedad. La sede tiene su local en estos años en diferentes domicilios que tiene que alquilar, el último dejado este año fue en la C/ Céres. Este problema no existió en tiempos de Romero, dado que su local hacía de sede de la Sociedad.

A la muerte de la Sra. Fernanda Conde y Arnal se le concedió la máxima distinción de la Sociedad, figurar de como *Socia Honoraria a perpetuidad* en los anuarios de la Sociedad en la lista de bienhechores de la misma, habidas muestras del interés manifestado hacia la sociedad y los múltiples donativos dispensados⁶⁹³.

La viuda Fernanda Conde y Arnal, inicia los trámites de petición de la paga de viudedad mediante instancia de 20 de diciembre de 1886 ante la Junta de Clases Pasivas⁶⁹⁴. La Junta de Pensiones del Monte Pío y Tesoro resuelve el 29 de enero de 1887, otorgar a la viuda de Romero una paga anual de 875 ptas⁶⁹⁵.

El negocio queda a cargo de su viuda, Fernanda Conde y Arnal (1823-1891), con el nuevo nombre de Casa Romero, lo que fue Editorial y Almacén de Música de Antonio Romero hasta la desaparición del comercio en julio de 1898. Pasaría a manos de Antonio López Almagro, el cual había sido socio desde la muerte de Romero y tenía a cargo la primera sección de editorial, instrumentos y organización de conciertos.

Tras la muerte de Romero, su viuda concurre ante el notario Juan Vivó, para legalizar la situación económica y de la propiedad inmobiliaria mediante un testamento. Recordemos que muchos años antes (1851), el matrimonio aprovecha una declaración de pobres para incluir una disposición testamentaria por la que se otorgan uno a otro

⁶⁹³ *Anuario de la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos*. Madrid, 1900. Imp. Ducazcal.

⁶⁹⁴ Instancia dirigida al Excmo. Sr. Presidente de la Junta de Clases Pasivas.

Dña. Fernanda Conde y Arnal, vecindada en la calle de Campomanes, nº 8, 2º, de la Capital, ante V.I. con el respeto debido EXPONE: Que su esposo el Excmo. Sr. Antonio Romero y Andía, que falleció en esta Corte el día siete de Octubre último, disfrutaba el haber de tres mil doscientas pesetas anuales, según los servicios que prestó al Estado, y fue jubilado del destino de Profesor de Clarinete de la Escuela Nacional de Música y Declamación, según clasificación hecha por la Excma. Junta y Dirección General de la Deuda Pública con fecha 25 de Abril de 1867, cuya certificación, "original y su copia", expedida por Ilmo. Sr. Secretario de la misma, y con la referida fecha, tengo el honor de acompañar adjunto con los demás comprobantes, a fin de acreditar, tanto mi estado de viuda, como el derecho que creo me asiste al disfrute de la pensión que por los referidos servicios de mi finado esposo pueda corresponderme.

En virtud de la razones expuestas, procede y SUPLICA a V.I. se digne haber por hechas las anteriores manifestaciones, y concederme la petición de viudedad que con arreglo a la ley me corresponda, por ser injusticia a la vez que gracia, que no duda ha de obtener de V.I. cuya vida guarde Dios muchos años. Madrid, 20 de Diciembre de 1886.

⁶⁹⁵ Resolución de la Junta de Pensiones del Monte Pío y Tesoro.

Sesión del 29 de Enero de 1887.

La Junta de conformidad con el Sr. vocal ponente recuerda prescindir de la compulsión de los documentos a que él mismo se refiere y declara a Dña. Fernanda Conde y Arnal, viuda de D. Antonio Romero Andía, con derecho a la pensión del Monte Pío de Oficinas de 875 ptas. anuales, que deberá percibir desde el día ocho de Octubre de mil ochocientos ochenta y seis que fue el siguiente al del fallecimiento de su citado esposo y mientras permanezca viuda del mismo.

todas las pertenencias en caso de fallecimiento. Llegado el momento, la viuda Fernanda Conde acude el 9 de septiembre de 1887⁶⁹⁶ a redactar el nuevo testamento por el que se convertirá en receptora de todos los bienes gananciales tanto personales como comerciales.

Tras el fallecimiento de Antonio Romero (6-X-1886), su viuda Fernanda Conde y Arnal acude al notario Juan Vivó -cinco meses más tarde (9-III-1887)- declarándose heredera universal, tal y como ambos habían previsto años atrás.

La viuda se hizo cargo de un capital dinerario producto del inventario practicado para saber el valor de las pertenencias matrimoniales y enseres del hogar, más el capital invertido en distintos valores de carácter estatal que asciende a 881.331,35 ptas.

La lectura del testamento final de Romero materializado por su esposa tras su muerte, es un documento que habla por sí sólo de la personalidad de Romero en todos los ámbitos⁶⁹⁷.

⁶⁹⁶ Archivo Historico de Protocolos de la Comunidad de Madrid. Sig. Tomo 35825.

⁶⁹⁷ Se encuentra reproducido íntegramente en el Apéndice III de esta Tesis.

CONCLUSIONES

Las innovaciones desarrolladas en el primer tercio del siglo XIX en la construcción de instrumentos de viento revolucionaron el sistema de composición y utilización de los instrumentos de viento y, por consiguiente, su enseñanza. Estas innovaciones son principalmente dos: a) el descubrimiento de los pistones hacia 1815 y más tarde los cilindros para los instrumentos de viento-metal, y b) la invención de Teobaldo Boehm del Sistema de anillos móviles en 1832 para los instrumentos de viento-madera. Ambos hallazgos dieron a las familias de instrumentos del viento la posibilidad de realizar casi todas las escalas mayores y menores con relativa facilidad y calidad sonora, prescindiendo de cambiar constantemente de instrumentos al transitar por las diferentes tonalidades. Ello abrió un sinfín de posibilidades para los compositores y los instrumentistas, que hasta entonces contemplaban resignados las carencias de estos instrumentos en comparación con los instrumentos de teclado y de cuerda. Esta revolución trajo consigo que los nuevos sistemas de ejecución e interpretación reclamasen otros procedimientos de enseñanza instrumental, que los pedagogos de cada país se encargaron de diseñar con urgencia⁶⁹⁸.

Si bien el foco de innovaciones se centra en los numerosos lutieres de Alemania, Francia y en menor medida Inglaterra, en España los intentos de investigación y evolución organológica fueron llevados a cabo especialmente por Antonio Romero. Será el padre de la nueva pedagogía para los instrumentos de viento en España, como lo atestiguan su obra *Instrucción Musical Completa* y los diferentes tratados de enseñanza diseñados para casi todos los instrumentos de viento.

No sólo es de destacar la labor pedagógica de Romero desde sus posibilidades editoriales, sino también su influencia sobre los profesores de su proximidad, a quienes invitó a colaborar en su proyecto, escribiendo él únicamente los métodos de los instrumentos que los profesores de más renombre de cada especialidad no quisieron realizar. En varios escritos hemos constatado que Romero había encargado estos tratados a colegas suyo, animándolos a que se implicasen en su proyecto, lo que muchos de ellos llevaron a cabo. Los métodos editados por Romero para trompa y fagot son fruto de su afán por terminar una obra de gran calado cultural -la *Instrucción musical completa*- de la que esperaba sacar los cimientos de una educación musical española nueva, renovada y con capacidad para convertirse en una alternativa musical de nivel

⁶⁹⁸ Baines, Anthony. *Historia de los instrumentos musicales*. Altea, 1988. Ed. Taurus, Alfaguara. Michels, Ulrich. *Atlas de música I*. Madrid, 1982. Alianza editorial S.A.

europeo. Para ello contó con el apoyo de la gran mayoría de sus colegas que creyeron en su proyecto.

Los resultados no llegaron a ser los esperados, porque si bien la idea de Romero era crear los mejores tratados de enseñanza por los mejores músicos españoles con el fin de lograr los mejores resultados en los alumnos instruidos con ellos, el fallo de los resultados pudo residir en no haber contemplado como factor primordial la calidad y las cualidades del profesorado que debería trasladar a los alumnos los contenidos de los métodos escritos. De una u otra forma, no se logró establecer la tan deseada escuela de música española.

En este trabajo queda documentada la faceta de Romero pedagogo en casi todos los capítulos, pero en especial en los CAPITULO IV, al comentar el *Método completo para clarinete*; en el CAPITULO V, donde también hablamos de Romero como profesor del Conservatorio de Madrid, y en los CAPITULOS VII y X, donde se describen los métodos y tratados escritos por él.

Los avances en la construcción de los instrumentos de viento inciden en la cultura española principalmente a través de las agrupaciones militares. Nuestro trabajo nos ha permitido comprobar la importancia que las agrupaciones militares tuvieron en la cultura musical española a partir de mediados del siglo XIX, porque los nuevos inventos en los instrumentos, cambiaron la composición de los efectivos de las músicas militares, bandas de cornetas y tambones y los fanfar o fanfarrias del ejército. Pronto las agrupaciones tendrían instrumentos de metal ágiles más precisos en calidad y afinación, clarinetes, flautas, oboes y fagotes más capaces de digitar en velocidad manteniendo una sonoridad amplia en todos los sonidos de sus registros, y después, la posibilidad de incluir los saxofones inventados por Adolfo Sax a partir de 1840. Con todos ellos, las músicas militares fueron dotadas de secciones instrumentales equivalentes a las de las orquestas. Los clarinetes -los instrumentos con mayor número de efectivos dentro de las bandas- equivalen a la cuerda de violines; los saxofones -con más amplia variedad- emularán a las violas; los instrumentos de viento tenores simularán los chelos; y la amplia gama de instrumentos de viento metal se encarga de complementar todas las secciones y las tesituras de contrabajo. Estos cambios en las plantillas de las bandas militares son acogidos por los compositores, directores de orquesta y editores de música, como una posibilidad única de adaptar la música de orquesta para las músicas militares y aprovechar sus cualidades de corpulencia sonora y variedad tímbrica, para trasladar el repertorio orquestal desarrollado en los teatros a interpretaciones al aire libre

y difundirlas en toda la geografía española para todas las clases sociales. Poco tiempo después asistimos al desarrollo de las bandas de música civiles.

Pensando en esta realidad, Romero dirigió gran parte de sus actividades hacia la música para banda, consciente de la importancia cultural y económica de este nuevo campo. Romero editó tratados de enseñanza para los distintos instrumentos adecuados a su funcionalidad en las bandas, creó un establecimiento de primer orden capaz de abastecer a las bandas del país, y generó trabajos destinados a difundir puntualmente los avances organológicos y pedagógicos que se desarrollaron en el extranjero. Inventó un nuevo sistema de clarinete -*Clarinete Sistema Romero*-, en el cual se introducían mejoras de afinación y calidad del sonido, y facilidad de digitación para ganar en velocidad de ejecución. Por último, rescató la edición de la revista *Eco de Marte*, destinada a dotar y difundir entre estas agrupaciones un repertorio actual de calidad, integrado por composiciones originales de los maestros contemporáneos y adaptaciones de las óperas y zarzuelas que triunfaban en los teatros españoles. Hemos comentado en el CAPÍTULO III las cuestiones relacionadas con las bandas militares, al tiempo que señalamos las posibilidades que ofrecían las músicas militares en la formación musical para los jóvenes de su tiempo, de las que Romero se pudo aprovechar. También hemos descrito en varios capítulos las iniciativas de Romero para favorecer la mejora de los instrumentos de las bandas militares, pues hubo iniciativas de carácter comercial, periodístico, editorial, institucional, benéfico, y sobre todo, de carácter patriótico.

Dos de los apartados del presente trabajo que, a nuestro juicio, aportan más datos novedosos son el CAPÍTULO IV, que aborda la creación del *Método completo para clarinete* -que pervive en los programas docentes de algunos conservatorios españoles tras 150 años de existencia- y su repercusión posterior; y el CAPÍTULO IX, donde relatamos los pasos que Romero dio para construir el *Clarinete Sistema Romero*. Ambos temas nos descubren la mentalidad científica de Romero al tratar de innovar en los campos de la pedagogía y la organología, que dio como resultado unas obras que serían reconocidas a nivel internacional.

Gracias a la amabilidad de las hijas de Vicente Respadiza Herce, que nos permitieron utilizar el único ejemplar de clarinete sistema Romero que encontramos en España, hemos podido comprobar en la práctica, que las aportaciones de Romero al clarinete eran de una calidad que sorprende, si consideramos los medios con los que pudo contar y sabiendo que los mecánicos encargados de llevar a cabo sus rectificaciones se encontraban en París.

El comercio musical y editorial en que estuvo inmerso Romero queda ampliamente documentado en el CAPITULO V, donde vemos que Romero fue capaz de revolucionar la industria musical española. Ninguna de las obras consultadas ofrecen duda al respecto, incluso coinciden en que la expansión editorial realizada por Romero fue la base de los fondos editoriales nacionales del siglo XX, unos fondos, que fueron creados con la intención de alcanzar y codearse con los grandes editores europeos como los Ricordi o Breitkopf.

No hemos podido saber mucho acerca de la relación de Romero con el mundo comercial internacional, sobre cómo era el abastecimiento de instrumentos en las provincias de ultramar, o conocer cuál era la manufactura de instrumentos musicales, su comportamiento y ámbito de expansión en España y extranjero. Tampoco sobre la actividad que pudiera desarrollar Romero en el Ateneo Mercantil, entidad de la que fue miembro. De lo que sí hemos recogido amplias pruebas es, de que el comercio establecido por Romero no tenía parangón con los existentes anteriormente y con pocos de los nacidos con posterioridad, tal vez porque en ninguno de ellos se dieron las cualidades y ambiciones que Romero se forjó.

Muchas de las acciones de Romero carecían de rentabilidad económica, y fueron llevadas a cabo y mantenidas con déficit porque entendía que eran de capital importancia en el desarrollo de la cultura española. De igual forma, cuesta justificar desde un punto de vista comercial su implicación en las múltiples iniciativas llevadas a cabo para potenciar la ópera española, la pedagogía musical, la protección de los derechos y bienestar de los músicos españoles, la competitividad de la manufactura musical española a nivel internacional, la difusión de las obras y acontecimiento desarrollados por los mejores compositores en las distintas épocas, y la inversión en cultura de sus propios fondos económicos de forma altruista. La defensa que hizo de todos estos temas y sus aportaciones se recogen en los capítulos VI, al exponer la defensa de varios temas a través de artículos escritos en prensa; en el VII, donde la *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* se revela como un instrumento que recibe muchos de los apoyos que Romero ofrece a los músicos y la música de su país; y en el CAPITULO XI, donde constatamos que fue necesario llegar a formar parte de una institución cultural influyente -la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando- para que las reivindicaciones por las que luchó Romero junto a otros músicos de reconocido prestigio, pudieran llegar a ser consideradas por el Gobierno. Desde la Academia se

volvieron a tratar uno a uno los temas por los que habían luchado desde los años 40 los profesores del entorno próximo a Romero.

Si a nivel institucional Romero tuvo que utilizar la Sociedad Artístico-Musical y la Academia de Bellas Artes para dar un empujón definitivo a las cuestiones entendidas como de mayor importancia y beneficio para el arte español, a nivel personal, su proyecto culminante es el *Salón-Romero*, al cual dedicamos especial atención en el CAPITULO XII. Con el *Salón-Romero*, el músico consiguió el reconocimiento a su labor a favor de la cultura de su país. El *Salón-Romero* es el testimonio de su afán por elevar el arte musical español a niveles de calidad y prestigio internacional.

Romero puso al servicio de la música de su país -como tantas veces dijo- todos sus recursos personales y materiales, y su sentimiento patriótico se dejó traslucir en sus facetas de instrumentista virtuoso, profesor y pedagogo, almacenista de música e instrumentos musicales, como representante de las instituciones nacionales en el extranjero, como editor de música, académico de Bellas Artes de San Fernando, colaborador en la legislación sobre la propiedad intelectual y precursor de reformas en los sistemas educativos españoles.

Esperamos que esta Tesis Doctoral sirva de punto de partida para otras investigaciones futuras, encaminadas a rescatar la historia de la evolución de los instrumentos musicales en España. Hemos incluido cinco amplios apéndices donde ofrecemos gran parte de los documentos encontrados para que puedan facilitar la consulta a futuros investigadores. El APENDICE I recoge los artículos completos a los que hemos hecho alusión en el presente trabajo. El APENDICE II muestra los documentos originales que se registraron en París para asentar las patentes originales del *Clarinete Sistema Romero*. El APENDICE III incluye los documentos personales de Antonio Romero redactados ante notario durante su vida, en los que aparecen referencias a multitud de personajes de la historia musical de España, así como datos de interés en la localización de documentos de otras personas. El APENDICE IV contiene la correspondencia que Romero había mantenido con Barbieri -principalmente- y Arrieta. El APENDICE V es un catálogo parcial del fondo editorial de la casa editorial de Antonio Romero, donde se rescatan cerca de 5.000 obras de las más de 15.000 que llegó a reunir en su depósito. Ha sido muy difícil encontrar un tercio del fondo editorial de Romero al no haber podido encontrar un catálogo general y multitud de obras no tenían la firma de Romero por proceder de la compra de existencias a otros editores, por lo que sólo hemos incluido las que con seguridad fueron editadas por la Casa Romero.

BIBLIOGRAFIA

- Alard, Delphin. *Escuela de Violín*. Madrid, 1877 (segunda ed.). Ed. Romero y Marzo.
- Alonso, Celsa. *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid, 1998. Ed. ICCMU.
- Álvarez Cañibano, Antonio. *Los papeles españoles de Glinka*. Madrid, 1996. Ed. Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid.
- Arias del Valle, Raúl. *El magisterio de capilla de la Catedral de Oviedo en el siglo XVII*. Oviedo, 1978. Ed. Lacruz.
- Arias del Valle, Raúl. *La orquesta de la S.I. Catedral de Oviedo*. Ed. Instituto de estudios asturianos.
- Artega y Pereira, Fernando de. *Celebridades musicales o sea biografías de los hombres más eminentes de la música*. Barcelona 1886. Ed. Centro editorial artístico de I.T.M.
- Baines, Anthony. *Historia de los instrumentos musicales*. Altea, 1988. Ed. Taurus.
- Ballesteros Robles, Luis. *Diccionario biográfico matritense*. Madrid, 1912.
- Basili, Basilio. *Pruebas de peritos en el pleito seguido entre el Excmo. Sr. D. José Safont y el maestro compositor de música D. Ramón Carnicer*. Madrid 1844.
- Casares Rodicio, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri I. El hombre y el creador*. Oviedo, 1994. ICCMU.
- Casares Rodicio, E. *Francisco Asenjo Barbieri Legado Barbieri (Documentos sobre música española y epistolario)*. Vol. II. Madrid, 1986. Ed. Fundación Banco Exterior.
- Casares Rodicio, Emilio. *La música en la Catedral de Oviedo*. Oviedo, 1980. Ed. Universidad de Oviedo.
- *Catálogo General de la Sección Española publicado por la Comisión Régia de España sobre la Exposición Universal de París de 1867*. Imp. General de CH. Lahure.
- Cortizo, M^a Encina. *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid, 1998. Ed. ICCMU.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Historia de la Zarzuela o sea el drama lírico en*

- España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid, 2000. Ed. ICCMU.
- Couppey, Félix le. *De la enseñanza del piano. Consejos a los jóvenes profesores*, Madrid, 1866. Ed. A. Romero.
 - *Diccionario Biográfico de Comerciantes, Agricultores e Industriales*. Madrid, 1891.
 - *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, 1999. Dir, E, Casares Rodicio. Ed. SGAE.
 - *Diccionario de la música ilustrado*. Barcelona, s/f, Central Catalana de Publicaciones, Vol. II.
 - *Diccionario enciclopédico de la música*. Barcelona, s/f, Central Catalana de publicaciones, Vol. III.
 - *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. Conde de Morphy el día 18 de diciembre de 1892*. Madrid, 1892.
 - Esperanza y Sola, José M^a. *Treinta años de crítica musical*. Madrid, 1906. Ed. Viuda e Hijos de Tello, Vol. II.
 - *Exposición Universal de París de 1867*. Catálogo General de la Sección Española publicado por la Comisión Regia de España.
 - *Exposition Universelle a Vienne 1873. Catalogue Général de la Sección de Española*. Ed. Commissariat d'Espagne.
 - *Exposición Universal de Filadelfia en 1876*. Lista preparatoria del catálogo español.
 - Gallego, Antonio. *Armonía. Álbum musical de S.A.R. la Srma. Sra. Infanta Doña Isabel de Borbón*. Madrid, 1990. Ed. Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
 - Gosálvez Lara, Carlos José. *Barbieri y los compositores musicales*. Separata de Anuario Musical, 50. Barcelona, 1.995. Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, institución "Milá i Fontanals", departamento de musicología.
 - Gosálvez Lara, Carlos José. *La edición musical española hasta 1936*. Madrid, 1995. Ed. A.E.D.O.M.
 - Gómez Amat, Carlos. *Historia de la música española. siglo XIX*. Ed. Alianza. Madrid, 1984, 1988.
 - Kenyon de Pascual, Beryl. *The new Langwill*. In BB 70 (1990) 83. Mimart in

- Lavignac, Pierre 1890, Pierre 1893, Rauline 1982.
- Lacál, Luisa. *Diccionario de la música*. 2º Ed. Madrid, 1900.
 - *La música en el boletín de la propiedad intelectual 1.847-1.915*. Madrid 1992. Vol. I, II. Ed. provisional. Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional.
 - *La ópera de España e Hispanoamérica*. Madrid, 2001. Ed. Emilio Casares y Álvaro Torrente. ICCMU, Vol. II. Artículo “La ópera española entre 1850 y 1874: bases para una revisión crítica” de Ramón Sobrino Sánchez.
 - *Legislación de la Propiedad Literaria en España. Precedida de las discusiones habidas en las cortes con motivo de la Ley de 10 de junio de 1847, y seguida de notas y comentarios por un abogado de esta corte*. Madrid, 1863. Ed. Librería de Moya y Plaza.
 - *Legislación sobre la Ley de la Propiedad Intelectual*. Madrid, 1970. Ed. Gabinete Jurídico Administrativo de BOE.
 - Mahillon, Victor-Charles. *Catalogue descriptif et analytique du musée instrumental (historique et technique) du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*. Gand, 1900. Vol. III, números 1322 a 2055.
 - Marzo y Feo, Enrique. *Método de Oboe con nociones de corno inglés*. Madrid, 1870. Ed. A. Romero
 - Marzo y Feo, Enrique. *Tratado de los toques para Pito de Mando, inventado por Enrique Marzo. Toques de la Nueva Guerrilla del Excmo. Sr. Capitán General D. Manuel de la Concha*. Madrid, 1863. Ed. A. Romero.
 - Matas, José Ricart. *Diccionario bibliográfico de la música*. Barcelona, 1980. Ed. Ibérica (3ª edición).
 - *Memoria acerca de la Escuela de Música y Declamación aumentada con nuevos datos para la Exposición Universal de París de 1878*. Madrid, 1878. Ed. Instrucción Pública.
 - *Memoria administrativa de la Comisaría Regia de España en la exposición universal de Filadelfia de 1876*. Barcelona. 1877. Imp. Narciso Ramírez.
 - *Memoria sobre los instrumentos de música, presentados en la Exposición Internacional de Londres del año de 1862*. Madrid, 1864. Antonio Romero
 - Michels, Ulrich. *Atlas de música I*. Madrid, 1982. Alianza editorial S.A.
 - Miró Bachs, A. *Cien músicos españoles célebres*. Barcelona, 1942. Ed. A.V.E.
 - Mitjana, Rafael. *La musique en Espagne. “religieux et art profane”*. París,

1920.

- Mitjana, Rafael *La música en España*. Madrid, 1993. 2ª Ed. Centro de Documentación Musical INAEM.
- Musikaste-Eresbil. (José Luis Ansorena). *Monografía de Hilarión Eslava*. Pamplona, 1978. Ed. Diputación Foral de Navarra, Instituto Príncipe de Viana y C.S.I.C.
- Parada y Barreto, J. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid, 1868.
- Peña y Goñi, Antonio. *La música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid, 1885. (Aunque en la obra pone como año de impresión 1881, se acaba de editar en 1885, siendo 1881 el año en que los capítulos que componen el libro vieron la luz como artículos en *La Correspondencia musical*). Imp. y estereotipia de *El Liberal*.
- Peña, Joaquín e Anglés, Higinio. *Diccionario de la música Labor*. Barcelona 1954. Ed. Labor S.A.
- Pérez, Mariano. *Diccionario de la música y los músicos*. Madrid, 1985. Ed. I.S.T.M.O.
- Pierre, Constant. *La facture instrumentale à l'Exposition Universelle de 1889*.
- Quintanal Sánchez, Inmaculada. *La música en la Catedral de Oviedo en el siglo XVIII*. Oviedo, 1983. Ed. Universidad de Oviedo.
- Romero y Andía, Antonio. *Almanaque musical Salón-Romero*. Madrid, 1885.
- Romero y Andía, Antonio. *Bombardino bajo y bombardino barítono en Do o Sib. Escalas generales e instrucciones indispensables para aprender a tocar dicho instrumento*. Madrid, 1857. Ed. A. Romero.
- Romero y Andía, Antonio. *Bombardón o contrabajo en Fa o Mib. Escalas generales e instrucciones indispensables para aprender a tocar dicho instrumento*. Madrid, 1857. Ed. A. Romero.
- Romero y Andía, Antonio. *Cornetín. Escalas generales e instrucciones indispensables para aprender a tocar dicho instrumento*. Madrid, 1857. Ed. A. Romero.
- Romero y Andía, Antonio. *Explicaciones y ejercicios prácticos para el Clarinete Sistema Romero*. Madrid, 1868. Ed. A. Romero.
- Romero y Andía, Antonio. *Fantasia para clarinete sobre un tema de la ópera*

- “*Lucrecia de Borgia*” de Gaetano Donizetti. Madrid, 1839. Ed. A. Romero.
- Romero y Andía, Antonio. Flauta de una llave. Escalas generales e instrucciones indispensables para aprender a tocar dicho instrumento. Madrid, 1857. Ed. A. Romero.
 - Romero y Andía, Antonio. Flauta de 5 de 6 y de 8 llaves. Escalas generales e instrucciones indispensables para aprender a tocar dicho instrumento. Madrid, 1857. Ed. A. Romero.
 - Romero y Andía, Antonio. *Gramática musical*. Madrid, 1857. Ed. A. Romero. (Ed. quinta en 1875).
 - Romero y Andía, Antonio. *Método completo para clarinete*. Madrid, 1845. Ed. A. Romero (primera ed.).
 - Romero y Andía, Antonio. *Método completo para clarinete*. Madrid, 1860. Ed. A. Romero (segunda ed.).
 - Romero y Andía, Antonio. *Método completo para clarinete*. Madrid, 1886 (tercera ed.). Ed. A. Romero.
 - Romero y Andía, Antonio. *Método de fagot*. Madrid, 1873. Ed. A. Romero.
 - Romero y Andía, Antonio. *Método infalible y fácil para afinar el piano*. Madrid, 1863. Ed. A. Romero.
 - Romero y Andía, Antonio. *Método de trompa de pistones o cilindros con nociones de la de mano*. Madrid, 1871. Ed. A. Romero.
 - Romero y Andía, Antonio. *Nuevo método completo de solfeo, Gramática Musical o sea Teoría general de la música en forma de diálogo y Siete láminas de ejemplos prácticos que complementan a la gramática*. Madrid, 1857. Ed. A. Romero.
 - Romero y Andía, Antonio. *Primer solo original para clarinete*. Madrid, 1857. Ed. A. Romero
 - Romero y Andía, Antonio. *Siete láminas sobre ejemplos de gramática musical*. Madrid, 1857. Ed. A. Romero.
 - Romero y Andía, Antonio. *Tabla general de trinos para todos los instrumentos de 3 pistones o cilindros*. Madrid, 1870. Ed. A. Romero.
 - Romero y Andía, Antonio. *Trombón tenor en Do o Sib. Escalas generales e instrucciones indispensables para aprender a tocar dicho instrumento*. Madrid, 1857. Ed. A. Romero.

- Saldoni, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de los músicos españoles*. Madrid, Baltasar Saldoni 1881, edición facsímil por el Centro de documentación musical (MEC), 1986, tomo II.
- Sepúlveda, Enrique. *La vida en Madrid en 1886*. Madrid, 1887. 1ª Ed. Librería de Fernando de Fe. Madrid, 1992. 2ª Ed. Asociación de librereros de Lance.
- Soriano Fuertes, Mariano. *Calendario histórico musical para el año 1873*. Madrid, 1872, Imprenta de la biblioteca de instrucción y recreo.
- Subirá Puig, José. *Epistolario de Hilarión Eslava y Jesús de Monasterio*. Madrid. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Subirá Puig, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona, 1953. Ed. Salvat.
- Subirá Puig, José. *La música en la Academia. Historia de una sección*. Madrid, 1980. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Subirá Puig, José. *El teatro del Real Palacio (1849-1851)*. Madrid, 1950. Instituto Español de Musicología.
- *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 1980. Ed. Stanley Sadie.
- Tortella Casares, Gabriel. Martí, Casimiro. Jover Zamora, José M^a. García Delgado, José L. Ruiz, David. *Historia de España, dirigida por Manuel Tuñón de Lara*. Barcelona, 1981. Ed. Labor.
- Valero, José. y Romero, Antonio. *Nuevo método completo de solfeo*. Madrid, 1857. Ed. A. Romero.
- Vercher Grau, Juan. *El Clarinete*. Gandía, 1983. Ed. J. Vercher.
- Vidal y Roger, Andrés. *Almanaque musical de 1868*. Barcelona, 1868. Ed. A. Vidal y Roger.

Selección de artículos de prensa utilizados en la Tesis

- “Retrospectiva de los teatros de la Corte” *Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 1. Madrid, 4-II-1855. pp. 4 y 5.
- “Teatro Real. Primera representación de *La Traviata*, ópera del maestro Verdi”. *Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 2. Madrid, 11-II-1855. pp. 11 y 12.
- “Bandas militares”. *Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 2. Madrid, 11-II-1855. pp. 12.

- “Teatro del Circo (lirico-español). Beneficio de la señorita Ramírez el 10 de febrero de 1855” *Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de Hilarión Eslava. Año I, nº 3. Madrid, 18-II-1855. pp. 12 y 13.
- “Gran concierto en Nápoles a beneficio de los huérfanos del cólera” *Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 3. Madrid, 18-II-1855. p. 13.
- “Necrología (Ramón Carnicer)”. *Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 8. Madrid, 25-IV-1855. pp. 57-59.
- “Entierro de D. Ramón Carnicer”. *Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 8. Madrid, 25-IV-1855. pp. 59 y 60.
- “Teatro del Circo. *Mis dos mujeres*, zarzuela en tres actos, libreto de D. L. Olona, partición de D. F. A. Barbieri”. *Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 9. Madrid, 1-IV-1855. pp. 65 y 66.
- “Lista de obras escritas por D. Ramón Carnicer desde el año de 1818”. *Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 9. Madrid, 1-IV-1855. pp. 66 y 67.
- “Necrología (Mariano Ortega)”. *Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 12. Madrid, 22-IV-1855. pp. 93.
- “El bolero”. *Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 15. Madrid, 13-V-1855. p. 115.
- “Teatro del Circo (lirico-español). *Guerra a muerte*, zarzuela en un acto, letra de D. Adelardo López de Ayala, música de D. Emilio Arrieta”. *Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 22. Madrid, 1-VII-1855. pp. 171 y 172.
- “Músicas militares (primera parte)”. *Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 23. Madrid, 8-VII-1855. pp. 177 y 178.
- “Polémica”. *Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 26. Madrid, 29-VII-1855. pp. 201 y 202.
- “Polémica” *Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 29. Madrid, 19-VIII-1855. pp. 225-230.
- “Documentos relativos al establecimiento de la ópera seria española”. *Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 36. Madrid, 7-X-1855. pp. 281-283.
- “Carta remitida a los lectores de la *Gaceta Musical de Madrid*”. *Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 39. Madrid, 28-X-1855. p. 308.
- “Teatro Real. *El Moisés* de Rossini”. *Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 45. Madrid, 9-XII-1855. pp. 351-352.

- “Teatro Real. Isabel la Católica” *Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de artistas bajo la dirección de Hilarión Eslava. Año I, nº 48. Madrid, 30-XII-1855. p. 376 y 377.
- “Teatro de la Princesa. (antes de la cruz). Cruces y medias lunas” *Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de profesores. Año II, nº 1. Madrid, 6-I-1856. pp. 1-3.
- “Músicas militares (continuación)” *Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de profesores. Año II, nº 4. Madrid, 27-I-1856. pp. 25-27.
- “Crítica de Madrid, el 25 de marzo tuvo lugar en el salón del Conservatorio un concierto matinal” *Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de profesores. Año II, nº 13. Madrid, 30-III-1856. pp. 101-102.
- “Polémica” *Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de profesores. Año II, nº 15. Madrid, 13-IV-1856. pp. 115-117.
- “Conservatorio Nacional de Música” *Gaceta Musical de Madrid*. Año II, nº 26. Madrid, 29-VI-1856. pp. 193-195.
- “Conservatorio Nacional de Música y Declamación”. *Gaceta Musical de Madrid*. Redactada por una sociedad de profesores. Año II, nº 26. Madrid, 29-VI-1856. pp. 201-202.
- “Teatro del Príncipe. Concierto dado por D. J. de Monasterio el miércoles 25 de junio de 1856” *Gaceta Musical de Madrid*. Año II, nº 27. Madrid, 6-VII-1856. pp. 209-211
- “Revista de la prensa periódica de la capital” *Gaceta Musical de Madrid*. Año II, nº 28. Madrid, 13-VII-1856. pp. 217 y 218.
- “Descripción del órgano de la iglesia de San Lorenzo de Pamplona. Construido por Pedro Roques en Bilbao”. *Gaceta Musical de Madrid*. Año II, nº 29. Madrid, 20-VII-1856. p. 231.
- “Carta comentario sobre algunas palabras de Mr. Fétis”. *Gaceta Musical de Madrid*. Año II, nº 31. Madrid, 3-VIII-1856. p. 236 y 237.
- “Real Conservatorio de Música y Declamación” *Gaceta Musical de Madrid*. Año II, nº 48. Madrid, 30-XI-1856. p. 241-243.
- “Memoria dirigida por Hilarión Eslava al Vice-protector del Conservatorio (Excmo. Sr. Joaquín María Ferrer), documentando las razones, que le llevan a reclamar una clase de órgano para dicho centro” *Gaceta Musical de Madrid*.

- Año II, nº 36. Madrid, 7-IX-1856. Redactada por una sociedad de profesores. p. 265.
- “Nota aclaratoria de la redacción. Revista de música antigua y moderna”. *Gaceta Musical de Madrid*. Año II, nº 38. Madrid, 21-IX-1856. p. 277.
 - “Advertencia a los suscritores”. *Gaceta Musical de Madrid*. Año II, nº 39. Madrid, 28-IX-1856. p. 289 y 290.
 - “Teatro Real. Primera función de la presente temporada. *Rigoletto*”. *Gaceta Musical de Madrid*. Año II, nº 40. Madrid, 28-IX-1856. Redactada por una sociedad de profesores. p. 289 y 290.
 - “Serenata militar en el Real Palacio”. *Gaceta Musical de Madrid*. Año II, nº 40. Madrid, 28-IX-1856. p. 290 y 291.
 - “Ópera seria española”. *Revista y Gaceta Musical*. Año I, nº 48 Madrid, 1-XII-1867. p-255.
 - “Comunicado. Carta al director de *El Artista*, del provinciano”. *El Artista*, nº 27, Madrid, 22-VII-1867. pp. 214-215.
 - “Ópera nacional”. *Revista y Gaceta Musical*. Año I. nº 52 Madrid, 29-XII-1867. pp. 278-279.
 - “Ópera nacional” *Revista y Gaceta Musical*. Año I. nº 1. Madrid, 6-I-1868. p. 3.
 - “Comunicado” *El Artista*. Año III. nº 29 Madrid, 7-I-1868. p. 131.
 - “Ópera nacional” *Revista y Gaceta Musical*. Año II. nº 3. Madrid, 20-I-1868. pp. 13-14.
 - “El inicio de la temporada de 1886 de la Sociedad de Cuartetos en el Salón Romero, y la primera actuación de Issac Albéniz ante el público de Madrid“. *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, 1886, Año XXX, p. 78.
 - “Recordatorio a la muerte de Romero” *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, 1886, Año XXX, p. 218.
 - “Certamen musical en Oviedo” *La Ilustración Musical*. Año I. Madrid, 1883. p. 54.
 - “Salón-Romero”. *El Diario Español*. Año XXXIII. Madrid, 22-XII-1884.
 - “Sociedad de Cuartetos”. *El Diario Español*. Año, XXXIII, Nº 10535. Madrid, 14-XII-1884.

- “NOTICIAS”⁶⁹⁹. *La correspondencia musical*. Año, V. n° 224. Madrid, 16-IV-1885. p. 5.

Publicaciones periódicas consultadas

- *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. Madrid, 1860 a 1900
- *Boletín musical y de las artes plásticas*. Año I, Madrid, 1893
- *Brass bulletin*. Año, 1990 (Francia)
- Castro y Serrano, José. *España en París. Revista de la Exposición Universal de 1867*. Madrid, 1867.
- *Diario oficial de avisos de Madrid*. Año, CXXVI. Madrid, 1884
- *Critique et litterature musicales*. Paris, 1855
- *Gaceta Musical de Madrid*. Año I-II, Madrid, 1855-1856
- *Gaceta Musical de Madrid*. Año I-II. Madrid, 1865-1866
- *Gaceta Oficial de Madrid*. Madrid, 1873
- *Galpin Society Journal*. Año, 1992 (Francia)
- *El Arte*. Año I, Madrid, 1873
- *El Artista*. Año I, II y III, Madrid, 1866-1868
- *El Correo*. Madrid, 1884
- *El Diario Español*. Año XXXIII, Madrid, 1884.
- *El Imparcial*. Año V y XX. Madrid, 1871, 1886
- *El Liberal*. Año VI, Madrid, 1884
- *El Progreso*. Año IV, Madrid, 1884.
- *La Correspondencia de España*. Año V, Madrid, 1885
- *La Correspondencia Musical*. Año I-VI. Madrid, 1881-1886
- *La Correspondencia Teatral*. Año II, Madrid, 1874
- *La Época*. Año XXXVI y XXXVIII Madrid, 1884, 1886
- *La España Artística*. Año II, Madrid, 1858
- *La España Musical*. Año I, VII y VIII. Barcelona, 1866, 1872 y 1873
- *La Iberia*. Año XXXIII, Madrid, 1886.
- *La Iberia Musical*. Año V, Madrid, 1846
- *La Ilustración Española y Americana*. Año, XXVII y XXIX. Madrid, 1884, 1886
- *La Ilustración Musical*. Año I. Madrid, 1883

699

- *Larigot*. Año, 1996 (Francia).
- *La Ópera Española*. Año II, Madrid, 1876
- *La Ópera*. Año I. Madrid, 1878
- *La Propaganda Musical*. Año III, Madrid, 1883
- *Notas Musicales y Literarias*. Año I, Barcelona, 1882
- *Revista y Gaceta Musical*. Año I-III. Madrid, 1867-1869
- *The international clarinet association*. Año I. Dallas-Texas, 1998

INDICE

Volumen I

	Págs.
• AGRADECIMIENTOS	2
• CAPITULO I. Investigaciones sobre Antonio Romero. Estado de la cuestión. Antonio Romero en el contexto de su época	5
• 1.1. Antonio Romero en la historiografía musical española	5
• 1.2. Plan de trabajo	12
• 1.3. Antonio Romero en el contexto de su época	17
• 1.4. Las iniciativas de Romero a favor de la cultura nacional	21
• CAPITULO II. Etapa de formación (1815-1845)	27
• 2.1. El joven Antonio (1815-1841)	27
• 2.2. Experiencias musicales de Romero en el ámbito civil (1841-1845)	47
• CAPITULO III. Método completo para clarinete	56
• CAPITULO IV. Romero, profesor del Conservatorio de Madrid. El almacén de instrumentos militares	134
• 4.1. La docencia en el Conservatorio. La Real Capilla	134
• 4.2. El Almacén de instrumentos militares de Antonio Romero (1854)	153
• 4.3. El almacén de música de Romero	162
• 4.3.1. Instrumento: pianos, órganos, instrumentos de cuerda y viento, y toda clase de accesorios	167
• 4.3.2. La edición y venta de revistas musicales	173
• 4.3.3. Las partituras editadas por Romero y las publicadas por grandes editores extranjeros para España, Portugal y sus islas	181
• 4.3.4. Las ediciones musicales de Antonio Romero (1856)	188
• 4.3.5. Eco de Marte	199
• 4.3.6. Otras iniciativas en el almacén Romero	208
• 4.4. Otros almacenes y editores en Madrid	209
• 4.4.1. Competencia editorial absorbida por Romero	212
• 4.4.2. Almacenes y editoriales no absorbida por Romero	213
• CAPITULO V. La Gaceta Musical de Madrid (1855-56)	221
• 5.1. La Sociedad Orfeo Español	221
• 5.2. Romero y la <i>Gaceta Musical de Madrid</i>	229
• 5.3. Las noticias de carácter nacional e internacional de la <i>Gaceta</i>	

<i>Musical</i>	231
• 5.4. Críticas y artículos musicales con la firma de Romero	241
• 5.4.1. Las críticas de las representaciones de ópera en los teatros de Madrid	247
• 5.4.2. Artículos sobre el Real Conservatorio de Madrid y sus conciertos	264
• 5.4.3. Artículos sobre organología	283
• 5.4.4. La protección de Romero a las agrupaciones musicales del ejército	286
• CAPITULO VI. Los métodos publicados por Romero en torno a 1857	290
• 6.1. Métodos dedicados a la enseñanza musical básica	290
• 6.1.1. <i>Nuevo método completo de solfeo, Gramática Musical o sea Teoría general de la música en forma de diálogo</i> y Siete láminas de ejemplos prácticos que complementan a la gramática (1857)	292
• 6.1.2. Ejercicios elementales de medida y entonación divididos en 12 cuadros destinados a servir de introducción y de auxiliares a todos los métodos de solfeo	299
• 6.2. Láminas para instrumentos de viento	302
• 6.2.1. Trombón tenor en Do o Sib. Escalas generales e instrucciones indispensables para aprender a tocar dicho instrumento (1857ca.)	303
• 6.2.2. Bombardino bajo y bombardino barítono en Do o Sib. Escalas generales e instrucciones indispensables para aprender a tocar dicho instrumento (1857ca.)	306
• 6.2.3. Bombardón o contrabajo en Fa o Mib. Escalas generales e instrucciones indispensables para aprender a tocar dicho instrumento (1857ca.)	309
• 6.2.4. Fliscorno contralto o tenor en Sib y Do. Escalas generales e instrucciones indispensables para aprender a tocar dicho instrumento (1857ca.)	311
• 6.2.5. Cornetín. Escalas generales e instrucciones indispensables para aprender a tocar dicho instrumento (1857ca.)	314
• 6.2.6. Flauta de una llave. Escalas generales e instrucciones indispensables para aprender a tocar dicho instrumento (1857ca.)	314
• 6.2.7. Flauta de 5 de 6 y de 8 llaves. Escalas generales e instrucciones	

indispensables para aprender a tocar dicho instrumento (1857ca.)	314
• 6.2.8. Tratado de los toques para Pito de Mando, inventado por Enrique Marzo. Toques de la Nueva Guerrilla del Excmo. Sr. Capitán General D. Manuel de la Concha (ca. 1863)	316
• 6.2.9. Otras consideraciones	321
• CAPITULO VII. Romero y la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos hasta 1873	323
• 7.1. Los Estatutos de la <i>Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos</i> (1860)	325
• 7.2. Los anuarios de la <i>Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos</i>	338
• CAPITULO VIII. El Clarinete Sistema Romero	358
• 8.1. La Exposición Universal de Londres de 1862	373
• 8.2. El Clarinete Sistema Romero en las exposiciones	389
• 8.3. Las patentes del Sistema registradas en Francia por Romero	401
• 8.4. La valoración del Clarinete Sistema Romero en publicaciones especializadas	420
• 8.5. Descripción de un Clarinete Sistema-Romero	429
• CAPITULO IX. Seis Métodos de capital importancia para concluir la Instrucción Musical Completa (1863-73)	445
• 9.1. <i>Método infalible y fácil para afinar el piano</i> (1863)	457
• 9.2. <i>De la enseñanza del piano. Consejos a los jóvenes profesores</i> (1866)	462
• 9.3. Explicaciones y ejercicios prácticos para el Clarinete Sistema Romero (1868)	492
• 9.4. Tabla general de trinos para todos los instrumentos de 3 pistones o cilindros (1870)	493
• 9.5. Método de trompa de pistones o cilindros con nociones de la de mano (1871)	495
• 9.6. Método de fagot	514
• CAPITULO X. Romero en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, la Asociación Artístico-Musical de Socorros Mutuos y la Ley de la Propiedad Intelectual de 1879	533

• 10.1. La Sección de Música de la Academia de Bellas Artes	533
• 10.2. La actividad paralela de la Academia y la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos	539
• 10.3. La Ley de Propiedad Intelectual (1879)	563
• CAPITULO XI. El Salón-Romero	576
• 11.1. Otras salas de conciertos homólogos de Madrid	622
• 11.2. Los conciertos del Salón-Romero a través de José M ^a . Esperanza y Sola. La Sociedad de Cuartetos	630
• 11.3. Recordatorios a la muerte de Romero	663
• CONCLUSIONES	680
• BIBLIOGRAFIA	668
• INDICE	697

Volumen II

• INTRODUCCION	2
• APENDICE I. Romero y las publicaciones periódicas	6
• 1.1. Críticas musicales de Antonio Romero	6
• Art. Retrospectiva de los teatros de la corte	6
• Art. Teatro Real. Primera representación de <i>La Traviata</i> , ópera del maestro Verdi	9
• Art. Bandas militares	11
• Art. Teatro del Circo (lírico-español). Beneficio de la señorita Ramírez el 10 de febrero de 1855	12
• Art. Gran concierto en Nápoles a beneficio de los huérfanos del cólera	13
• Art. Necrología (Ramón Carnicer)	14
• Art. “Entierro de D. Ramón Carnicer”	20
• Art. “Teatro del Circo. Mis dos mujeres, zarzuela en tres actos, libreto de D.L. Olona, partición de D. F. A. Barbieri”	21
• Art. “Lista de obras escritas por D. Ramón Carnicer desde el año de 1818”	24
• Art. “Necrología (Mariano Ortega)”	27
• Art. El bolero	28
• Art. Teatro del Circo (lírico-español). <i>Guerra a Muerte</i> , zarzuela en un acto, letra de D. Adelardo López de Ayala, música de D. Emilio Arrieta	30

• Art. Músicas militares (Primera parte)	32
• Art. Polémica	35
• Art. Sexto. De la melodía por Francisco de Asís Gil	37
• Art. Polémica	40
• Art. Documentos relativos al establecimiento de la ópera seria española	50
• Art. Carta remitida a los lectores de la <i>Gaceta musical de Madrid</i>	57
• Art. Teatro Real. <i>El Moisés</i> de Rossini	59
• Art. Teatro Real. <i>Isabel la Católica</i>	61
• Art. Teatro de la Princesa. (Antes de la Cruz). <i>Cruces y medias lunas</i>	64
• Art. Músicas militares (continuación)	66
• Art. Crítica de Madrid. El 25 de marzo tuvo lugar en el Salón del Conservatorio un concierto matinal	70
• Art. Polémica	72
• Art. Conservatorio Nacional de Música	75
• Art. Conservatorio Nacional de Música y Declamación	79
• Art. Teatro del Príncipe. Concierto dado por D. J. de Monasterio, el miércoles 25 de junio de 1856	82
• Art. Revista de la prensa periódica de la capital	86
• Art. Descripción del órgano de la Iglesia de San Lorenzo de Pamplona. Construido por Pedro Roques en Bilbao	88
• Art. Carta comentario sobre algunas palabras de Mr. Fétis	89
• Art. Real Conservatorio de Música y Declamación	91
• Art. Memoria dirigida por Hilarión Eslava al Vice-protector del Conservatorio (Excmo. Sr. Joaquín María Ferrer), documentando las razones que le llevan a reclamar una clase de órgano para dicho centro	94
• Nota aclaratoria de la redacción. Revista de música antigua y moderna	96
• Art. Advertencia a los suscritores	97
• Art. Teatro Real. Primera función de la presente temporada. <i>Rigoletto</i>	98
• Art. Serenata militar en el Real Palacio	100
• 1.2. Críticas y artículos periodísticos relacionados con la persona y la actividad de Romero	101
• Art. Ópera seria española	101
• Art. Comunicado. Carta al director de <i>El Artista</i> del “Provinciano”	104

• Art. Ópera nacional	107
• Art. Ópera nacional	108
• Art. Comunicado	109
• Art. Ópera nacional	110
• Art. El inicio de la temporada de 1886 de la Sociedad de Cuartetos en el salón-Romero, y la primera actuación de Issac Albéniz ante el público de Madrid	112
• Art. Recordatorio a la muerte de Romero	117
• Art. Certamen musical en Oviedo	119
• APENDICE II	122
• 2.1. Las patentes originales del <i>Clarinete Sistema Romero</i> registradas en Francia por Antonio Romero y Paul Bié	122
• 2.2. Primera patente de invención	122
• 2.3. Memoria descriptiva de la primera patente	124
• 2.4. Segunda patente de invención	128
• 2.5. Memoria descriptiva de la segunda patente	130
• 2.6. Tercera patente de invención	141
• 2.7. Memoria descriptiva de la tercera patente	143
• 2.8. Láminas facilitadas por el <i>Centre de Recherche et Documentation du Musee de la Musique de París</i>	150
• APÉNDICE III. Documentos personales de Antonio Romero y Andía	153
• 3.1 Declaración de pobre de Juan Romero, de esta vecindad. Madrid, a 22 de noviembre de 1818	153
• 3.2. Obligación a pagar 3600 Rvn. otorgada por D. José González a favor de D. Antonio Romero ambos vecinos y residentes en esta Corte. Madrid, a 12 de diciembre de 1850	154
• 3.3. Escritura de reunión de la herencia que en su día pueda corresponder a Dña. Joaquina Arnal, de su hija Dña. Fernanda Conde, otorgada por la primera a favor de la segunda. Madrid a 21 de abril de 1851	154
• 3.4. Poder general para pleitos otorgado por D. Antonio Romero, a favor de D. Francisco Conque de esta vecindad. Madrid, 28 de junio de 1851	155

- 3.5. Escritura de convenio y obligación otorgada entre D. Antonio Romero y Andía y D. Enrique Marzo y Feo. Enero de 1870 156
- 3.6. Escritura de convenio otorgada entre D. Antonio Romero y Andía de una parte, y de la otra D. José Conde y Arnal. Madrid, a 31 de mayo de 1870 160
- 3.7. Poder para recibir y cobrar cierta indemnización otorgado por el Sr. D. Antonio Romero y Andía a favor de D. Carlos Algarra y Saavedra, vecino de París (Francia). Madrid a 20 de julio de 1871 164
- 3.8. Poder para juicios y pleitos otorgado por el Sr. D. Antonio Romero y Andía a favor de D. Francisco Rasche vecino y procurador de los Juzgados de la Villa de Bilbao. Madrid, a 19 de enero 1872 165
- 3.9. Poder para varios fines, otorgado por el Sr. D. Antonio Romero y Andía, a favor del Sr. D. Enrique de Marzo y Feo, de esta vecindad. Madrid, a 28 de junio de 1875 166
- 3.10. Escritura de carta de pago y cancelación total de hipoteca, otorgada por el Sr. D. Antonio Romero y Andía, a favor de Dña. María de la Soledad Nocedal y Rodríguez. Madrid, a 30 de junio de 1875 167
- 3.11. Testamento y documentación que forma parte del expediente reunido por la notaría encargada de repartir los bienes de D. José Conde y Arnal según testamento, por motivo de su fallecimiento. Liquidación de los haberes activos y pasivos del comercio de música e instrumentos de Antonio Romero y Andía verificada el día 10 de enero de 1875 169
- 3.12. Poder para varios fines otorgado por D. Antonio Romero y Andía, a favor de D. Enrique Marzo y Feo, ambos vecinos de esta villa. Madrid a 10 julio de 1876 182
- 3.13. Escritura de cesión otorgada por D. Enrique Villegas a favor de D. Antonio Romero con la concurrencia de D. Francisco Asenjo Barbieri, el 5 de Marzo de 1877 183
- 3.14. Testamento de D. Enrique Marzo y Feo, vecino de esta capital. Madrid a 27 de abril de 1877 185
- 3.15. Poder para varios fines, otorgado por D. Enrique Marzo y Feo, a favor del Excmo. Sr. D. Antonio Romero y Andía. Madrid a 27 de abril

de 1977	187
• 3.16. Carta de pago del precio de una cesión otorgada por el Excmo. Sr. D. Antonio Romero y Andía, a favor de Ilmo. Sr. D. Enrique Marzo y Feo, ambos de esta vecindad. Madrid a 28 de abril de 1877	188
• 3.17. Escritura de obligación hipotecaria, otorgada por D. Bonifacio San Martín y Eslava a favor del Excmo. Sr. D. Antonio Romero y Andía. Madrid a 14 de julio de 1877	192
• 3.18. Escritura de obligación y convenio respecto la cesión de un establecimiento otorgada por D. Antonio Romero a favor de D. Enrique Marzo. Madrid a 14 de julio de 1877	194
• 3.19. Escritura de obligación hipotecaria otorgada por D. Bonifacio San Martín Eslava a favor de D. Antonio Romero y Andía. Madrid a 5 de enero de 1878	202
• 3.20. Poder para administrar y otros fines, otorgado por D. Bonifacio San Martín y Eslava a favor del Excmo. Sr. D. Antonio Romero y Andía. Madrid a 5 de enero de 1878	205
• 3.21. Escritura de carta de pago y libración total de hipoteca, otorgada por D. Antonio Romero y Andía, a favor de D. Ricardo Godos y Dña. Melchora Fernández. Madrid a 18 de junio de 1878	206
• 3.22. Poder para varios fines otorgado por los Sres. D. Antonio Romero y Andía y D. Enrique Marzo y Feo a favor de D. José María García Ducazcal, vecino de esta Corte. Madrid a 18 de junio de 1878	208
• 3.23. Poder especial otorgado por el Excmo. Sr. D. Antonio Romero y Andía a favor de D. Andrés Postigo, vecino de Málaga. Madrid a 28 de junio de 1879	209
• 3.24. Poder otorgado por D. Enrique Marzo y Feo a favor de D. José María García Ducazcal. Madrid a 12 de septiembre de 1879	210
• 3.25. Escritura de compromiso de venta con obligación, otorgada por D. Santiago González y Ruiz, de una parte, y de la otra el Excmo. Sr. D. Antonio Romero y Andía. Madrid a 12 de diciembre de 1879	211
• 3.26. Poder para varios fines otorgado por el Excmo. Sr. D. Antonio Romero y Andía, a favor del Ilustre Sr. D. Enrique Marzo y Feo, vecino de esta Corte. Madrid a 25 de febrero de 1880	214

- 3.27. Escritura de declaración sobre la subsistencia de cierto contrato otorgado por el Ilustrísimo Sr. D. Antonio Romero y Andía, de una parte, y Dña. Crescencia Fernández y González, de la otra. Madrid a 26 de febrero de 1880 215
- 3.28. Carta de pago y liberación de hipoteca otorgada por el Excmo. Sr. D. Antonio Romero y Andía, a favor de D. Luis Isidro Padilla. Madrid a 31 de mayo de 1881 217
- 3.29. Poder especial otorgado por el Excmo. Sr. D. Antonio Romero y Andía, a favor de D. Canuto Berea, y de los procuradores de tribunales de la ciudad de la Coruña, D. Gabriel Sánchez, D. Ignacio Pardo González, D. Román Folla Miragaya y D. Rafael Melgar. Madrid a 28 de abril de 1882 218
- 3.30. Convenio para la explotación y alquiler de partituras y material de voces y orquesta otorgado entre el Excmo. Sr. D. Antonio Romero y Andía y D. Andrés Vidal y Llimona ante los testigos D. Joaquín Penicio y Sala y D. Alejandro Lasgacha y López. Madrid a 17 de junio de 1882 220
- 3.31. Poder para varios fines otorgado por el Excmo. Sr. D. Antonio Romero y Andía a favor de D. Facundo Grande, procurador y vecino de la ciudad de Valladolid. Madrid a 23 de septiembre de 1882 223
- 3.32. Rescisión de convenio otorgado por el Excmo. Sr. D. Antonio Romero y Andía y D. Andrés Vidal y Llimona en presencia de los testigos de esta vecindad D. Higinio González Paez y D. Alejandro Lasgacha y López. Madrid a 28 de mayo de 1883 224
- 3.33. Cesión y convenio otorgado entre los Sres. D. Andrés Vidal y Llimona y D. Antonio Romero y Andía a presencia en los testigos D. Higinio González Paez y D. Alejandro Lasgacha y López. Firmado el 28 de mayo de 1883 226
- 3.34. Cesión de obras musicales otorgada entre los Sres. D. Andrés Vidal y Llimona y D. Antonio Romero y Andía a presencia de los testigos D. Higinio González Paez y D. Alejandro Lasgacha y López. Madrid a 28 de mayo de 1883 229
- 3.35. Escritura de arrendamiento de varios locales de la casa número

- diez de la calle de Capellanes de esta corte, otorgada por el Sr. D. Enrique García Teresa en representación de Dña. María Rungaldier y Escutasolo, de los hijos de esta D. Andrés, D. Antonio y Dña. Teresa Bruguera y de D. Pablo de Goya y Zavala, a favor del Excmo. Sr. D. Antonio Romero y Andía, por término de cinco años y precio en cada uno de 20.000 pesetas. Fecha: 27 de septiembre de 1883 231
- 3.36. Carta de pago y liberación total de hipoteca, otorgada por el Excmo. Sr. D. Antonio Romero y Andía a favor del Sr. D. Francisco Bañares y Bañares. Madrid a 7 de noviembre de 1883 236
 - 3.37. Carta de pago y liberación total de hipoteca, otorgada por el Sr. D. Antonio Romero y Andía a favor del Sr. D. Mariano Vergara y Perez de Aranda. Madrid a 27 de junio de 1884 238
 - 3.38. Escritura de cesión de lo que expresa, otorga por el Excmo. Sr. D. Antonio Romero y Andía a favor de Dña. Crescencia Fernández y González. Madrid a 16 de julio de 1884 244
 - 3.39. Poder para los fines que expresa, otorgado por el Excmo. Sr. D. Antonio Romero y Andía a favor de D. Federico Conde y Arnal y otro. Madrid a 1 de agosto de 1884 246
 - 3.40. Escritura de aprobación del inventario, liquidación, y adjudicación de los bienes de Excmo. Sr. D. Antonio Romero y Andía, otorgada por su Sra. Vda. y heredera, Excma. Sra. Dña. Fernanda Conde y Arnal. 9 de marzo de 1887 247
 - 3.41. Disposición testamentaria de la Excma. Sra. Dña. Fernanda Conde y Arnal viuda del Excmo. Sr. D. Antonio Romero y Andía, vecina de esta capital. Madrid a 9 de marzo de 1887 253
 - Documentos notariales de Hilarión Eslava que relacionan a Romero 260
 - 3.42. Poder para varios fines, otorgado por D. Hilarión Eslava, a favor de D. Ignacio Cortes y Subiza y procuradores, D. José López Sánchez y D. Manuel García Besteiro. Madrid, 10 de enero de 1876 266
 - 3.43. Poder para varios fines, otorgado por el Sr. D. Hilarión Eslava y Elizondo, a favor de D. José López Sánchez, procurador de los Tribunales de esta capital. Madrid a 28 de agosto de 1876 268
 - 3.44. Declaración de últimas voluntades (primer testamento) de D.

Hilarión Eslava ante el notario D. Mariano García Sancha. Madrid 6 de noviembre de 1865	268
• 3.45. Declaración de últimas voluntades (segundo testamento) de D. Hilarión Eslava ante el notario D. Mariano García Sancha. Madrid 13 de mayo de 1874	270
• 3.46. Testamento de puño y letra del propio D. Hilarión Eslava (tercero), por el que hace una declaración de bienes y distribución preliminar de su herencia. Madrid a 29 de enero de 1877	271
• 3.47. Adiciones incluidas con posterioridad al testamento manuscrito general de D. Hilarión Eslava. Madrid a 29 de febrero de 1877	273
• 3.48. Escritura de inventario, liquidación, partición y adjudicación de bienes quedados por fallecimiento del Excmo. Sr. D. Hilarión Eslava y Elizondo, otorgada por el Excmo. Sr. D. Antonio Romero y Andía y D. Ramón Rufin y Valdés, en el concepto que expresan. Madrid a 3 de mayo de 1879	274
• APENDICE IV. Epistolario	287
• 4.1. Correspondencia entre Romero y otras personalidades	287
• 4.2. Cartas que refieren a Romero en su contenido	318
• APENDICE V. El catálogo general de la casa editorial de Antonio Romero y Andía	333
• 5.1. Aclaraciones previas	333
• 5.2. Catálogo	338
• INDICE	627