



---

# **Universidad de Valladolid**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL,  
PLÁSTICA Y CORPORAL  
SECCIÓN DE HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA**

TESIS DOCTORAL

## **La música en la Real Academia de Bellas Artes de La Purísima Concepción de Valladolid Creación y consolidación de su Escuela de Música, 1911-1928**

Presentada por  
Ignacio Nieto Miguel  
Para optar al grado de doctor por la Universidad de Valladolid

Dirigida por  
Prof. Dra. M.<sup>a</sup> Antonia Virgili Blanquet  
Prof. Dr. Juan P. Arregui

2014



**La música en la Real Academia de Bellas Artes de  
La Purísima Concepción de Valladolid**



*A Cristina y Alba*



Entre nosotros el hombre está hecho desde que nace; adquiere toda su plenitud al alcanzar la estatura media y se considera redondeada su formación científica al conseguir un título de académico. Pero la realidad no es así; todo vive en constante devenir, proceso que el riquísimo léxico alemán expresa en su famoso verbo *werden*, la continuidad es propiedad de todo lo vivo y la cultura es un proceso psicológico que ocupa un punto central en la biología. Ante el dintel de la cátedra hay una extensión inmensa en la cual se debe producir la vida cultural; antes de entrar y después de salir de ella, la acción de la sociedad y de la familia nos envuelve y debe cooperar armónicamente a nuestra formación, y, después de abandonar la cátedra, la plasticidad mental perdura, la permeabilidad de conciencia continúa y reclama el nutrimento espiritual.

Vicente Gay  
*El Renacimiento Cultural*. Valladolid, 1909





## Prólogo

Fue a comienzos del año 2009 cuando, la entonces catedrática de la Sección Departamental de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Valladolid, María Antonia Virgili, me propuso colaborar con el Grupo de Investigación Reconocido “Música, Danza y Artes escénicas en el siglo XIX y XX”, una de cuyas líneas de actuación se centra en la historia de la música de los siglos XIX y XX a través del inventariado y catalogación de los archivos musicales que atesoran repertorio de esas centurias. Así, me puse al día del trabajo realizado hasta ese momento sobre el Archivo de Música de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid y cómo un primer inventario provisional realizado por alumnos de prácticas de los estudios de Musicología de la UVA, había dado a conocer un corpus musical que incluía fuentes únicas manuscritas de algunos de los protagonistas musicales del Valladolid de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Este fue el detonante de la presente tesis que durante un año, y bajo la presidencia de Joaquín Díaz, tuvo como objetivo realizar el inventario definitivo —que se incluye en el segundo volumen de este trabajo— y la digitalización del citado archivo.

A lo largo de esos doce meses fue cobrando consistencia la necesidad de abordar un estudio mucho más profundo de la Academia vallisoletana desde el punto de vista musical, al ser la institución que se erigió como pieza clave en la creación del primer centro de enseñanza musical oficial de la ciudad que ha devenido en el actual Conservatorio Profesional de Música de Valladolid; circunstancia que supuso una especial motivación desde el punto de vista personal ya que dicho centro acogió mis primeros pasos como músico y me permitió estudiar la carrera de piano al amparo del conocido como Plan 66.

Puede decirse, por tanto, que en el origen de esta tesis se aúnan factores de tipo académico, mi propia formación, mi historia personal, y la curiosidad que en mí suscitan los orígenes de la que fue “mi casa” a lo largo de mi primera etapa de formación musical; pues, si bien, he continuado aumentando mis conocimientos en este campo —tanto como intérprete, como director, como docente o ahora como investigador— nada hubiera tenido lugar sin mis comienzos en el Conservatorio de Valladolid.

## Agradecimientos

Son tantas las personas que me han brindado su apoyo desde que empecé a llevar a cabo este proyecto, que me sería imposible agradecer la colaboración y ayuda de todas y cada una de ellas; no alcanzarían ni el papel ni el tiempo o la memoria para ser completamente justo en dicha tarea y darles, de alguna forma, el valor que debería serles reconocido; sin embargo, voy a intentar hacer hincapié en las que han resultado esenciales por unos u otros motivos, para que este estudio haya podido ver la luz.

En primer lugar me gustaría expresar mi más sincero agradecimiento a mis tutores, M.<sup>a</sup> Antonia Virgili y Juan P. Arregui, pues su labor ha ido más allá de lo meramente académico. Su apoyo, motivación y sabios consejos han resultado decisivos durante este tiempo, tanto en mi viaje como doctorando, como durante el periodo de tiempo que he tenido el privilegio de compartir con ellos labores docentes e investigadoras en la UVa. Gracias a todo el profesorado de la Sección Departamental de Historia y Ciencias de la Música de la UVa y, en particular, a Carlos Villar por sus consejos y ánimos, a Iván Iglesias por sus acertadas sugerencias, y a Mikel Díaz-Empanza por su compañerismo y apoyo en los múltiples proyectos que compartimos; así como al equipo docente del Área de Didáctica de la Expresión Musical de la Universidad de Burgos, que, dirigido por el profesor Javier Centeno, me ha acogido en mi última singladura docente durante los dos pasados cursos académicos.

Así mismo, no podría haber llevado a cabo mi investigación sin la colaboración y buen hacer del personal de los siguientes archivos vallisoletanos: Casa Museo de Zorrilla, Municipal, Universitario, Diputación Provincial, Coral Vallisoletana, así como el del Real Conservatorio Superior

de Música de Madrid. Al igual que el de la Biblioteca Histórica de Santa Cruz de Valladolid y el de la Hemeroteca de Castilla y León.

Por otra parte, mi relación con los coros y los grupos musicales de los que formo parte ha dejado su impronta en las siguientes páginas, porque sin ellos, sin su comprensión y apoyo incondicional esta tesis no habría llegado a buen término: el coro “Gure Txoko”, la Agrupación Coral “La Cotarra”, el coro de cámara “Voces Canarias”, el coro “Musicalia” y, por último, el “Grupo de Música Antigua de la Universidad de Valladolid”.

Hay personas que de una manera u otra han colaborado en este proyecto, y quiero expresarles mi gratitud. Algunas de ellas, cuya colaboración me ha resultado fundamental, han sido: Jesús Urrea, Joaquín Díaz, M.<sup>a</sup> Antonia Fernández del Hoyo, Carmen Fisure y Javier Miralles, Mariano de la Puente, Daniel de la Puente, Pep Gorgori, Lucía García, Patricia Canal, Raquel Aller, Jorge Álvarez, Mario Garrote, Sebastián Garrote, Toñi Soto, y Mayte C. Fernández.

No puedo olvidarme de Nelly Álvarez, quien es para mí un modelo de generosidad y entrega académica; ni de Ruth Rivera, cuya constante inquietud artística ha estado presente en muchas de las líneas de este trabajo y sigue estando presente en mi vida personal y profesional. Al igual que de Juan Guijarro, cuyos consejos, rigor y clarividencia han iluminado muchas líneas de esta tesis.

Mención destacada recibe mi familia, mi madre Carmen, mi padre Pedro y mi hermana Teresa. Vuestro apoyo incondicional, los valores inculcados, el entusiasmo y el tesón están en cada uno de los párrafos de esta tesis.

Y el agradecimiento más especial para Cristina, por acompañarme en ésta y en tantas aventuras pasadas, presentes y futuras; y a Alba, nuestra hija, que ha sido una maravillosa compañera de pupitre durante los últimos meses del viaje que termina y comienza con esta tesis.

A todos vosotros, ¡Gracias!

## ABREVIATURAS Y SIGLAS

A.	Contralto
Ac.	Acompañamiento
AcRABASF	Actas de las sesiones ordinarias de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid
AHPVA	Archivo Histórico Provincial de Valladolid
AHUVA	Archivo Histórico Universitario de Valladolid
AMuRABAPC	Archivo de Música de la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid.
ARCSMMA	Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
ASMuRABASF	Actas de la Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid
ASMuRABAPC	Actas de la Sección de Música de la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, Valladolid
ACV	Archivo Coral Vallisoletana, Valladolid
AGA	Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares
AMVA	Archivo Municipal de Valladolid
AMVALA	Archivo Municipal de Valladolid, libro de actas.
ARABASF	Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid
B.	Bajo
<i>BoRABASF</i>	Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid
BRABASF	Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
BCyL	Biblioteca de Castilla y León, Valladolid
<i>BOE</i>	<i>Boletín Oficial del Estado</i>
<i>BoAV</i>	<i>Boletín del Arzobispado de Valladolid</i>
<i>BoRABAPC</i>	<i>Boletín de la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid</i>

Br.	Barítono
Cb.	Contrabajo
Cl.	Clarinete
DEA	Diploma de estudios avanzados
<i>DR</i>	<i>Diario Regional</i> , Valladolid
<i>DMEH</i>	<i>Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana</i>
<i>DRAE</i>	<i>Diccionario de la Real Academia Española</i>
Ed.	Edición
Ejs.	Ejemplares
<i>ENC</i>	<i>El Norte de Castilla</i> , Valladolid
Fl.	Flauta
Fg.	Fagot
Fol. / Fols.	Folio / Folios
<i>GdM</i>	<i>Gaceta de Madrid</i>
IP	Instrucción Pública
JCyL	Junta de Castilla y León
Leg. / Legs.	Legajo / Legajos
Ms.	Manuscrito
Ob.	Oboe
Org.	Órgano
Orq.	Orquesta
p. / pp.	Página / Páginas
PG	Partitura General
Pno.	Piano
PS	Partichelas
R.A.	Real Academia
RABAPC	Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid
RABASF	Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

RAE	Real Academia Española, Madrid
<i>RedeM</i>	<i>Revista de Musicología</i> , España
RCSMM	Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
RD	Real Decreto
RO	Real Orden
S.	Soprano
Sax.	Saxofón
SEdeM	Sociedad Española de Musicología
Sign.	Signatura
SMuRABASF	Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid
SMuRABAPC	Sección de Música de la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid
s. a.	Sin autor
s. e.	Sin editor
s. l.	Sin lugar de edición
s. p.	Sin paginar
T.	Tenor
Tbon.	Trombón
Tpa.	Trompa
Tpta.	Trompeta
UVa	Universidad de Valladolid
v.	Voces
Vc.	Violonchelo
Vl.	Violín
Vla.	Viola





## ÍNDICE DE IMÁGENES

1.	Portada del <i>Proyecto-Memoria</i> escrito por R. Hernando en 1864 .....	211
2.	Caricatura de Manuel Zorrilla .....	230
3.	Portada del Reglamento interior de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1874 .....	247
4.	Portada del Reglamento de la Escuela Provincial y Elemental de Música de Oviedo, 1883 .....	276
5.	Detalle de una carta de Segundo García dirigida a Antonio Romero .....	291
6.	Anuncio de la tienda de música de Segundo García .....	292
7.	Anuncio del Colegio Superior de Señoritas dirigido por Amparo Nieto .....	312
8.	Fotografía del Cardenal José María de Cos .....	338
9.	<i>Alabado</i> compuesto por José M. <sup>a</sup> Aparicio Tablares .....	340
10.	Fotografía de Vicente Gay .....	343
11.	Fotografía de Ángel Díaz .....	358
12.	Entrada del libro de pleno de la Diputación de Valladolid, 17/10/1911 .....	364
13.	Fotografía de Eugenio Muñoz Ramos .....	371
14.	Fotografía de Juan Martínez Cabezas .....	372
15.	Fotografía de Francisco Zorrilla .....	373
16.	Fotografía de Rafael García Crespo .....	374
17.	Fotografía de Santiago Alba .....	383
18.	Reproducción del busto del violinista Julián Jiménez, retratado por Ignacio Gallo .....	399
19.	Fotografía de Sebastián Garrote Sapela .....	402
20.	Anuncio en prensa de la Escuela de Música, curso 1918-1919 .....	430
21.	Anuncio en prensa de periodo de matrícula abierto de la Escuela de Música en el curso 1918-1919 .....	431
22.	Fotografía de Eugenio Fernández Arias .....	435
23.	Anuncio en prensa de la Escuela de Música, 9/9/1919 .....	439

24.	Fotografía de José María Aparicio Tablares .....	442
25.	Ejercicios para violín de José M. <sup>a</sup> Aparicio .....	443
26.	Fotografía de Jacinto Ruiz Manzanares .....	445
27.	Fotografía de Julián García Blanco .....	447
28.	Fotografía de La Coral Vallisoletana en 1926 .....	450
29.	Caricaturas del claustro de profesores de la Escuela de Música de la RABAPC .....	453
30.	Nombramiento como profesor numerario de violín de José M. <sup>a</sup> Aparicio Tablares .....	456
31.	Detalle del acta del pleno del ayuntamiento de Valladolid, 6/12/1918 .....	471
32.	Fotografía del homenaje a Beethoven en la Escuela de Música .....	479
33.	Fotografía de alumnos y profesores de la Escuela en el homenaje a Beethoven .....	481
34.	Fotografía de Santos Vallejo .....	489
35.	Fotografía de ministros y autoridades, Valladolid marzo de 1927 .....	494
36.	Noticia de la concesión de validez oficial para la Escuela de Música de la RABAPC .....	497
37.	Anuncio de plazo de matrícula abierto en la Escuela de Música, curso 1928-1929.....	499
38.	Anuncio de plazo de matrícula abierto en la Escuela de Música, curso 1928-1929 .....	500
39.	Fotografía del acto de inauguración de curso 1928-1929 de la Escuela de Música .....	502
40.	Fotografía del acto de inauguración de curso 1928-1929 de la Escuela de Música .....	504

## ÍNDICE DE TABLAS

1.	Número de habitantes de Valladolid (provincia y capital) durante las tres primeras décadas del siglo XX .....	319
2.	Evolución del número de examinados entre los cursos 1918/1919 y 1924/1925 .....	459
3.	Alumnos examinados por sexos en las convocatorias de junio del curso académico 1918/19 .....	460
4.	Alumnos examinados por sexos en las convocatorias de junio del curso académico 1919/20 .....	461
5.	Alumnos examinados por sexos en las convocatorias de junio del curso académico 1920/21 .....	461
6.	Alumnos examinados por sexos en las convocatorias de junio del curso académico 1921/22 .....	462
7.	Alumnos examinados por sexos en las convocatorias de junio del curso académico 1922/23 .....	462
8.	Alumnos examinados por sexos en las convocatorias de junio del curso académico 1923/24 .....	463
9.	Alumnos examinados por sexos en las convocatorias de junio del curso académico 1924/25 .....	463
10.	Alumnos examinados en junio por sexos y cursos en la asignatura de Solfeo .....	464
11.	Alumnos examinados en junio por sexos y cursos en la asignatura de Piano .....	464
12.	Alumnos examinados en junio por sexos y cursos en la asignatura de Violín .....	465
13.	Alumnos examinados en junio por sexos y cursos en la asignatura de Armonía .....	465
14.	Proporción de hombres y mujeres en el segundo curso académico .....	467



## ÍNDICE GENERAL



## PRIMER VOLUMEN

---

Listado de abreviaturas y siglas .....	XVII
Índice de imágenes .....	XXI
Índice de tablas .....	XXIII

## Índice general

---

<b>1. Introducción .....</b>	<b>35</b>
1. 1. Objeto de estudio y estado de la cuestión .....	37
1. 2. Hipótesis y objetivos .....	55
1. 3. Marco teórico .....	59
1. 4. Fuentes: descripción, aproximación teórica y metodológica .....	69
1. 5. Otras cuestiones de método .....	91
1. 6. Estructura del trabajo .....	93
<b>2. Las Academias de Bellas Artes en España .....</b>	<b>97</b>
2. 1. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid .....	109
2. 2. Las Academias provinciales de Bellas Artes .....	145
2. 3. La Real Academia de Bellas Artes de Valladolid .....	163
<b>3. La música en las academias de protección gubernamental en España, del absolutismo al ideal krausista .....</b>	<b>183</b>
3. 1. La revalorización de la música y su estatus: el Conservatorio María Cristina y la adopción del modelo francés .....	191
3. 2. La "nacionalización de la cultura": forja del teatro lírico español y gestación de una "Escuela Nacional" .....	201

3. 3.	Rafael Hernando: su propuesta académica al servicio del progreso del país .....	211
3. 4.	La Gloriosa: regeneración e impulso musical .....	229
3. 5.	Fundación de la Sección de Música en la Real Academia de Madrid .....	239
3. 6.	La docencia musical en las Academias provinciales de Bellas Artes .....	253
3. 6. 1.	La Escuela de Música de la Academia de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo .....	272
3. 6. 2.	La Sección de Música de la Academia de Bellas Artes de La Coruña .....	280
<b>4.</b>	<b>La Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de La Purísima Concepción de Valladolid .....</b>	<b>285</b>
4. 1.	Antecedentes y entorno musical .....	289
4. 1. 1.	Los académicos corresponsales en Valladolid .....	289
4. 1. 2.	La RABAPC, pionera en solicitar una Sección de Música .....	293
4. 1. 3.	Contexto educativo musical en los años previos a la creación de la Sección .....	301
4. 2.	El nuevo esplendor cultural y musical vallisoletano en las dos primeras décadas de siglo .....	315
4. 2. 1.	Entorno geográfico, demográfico, económico y artístico .....	315
4. 2. 2.	Primeros hitos del renacimiento cultural vallisoletano: el Congreso Nacional de Música Sagrada y la refundación del Ateneo .....	337
4. 3.	Creación de la Sección de Música de la Academia vallisoletana .....	351
4. 3. 1.	La enseñanza musical oficial en las provincias: entorno legal y su reflejo en la RABAPC .....	351
4. 3. 2.	Constitución y puesta en marcha de la SMuRABAPC .....	359
4. 4.	Los primeros académicos de la nueva Sección .....	367
4. 5.	La Sección de Música entre 1911 y 1918: coordenadas estéticas e ideológicas .....	377



<b>5. La Escuela de Música de La Purísima (1918-1928)</b> .....	407
5. 1. Creación, marco reglamentario y primer curso académico .....	421
5. 2. Estructura académica: profesorado y disciplinas. Relaciones entre la Escuela y su entorno a través del cuerpo docente .....	433
5. 3. El alumnado: consideraciones de clase y género durante los primeros cursos académicos .....	457
5. 4. Proyección de la Escuela en la vida sociocultural vallisoletana .....	475
5. 5. Concesión de validez oficial de los estudios .....	483
<b>6. Conclusiones</b> .....	505
<b>7. Fuentes manuscritas: listado de archivos y fondos documentales</b> .....	513
<b>8. Fuentes impresas</b> .....	523
8.1. Disposiciones publicadas en la <i>Gaceta de Madrid</i> .....	525
8. 2. Otras fuentes impresas .....	527
<b>9. Bibliografía</b> .....	545



## SEGUNDO VOLUMEN: ANEXOS

---

<b>Anexo A.</b>	<b>Inventario del AMuRABAPC</b> .....	11
	Inventario del Archivo de Música de la Real Academia de Bellas Artes de La Purísima Concepción de Valladolid .....	15
<b>Anexo B.</b>	<b>Documentos</b> .....	427
B. 1.	Plan de Enseñanza de la Escuela de Bellas Artes de la Real Academia de San Fernando, 1844 .....	429
B. 2.	“Exposición” de los estatutos de la RABASF, 1846 .....	431
B. 3.	Ordenamiento de las Academias provinciales de Bellas Artes, 1849 .....	429
B. 4.	Rafael Hernando, <i>Proyecto-memoria para la crea- ción de una Academia de Música</i> , 1864 .....	439
B. 5.	Defensa de la equiparación de la música con las artes plásticas y de su introducción en sede académica .....	441
B. 6.	Fundación de establecimientos de enseñanza por parte de ayuntamientos y diputaciones, 1869 .....	443
B. 7.	Polémica en torno al nombramiento de académicos para la Sección de Música en la Academia de Bellas Artes, 1873 .....	451
B. 8.	Documentos sobre el origen de la ABAPC .....	457
B. 9.	Rafael Hernando, “Dictamen...”, <i>BoRABASF</i> , 1883 .....	465
B. 10.	Creación de secciones de música en las escuelas provinciales de Bellas Artes, 1887 .....	473
B. 11.	Las escuelas de Bellas Artes pasan a depender de las universidades, 1892 .....	475
B. 12.	Requisitos de validez oficial en las escuelas de música provinciales, 1905 .....	477

B. 13.	Narciso Alonso Cortés, “Fons Danmorum”, <i>Juventud Castellana</i> , 1908 .....	481
B. 14.	Bases para la creación de una Escuela de Música en Valladolid, 1911 .....	485
B. 15.	Presupuesto de la Escuela Municipal de Música de Valladolid, 1911 .....	487
B. 16.	Convocatoria de concurso de canciones populares, 1916 .....	491
B. 17.	Pablo Cilleruelo: sobre el estreno de <i>Sierra de Gredos</i> compuesto por Facundo de la Viña, 1917 .....	493
B. 18.	Puesta en marcha de la Escuela de Música de Valladolid, 1918 .....	497
B. 19.	“Manifiesto Castellano. La Opinión de los neutros”, 1918 .....	499
B. 20.	Jacinto Ruiz Manzanares, “Canciones populares”, 1918 .....	503
B. 21.	Entrevista a Jacinto Ruiz Manzanares, 1922 .....	507
B. 22.	Concesión de validez oficial a la Escuela de Músi- ca de Valladolid, 1928 .....	511
B. 23.	Acto solemne de inauguración de curso de la Es- cuela de Música de Valladolid, 1918 .....	513

# 1

## Introducción



## 1. 1. Objeto de estudio y estado de la cuestión

La presente tesis doctoral pretende analizar las dinámicas musicales de Valladolid durante las tres primeras décadas del siglo XX y su relación con la enseñanza de la música a través del estudio de la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, institución abanderada y propulsora del primer centro de música oficialmente reconocido en la ciudad. La tradición histórica, artística, ideológica y política de las reales academias de bellas artes, que hunde sus raíces en el siglo XVIII, pone de manifiesto una red de vectores confluyentes susceptibles de ser analizados desde una perspectiva histórica, a fin de comprender y profundizar en los procesos y las complejas interacciones que subyacen en la construcción de significados en torno a la educación musical de una ciudad de provincias.

Para abordar este objeto de estudio ha sido necesario adentrarse, en primer lugar, en el mundo de las academias de bellas artes desde un ámbito europeo para, a continuación, concentrar la mirada en los análisis existentes relativos a la esfera española. Seguidamente, se han rastreado los estudios relativos a la vinculación entre las academias de bellas artes y la música, desde la perspectiva docente de las primeras ya que, aunque una de las principales atribuciones de las academias fue la normalización y custodia de los cánones estéticos<sup>1</sup>, en el caso vallisoletano la faceta didáctica fue mucho más determinante, pues la Sección de Música de La Purísima tuvo como motivo principal de su fundación la puesta en marcha de un centro de enseñanza musical de referencia en la ciudad. El plano educativo funciona, por tanto, como uno de los ejes vertebradores de esta tesis, que se muestra informada por

---

<sup>1</sup> Este aspecto está fuera del objeto del presente estudio y es materia de análisis en la numerosa bibliografía existente sobre teoría del arte.

la bibliografía disponible sobre la historia de los conservatorios españoles fundados entre la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio del XX.

La labor de investigación y análisis sobre los ámbitos regional y local se ha afrontado desde una triple vertiente. En primer lugar, a través de estudios relacionados con la aparición de la conciencia regionalista y castellanista, un factor indisoluble de la vida intelectual de Castilla en la época de estudio, erigido en uno de los motores ideológicos para la puesta en marcha del “Conservatorio Castellano”; en segundo lugar —y relacionado con el primero—, el fenómeno del asociacionismo, cuyas directas implicaciones en la educación musical a través de entidades como las agrupaciones corales o las academias de música constituye un elemento basilar para la comprensión de la enseñanza de la música en la ciudad; por último, el ámbito estrictamente institucional, que ha requerido el análisis de los estudios existentes sobre la RABAPC, tanto los confeccionados desde una perspectiva general —los menos—, como los que analizan aspectos concretos de la misma —los más—.

Las academias de bellas artes han sido estudiadas de forma global y sobre todo europea, por Nikolaus Pevsner. Su libro *Academias de Arte: pasado y presente*<sup>2</sup>, pese a su antigüedad, sigue siendo de obligada consulta, puesto que ofrece una visión panorámica sobre la evolución de estas corporaciones en el entorno europeo desde los orígenes de las mismas hasta el primer tercio del siglo XX, adentrándose en parámetros estéticos, organizativos e ideológicos. *Academias de Arte* ha sido y sigue siendo el punto de partida de los trabajos relacionados con las academias artísticas desde cualquier ámbito. Para la presente tesis, el interés radica en ofrecer una clara descripción de cuatro siglos de educación en el arte, conectada con el entorno político, social y estético; un itinerario metodológico del que beben las siguientes páginas. Si bien es cierto que Pevsner no discute en ningún momento la idiosincrasia de las academias españolas ni la vinculación de la música con las corporaciones de bellas artes,

---

<sup>2</sup> Nikolaus Pevsner, *Academias del Arte: pasado y presente* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1982). El libro salió a la luz por primera vez en 1940.



su planteamiento ha permitido cimentar esta investigación al proporcionar una visión panorámica muy rigurosa. Precisamente, uno de los trabajos más completos sobre las academias de bellas artes en España está incluido como epílogo en la edición española del libro de Pevsner de 1982<sup>3</sup>. El texto, firmado por Francisco Calvo Serraller, presenta un breve y erudito esbozo sobre el tema<sup>4</sup>, insistiendo en las numerosas líneas de indagación aún por abrir al respecto y, sin las cuales, resulta hartamente complicado elaborar una historia general de las corporaciones nacionales y ubicarlas en sus diferentes contextos<sup>5</sup>.

Sin embargo, pese a la carestía de publicaciones de ámbito general, sí se ha constatado una creciente preocupación en el entorno académico sobre la propia naturaleza de las academias artísticas y sus perspectivas futuras; de ello dan cuenta las actas de algunos encuentros y congresos celebrados al efecto en los que se han tratado de marcar las líneas de actuación de unas instituciones en las que se ha considerado que su pasado y tradición juegan más en su contra que a su favor<sup>6</sup>. Incluso, aun permaneciendo fuera del rango temporal de esta tesis, algunas de las reflexiones expuestas en estos encuentros han aportado luz para facilitar la comprensión de la idiosincrasia académica en determinadas épocas históricas.

La escasez de estudios globales es compensada, en cierta forma, por las publicaciones que versan sobre corporaciones locales. Tras un RD de 1849, el número de las Academias provinciales de Bellas Artes en España se estabilizó en trece, varias de las cuales han sido objeto de monografías que emplean como

---

<sup>3</sup> Vid. nota anterior.

<sup>4</sup> Francisco Calvo Serraller, epílogo a *Academias del Arte: pasado y presente* de Nikolaus Pevsner (Madrid: Ediciones Cátedra, 1982), 209-239.

<sup>5</sup> Especialmente importante para esta tesis ha sido el trabajo del mismo autor sobre el fenómeno del anti-academicismo en el siglo XIX: Francisco Calvo Serraller y Ángel González García, "Polémicas en torno a la necesidad de reformar o destruir la academia durante el romanticismo español", en *Actas del II Congreso Español de Historia del Arte* (Valladolid: Comité español de Historia del Arte, 1978), 1: 40-59

<sup>6</sup> Eliseo Izquierdo Pérez et al., *Primera reunión nacional de Reales Academias de Bellas Artes de España*, (Tenerife: Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, 1998). Enriqueta Vila Vilar, et al., *El mundo de las Academias: del ayer al hoy. Actas del Congreso Internacional celebrado con motivo del CCL aniversario de la fundación de la Real Academia Sevillana de las Buenas Letras* (Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2003).

principales fuentes los libros de actas de las corporaciones y la documentación administrativa generada desde las propias academias<sup>7</sup>. La mayoría de estas publicaciones desarrollan un discurso de tipo descriptivo y diacrónico, lo que ha permitido conocer la evolución histórica de muchas de las provinciales y ha suministrado la base para otras líneas de indagación que ahondan en parámetros de tipo estético, sociológico e ideológico<sup>8</sup>.

De entre todos los trabajos sobre las academias particulares sobresale el del hispanista francés Claude Bédát, cuyo libro en torno a las primeras décadas de historia de la RABASF es de lectura obligada para aquellos que deseen conocer los orígenes de la Academia madrileña<sup>9</sup>. Bédát adereza su estudio con interesantes y atinados datos sobre algunas de las primeras academias provinciales de bellas artes, entre las que se encuentra la de Valladolid. A éste obra se añade un libro que la propia RABASF publicó en 1991 que ofrece una visión de conjunto sobre la institución, en la que predominan los intereses divulgativos sobre los científicos, tratando de mostrar una institución actual,

---

<sup>7</sup> Valgan como muestra los siguientes estudios: Felipe María Garín y Ortiz de Tarancó *La academia valenciana de Bellas Artes. El movimiento académico europeo y su proyección en Valencia* (Valencia: Domenech, 1945); Francisco José León Tello y María Merced Sanz Sanz, *La estética académica española en el siglo XVIII: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia* (Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1979); Wilfredo Rincón García, *La Real academia de Bellas Artes de San Luis y la escultura en Zaragoza durante la primera mitad del siglo XIX. Discurso de ingreso de Wilfredo Rincón García y discurso de contestación por José I. Pascual de Quinto y de los Ríos* (Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1992); Mario de la Sala Valdés, *Estudios históricos y artísticos de Zaragoza* (Zaragoza: Imprenta del Hospicio Provincial, 1933); Adolfo Castillo Genzor, *La Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis (su pasado y su presente)* (Zaragoza: La Editorial, 1964); Arturo Ansón Navarro, *Academicismo y enseñanza de las Bellas Artes en Zaragoza durante el siglo XVIII* (Zaragoza: Gobierno de Aragón, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1993); María Pazos Berna, *La Academia de Bellas Artes de Málaga en el siglo XIX* (Málaga: Bobastro, 1989); Antonio Muro Orejón, *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla* (Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel, 1961); Miguel Ángel Sánchez, *Las enseñanzas de las artes y los oficios en Oviedo (1785-1936). La Escuela elemental de dibujo, la Academia de Bellas Artes y de San Salvador y La Escuela de Artes y Oficios* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998).

<sup>8</sup> En este sentido, el ejemplo más notable es el estudio de F. J. León Tello sobre la estética académica de la Academia de San Carlos de Valencia citado en la nota precedente.

<sup>9</sup> Claude Bédát, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989).

moderna y adaptada a las circunstancias de cada momento<sup>10</sup>. En cuanto a las publicaciones sobre las academias de bellas artes y su relación con la música, la exposición más actual de ámbito global se encuentra en la voz *Academy* del *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, elaborada por Howard Mayer Brown y Ian Fenlon<sup>11</sup>, que aborda un aspecto especialmente delicado para cualquier investigación al respecto: la polisemia del propio término “academia”<sup>12</sup>. Los autores describen las distintas y variadas formas de vinculación e interrelación entre la música y las academias en función de parámetros geográficos<sup>13</sup> y presentan una serie de datos puntuales de las principales corporaciones del continente, entre las que no consta, sin embargo, referencia alguna a las academias de bellas artes españolas.

Esta heterogeneidad de las academias se confirma al observar cómo gran parte de los estudios sobre el tema se refieren a academias europeas particulares, cuya relación con la música se establece en diversas formas y con distinta importancia. La mayor parte de las publicaciones se refieren a Italia<sup>14</sup>,

---

<sup>10</sup> Federico Sopena et al., *El libro de la Academia* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991).

<sup>11</sup> *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, s. v. “Academy”.

<sup>12</sup> “At various times in musical history, the word ‘academy’ has meant diverse things, including (i) a formal association of people interested in mutually communicating their opinions on various philosophical, intellectual or cultural issues [...]; (ii) a more loosely for medircle of intellectuals interested in holding lively discussions on various topics; (iii) an oficial national society that serves as an arbiter of tastes and standars; (iv) a society formed especially to sponsor musical performances (including opera); (v) a single concert, either public or private; or (vi) an institution for the training of musicians”: *ibídem*. “A lo largo de la historia de la música, la palabra ‘academia’ ha tenido varios significados, incluyendo (i) una asociación formal de personas interesadas mutuamente en compartir sus opiniones en temas de índole filosófico, intelectual o cultural [...]; (ii) una sociedad más informal de intelectuales interesados en mantener intensas discusiones sobre diversos temas; (iii) una sociedad nacional oficial al servicio del arbitraje de los gustos y el canon; (iv) una sociedad formada especialmente para promocionar representaciones musicales (incluyendo opera); (v) un concierto de tipo público o privado; o (vi) una institución para el adiestramiento de músicos”: traducción propia.

<sup>13</sup> El país de referencia es Francia, seguido de Italia, Alemania e Inglaterra.

<sup>14</sup> David Chambers, “The Earlier ‘Academies’ in Italy”, en *Italian Academies of the Sixteenth Century*, ed. David Chambers y Francois Quivigier (Londres: Warburg Institute Colloquia, 1995), 1-14. Martha Feldman, “The Academy of Domenico Venier, Music’s Literary Muse in Mid-Cinquecento Venice”, *Renaissance Quarterly*, n° XLIV (1991): 476-512. Arthur Field, *The Origins of the Platonic Academy of Florence* (Princeton: Princeton University Press, 1988).

aunque también se ha constatado la existencia de algunas monografías puntuales para casos de Francia<sup>15</sup> y de Alemania<sup>16</sup>.

Se dispone de estudios que abordan la relación entre la música y las academias de bellas artes españolas desde ámbitos locales<sup>17</sup>. Los más numerosos son los dedicados a la Sección de Música de la RABASF, la mayoría de los cuales fueron realizados por José Subirá, quien, a través de las actas de la propia academia y de las de su sección de música, legó varios artículos y un libro sobre la sección que abarcan desde sus orígenes hasta 1973<sup>18</sup>. La historia de los últimos años del siglo XX de la Sección (1974-1998) ha sido completada por el académico Antonio Iglesias, que retomó las actas de la sección como fuente principal de su libro y presentó un resumen de ellas<sup>19</sup>. En el caso de las ciudades periféricas los estudios son escasos, casi inexistentes. Únicamente se ha localizado un artículo al respecto sobre La Coruña en el que se describen los orígenes y avatares de los comienzos de la escuela de música, que se adscribió a la academia de bellas artes de la ciudad gallega<sup>20</sup>.

Desde el ámbito docente musical ha sido necesario establecer unas mínimas coordenadas en torno a las publicaciones existentes sobre los conservatorios de música en España. Desde una perspectiva global, el pionero fue Mariano Pérez

---

<sup>15</sup> Albert Cohen, *Music in the French Royal Academy of Sciences: a Study in the Evolution of Musical Thought*. (Princeton: Princeton University Press, 1981). Ídem, *Music in the Paris Academy of Sciences 1666-1793. a Source Archive in Photocopy at Stanford University* (Detroit: Information Coordinators, 1979).

<sup>16</sup> Wolf Frobenius, ed., *Akademie und Musik: Erscheinungsweisen und Wirkungen des Akadamegedankens in Kultur* (Saarbrücken: Saarbrucker Druckerei und Verlag 1993).

<sup>17</sup> Un buen resumen de éstos estudios se puede leer en *DMEH*, 1999-2002, s. v. "Academia".

<sup>18</sup> José Subirá Puig, "La Sección de Música de Nuestra Academia: Su actuación durante el decenio 1873-1883", *BoRABASF*, nº4 (1954): 335-378. Ídem, "La Sección de Música de Nuestra Academia: Su actuación durante el decenio 1883-1893", *BoRABASF*, nº 17 (1963): [19]-48. Ídem, *La Música en la Academia. Historia de una Sección* (Madrid: RABASF, 1980). Especial importancia tienen sus artículos "La Sección de Música de Nuestra Academia: Historia interna de su creación", *BoRABASF*, nº2 (1953): 143-174; y "Barbieri ante la novísima sección musical de nuestra Academia", *BoRABASF*, nº XXXII (1971): 11-45.

<sup>19</sup> Antonio Iglesias Álvarez, *La música en la Academia 1974-1998: historia de una sección* (Madrid: RABASF, 1998).

<sup>20</sup> Antonio Meijide, "Implantación de la enseñanza musical en la Escuela de Bellas Artes de La Coruña", *ABRENTE, Publicación periódica de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, nº 26 (1994): 101-118.

Gutiérrez, que, como gran dinamizador de los estudios en pedagogía musical en el país<sup>21</sup>, intentó mostrar una panorámica sobre el asunto en dos artículos<sup>22</sup> y en la voz “Conservatorios” del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*<sup>23</sup>. En esta última presenta una historia general de las instituciones docentes basada en sus dos artículos anteriores, proporcionando a la vez detalles sobre la fundación de los centros de Barcelona, Valencia, Granada, Málaga, Bilbao, Oviedo, Alicante, Sevilla, San Sebastián, Navarra y Tenerife, sin hacer mención alguna a los conservatorios castellanos. En una línea similar de acercamiento general a la historia de los conservatorios se encuentra la investigación de Fernando Delgado, cuya tesis doctoral *Los Gobiernos de España y la Formación del Músico (1818-1956)*<sup>24</sup> ha dado a conocer multitud de detalles sobre la instrucción musical nacional. Aunque se centra en la evolución del conservatorio madrileño, su discurso se encuentra enmarcado dentro una perspectiva más amplia, lo que ha facilitado la aproximación a las relaciones entre el centro madrileño y los periféricos. Este punto de vista, junto con la considerable aportación de datos legales que contiene ha convertido la tesis de Delgado en una referencia ineludible, tanto desde el punto de vista teórico como metodológico. Posteriormente, Delgado ha publicado algunos artículos en la misma línea de su tesis doctoral, aunque ahondando en sus presupuestos heurísticos<sup>25</sup>.

Del año 2002 es el libro de Sarget Ros<sup>26</sup> que, aun con un objeto de estudio más concreto, la red de conservatorios de Castilla-La Mancha, incluye una introducción que comparte los principios de M. Gutiérrez. Así mismo, esta

---

<sup>21</sup> En 1988 fundó la revista *Música y Educación*.

<sup>22</sup> Mariano Pérez Gutiérrez, “Los Conservatorios españoles. Historia, reglamentación, planes de estudio, centros, profesorado y alumnado”, *Música y Educación*, nº 15 (octubre de 1993): 17-48. Ídem, “Breve reseña histórica sobre la Educación Musical en España”, *Música y Educación*, año, nº 17 (abril de 1994): 22-23.

<sup>23</sup> *DMEH*, 1999-2002, s. v. “Conservatorios”.

<sup>24</sup> Fernando Delgado García, “Los Gobiernos de España y la Formación del Músico (1812-1956)” (Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2003).

<sup>25</sup> Fernando Delgado García, “La Construcción del sistema nacional de conservatorios en España, 1892-1942”, *Cuadernos de música iberoamericana*, nº 12 (2006): 109-134.

<sup>26</sup> María Á. Sarget Ros, *Los conservatorios de música en Castilla-La Mancha* (Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2002).

autora ha intentado aproximarse al proceso de construcción de los conservatorios del país en dos artículos<sup>27</sup>.

Un gran número de conservatorios fundados en el siglo XX se enraíza en escuelas de música, academias, o institutos cuya puesta en marcha es anterior. En algunas ocasiones se trataba de organismos dependientes de las sociedades económicas de amigos del país, o de sociedades filarmónicas, tal como ocurrió en Granada<sup>28</sup>, Sevilla<sup>29</sup>, Valencia<sup>30</sup> o Cádiz<sup>31</sup>. A día de hoy, así mismo, se dispone de monografías sobre los conservatorios de Barcelona<sup>32</sup>, Madrid<sup>33</sup> y Málaga<sup>34</sup>. En la mayoría de los casos están cimentadas en el vaciado de las actas de las sociedades de las que dependían, la documentación administrativa generada por los centros, o la conservada en las entidades públicas a las que se solicitaba financiación.

Tras abordar el análisis de las publicaciones sobre las academias de bellas artes y los conservatorios españoles ha sido necesario estrechar el ámbito

---

<sup>27</sup> María Á. Sarget Ros, “Perspectiva histórica de la educación musical”, *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, nº 15 (2000): 117-132 y “La enseñanza musical profesional en el siglo XIX”, *Música y educación*, nº 59 (2004): 59-114.

<sup>28</sup> Emilio Moreno Rosales, “La Sociedad Económica de Granada”, *Ilustración Musical Hispano-Americana* (30/9/1892): 139.

<sup>29</sup> José M.<sup>a</sup> de Mena Calvo, *Historia del Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Sevilla* (Madrid: Alpuerto, 1984). José Ignacio Cansino González, “La academia de música de la Real sociedad económica sevillana de amigos del país (1892-1933)” (Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2009).

<sup>30</sup> Eduardo López-Chávarri Andújar, *Cien años de historia del Conservatorio de Valencia* (Valencia: Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Valencia, 1979). Mucho más reciente es el trabajo de Ana Fontestad Piles, “El conservatorio de música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)” (Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2006).

<sup>31</sup> Diego Navarro Monta, *La Historia del Conservatorio de Cádiz en sus Documentos* (Cádiz: Instituto de Estudios Gaditanos y Excma. Diputación de Cádiz, 1976).

<sup>32</sup> Joaquín Zamacois, *De la Escuela Municipal de Música del año 1886 al Conservatorio Superior Municipal de Música del año 1963* (Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 1963). Xosé Aviñoa, “Conservatorio Superior de Música del Liceu”, en *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear* (Barcelona: Edicions 62, 2003), 9: 169.

<sup>33</sup> Federico Sopena Ibáñez, *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1967).

<sup>34</sup> Manuel del Campo del Campo, *Historia del Conservatorio de Música de Málaga* (Málaga: Conservatorio Profesional de Música y Escuela de Arte Dramático de Málaga, 1970).

geográfico, y profundizar en el estado de la cuestión de los trabajos realizados sobre Castilla y León desde la triple vertiente mencionada: la referente a la aparición de una conciencia regional, el fenómeno del asociacionismo y, por último, la educación musical y sus protagonistas.

El interés académico por la identidad castellano-leonesa es reciente tal y como refleja la producción historiográfica sobre el regionalismo castellano que, a día de hoy, es una empresa en construcción<sup>35</sup>. En este sentido, destacan las ponencias presentadas en el seminario sobre *Nacionalismo, regionalismo y articulación del Estado en España: el caso de Castilla y León*, organizado en diciembre de 2000 por el Centro Asociado de la UNED de Zamora<sup>36</sup>. Antes de la realización del seminario, existen contribuciones reseñables como las de Almuiña<sup>37</sup>, Palomares<sup>38</sup>, Orduña<sup>39</sup>, Puerto<sup>40</sup>, De Miguel<sup>41</sup> y García Sanz<sup>42</sup>, que consideran que el castellanismo surgió con el objetivo de defender los intereses económicos de la región a mediados del siglo XIX. Los aspectos culturales han sido objeto de atención dentro de otros estudios más generales sobre literatura,

---

<sup>35</sup> Juan Andrés Blanco Rodríguez, “Regionalismo castellano y configuración autonómica”, *Regionalismo y autonomía en Castilla y León*, coord. J. A. Blanco Rodríguez (Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2004), 16-18.

<sup>36</sup> Juan A. Blanco Rodríguez, coord., *Regionalismo y autonomía en Castilla y León* (Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2004).

<sup>37</sup> Celso Almuiña Fernández, *La prensa vallisoletana durante el siglo XIX (1808-1894)* (Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1977). Ídem, “Formación de la burguesía harinera castellana”, en *Problemas de la Castilla contemporánea*, ed. Juan Andrés Blanco Rodríguez (Zamora: UNED, 1997).

<sup>38</sup> Jesús M.ª Palomares Ibáñez, “El regionalismo castellanoleonés y las gestiones por conseguir el Estatuto de Autonomía (1900-1936)”, en *Nacionalismo y regionalismo en España. El horizonte político-institucional, económico, social, cultural e internacional de nuestro tiempo* (Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 1985), 74-90; ídem, *Valladolid 1900-1931* (Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1981), 75-90.

<sup>39</sup> Enrique Orduña, *El regionalismo en Castilla y León* (Valladolid: Ámbito, 1985).

<sup>40</sup> José L. Puerto, ed. *Castilla en los escritores del 98* (Valladolid: Raíces, 2004).

<sup>41</sup> Amando de Miguel, “Introducción. El regeneracionismo castellanista de Julio Senador”, en Julio, Senador, *La Ciudad castellana* (Madrid: Fundación Banco Exterior, 1989). J. Senador ha sido estudiado por Antonio Fernández Sancha en su tesis doctoral “El pensamiento de Julio Senador Gómez: los planteamientos del regeneracionismo castellano” (UVa, 1999).

<sup>42</sup> Ángel García Sanz, “La formación del mercado nacional y la gestación de los nacionalismo y regionalismo en la España del siglo XIX: la defensa de los intereses trigueros en los orígenes del regionalismo castellano-leonés (1859-1908)”, en *Nacionalismo y regionalismo en España. El horizonte*

pintura, escultura, arquitectura, etc.<sup>43</sup> Estas publicaciones han puesto de manifiesto la existencia de una corriente de pensamiento propicia para el desarrollo de los ideales de autoafirmación con base en el movimiento intelectual y artístico de finales del siglo XIX y de las primeras décadas del XX que bebe de las corrientes regeneracionistas nacionales, relacionadas a su vez con unos ideales krausistas que arraigaron de forma especial en España. En este último ámbito, ha sido muy revelador el reciente libro de Leticia Sánchez de Andrés<sup>44</sup>, que proporciona importantes claves para entender y justificar muchas de las iniciativas de regeneración musical que se multiplicaron en la España de entre siglos y que tuvieron reflejo directo en el ámbito castellano.

Son de especial relevancia, en la órbita musical y castellanista, los trabajos de María Antonia Virgili, cuyas incursiones en el regionalismo musical castellano, tanto desde la vertiente teórica como compositiva, han sido valiosas para la orientación del presente trabajo<sup>45</sup>, al igual que otros artículos aislados

---

*político-institucional, económico, social, cultural e internacional de nuestro tiempo* (Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 1985), 69-73.

<sup>43</sup> José C. Brasas Egido y Jesús Urrea, *Pintura y Escultura en Valladolid en el siglo XX (1900-1936)* (Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1988); María A. Virgili Blanquet, “El Urbanismo y la arquitectura de Valladolid en los primeros cuarenta años del siglo XX”, en *Arquitectura y urbanismo de Valladolid en el siglo XX* (Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1988), 9-82. Lorezo Rubio González, *La literatura en Valladolid en el siglo XX (1900-1939)* (Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1989).

<sup>44</sup> Leticia Sánchez de Andrés, *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2009).

<sup>45</sup> María A. Virgili Blanquet, “Pensamiento regionalista e identidad musical”, *Congreso Nacional “Los Escenarios de la Música Nacional Española. Música, Danza y Lírica desde Castilla y León. 1868-1958”* (Valladolid: UVa, 2011), no publicado; ídem, “Algunos aspectos del nacionalismo y regionalismo musical en Castilla”, en *Actas del Congreso Internacional “España en la Música de Occidente”*, ed. José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta, Emilio Casares (Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987) 2, 231-240; ídem, “Bases ideológicas del regionalismo musical castellano”, en *Estudios de historia y arte: homenaje al profesor Alberto C. Ibáñez Pérez*, eds. Lena Saladina, René J. Payo y María P. Alonso (Burgos: Universidad de Burgos, 2005), 481-484; ídem, “Sociabilidad burguesa y regionalismo castellano. El movimiento coral”, en *Estudios de historia del arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago*, eds. Jesús M.ª Parrado y Fernando Gutiérrez (Valladolid: UVa, 2009), 267-273; ídem, “Felipe Pedrell y el músico vallisoletano Luis Villalba: correspondencia inédita”, en *Recerca musicológica*, nº1 (1981), 152-192; ídem, “La música en Burgos siglos XIX y XX”, en *Historia de Burgos. IV, Edad contemporánea* (Burgos: Caja de Burgos, 2007), 527-57; ídem, *La Música en Valladolid en el S. XX* (Ateneo de Valladolid: Valladolid, 1985); ídem, “Ambiente musical”, en *Valladolid en el siglo XIX, Historia de Valladolid.- VI.* (Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1985), 597-630.



como el que Juan López Patau dedica al castellanismo en la obra del compositor burgalés Antonio José<sup>46</sup>.

Pese a que no existen acercamientos panorámicos al hecho educativo musical en Castilla y León durante el siglo XX y los albores del XXI, sí que se han realizado desde ámbitos relacionados como el de la sociabilidad y el asociacionismo. Así lo constatan algunos de los trabajos de Elena Maza Zorrilla que analizan los espacios y agrupaciones de algunas ciudades castellanas (Palencia, Valladolid, Burgos)<sup>47</sup>.

En esta misma línea, y desde la órbita vallisoletana, se encuentra el reciente libro de Rafael Serrano sobre el Círculo de Recreo de Valladolid<sup>48</sup>. Desde la óptica de la sociabilidad musical destacan las detalladas investigaciones de Joaquina Labajo Valdés sobre el fenómeno orfeonístico<sup>49</sup>, los de José María Campos Setián sobre el Ateneo vallisoletano<sup>50</sup> y, de nuevo, los de Virgili Blanquet<sup>51</sup>.

---

<sup>46</sup> Juan López Patau, “La casta histórica Castilla: Paisaje y paisanaje en la *Sinfonía Castellana* de Antonio José”, en *Música y cultura en la Edad de Planta, 1915-1939*, coord. María Nagore Ferrer, Leticia Sánchez de Andrés, Elena Torres (Madrid: ICCMU, 2009), 575-584.

<sup>47</sup> Elena Maza Zorrilla, “Sociabilidad en la España del interior: Castilla y León. A modo de balance”, en *Sociabilidad en la España contemporánea. Historiografía y problemas metodológicos*, ed. E. Maza (Valladolid: Secretariado de publicaciones e intercambio editorial. UVa, 2002), 103-130. De esta misma autora: “Sociabilidad formal en Palencia, 1887-1923”, en *Actas del III Congreso de Historia de Palencia*, coord. María Valentina Calleja (Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1995), 3: 425-444. Ídem, “Nuevas formas y espacios de sociabilidad al filo del siglo XX”, en *Modernizar España: proyectos de reforma y apertura internacional (1898-1914)*, coord. Guadalupe Gómez-Ferrer y Raquel Sánchez (Madrid: Biblioteca Nueva, 2007), 119-142.

<sup>48</sup> Rafael Serrano García, *El Círculo de Recreo de Valladolid (1844-2010): ocio y sociabilidad en un espacio exclusivo* (Valladolid: UVa, 2011).

<sup>49</sup> Su libro *Aproximación al fenómeno orfeonístico en España. (Valladolid 1890-1923)* (Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 1987), pese a su antigüedad, sigue siendo el estudio de referencia sobre las agrupaciones corales en Castilla y León y, particularmente, en Valladolid.

<sup>50</sup> José M.ª Campos Setián, *Quehacer musical del Ateneo de Valladolid: discurso del académico de honor José María Campos Setián* (Valladolid: Real Academia de la Purísima Concepción, 2004); ídem, *El Ateneo de Valladolid: al hilo musical y otros hilos colaterales* (Valladolid: Ateneo de Valladolid, 2006).

<sup>51</sup> María A. Virgili Blanquet, “Asociaciones musicales decimonónicas. El Liceo Artístico y Literario vallisoletano (1842) y su contexto en Castilla y León” en *Delantera de paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, eds. Celsa Alonso, Carmen J. Fernández, Javier Suárez (Madrid: ICCMU, 2008), 369-380.

Como se ha puesto de manifiesto con anterioridad, el hecho educativo-musical en Castilla únicamente ha sido abordado desde perspectivas locales. A este respecto hay que destacar las publicaciones realizadas sobre la Sección Filarmónica de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy de Salamanca por Dámaso García Fraile<sup>52</sup> y por Sara Maíllo Salgado<sup>53</sup>. En ambos casos, el acercamiento a la institución docente se realiza desde una óptica descriptiva<sup>54</sup>; aunque en el caso del segundo, la aproximación biográfica a Felipe Espino se lleva a cabo a través de su entorno social, cultural y económico, tratando con ello de abordar la figura del compositor desde un punto de vista multidisciplinar y bajo las premisas de la microhistoria; un enfoque transversal que se ha considerado de interés y se ha trasladado a la presente tesis.

El ámbito burgalés ha sido explorado por Miguel Ángel Palacios Garoz, cuyas indagaciones sobre Federico Olmeda<sup>55</sup> y Antonio José<sup>56</sup> aportan una interesante visión de conjunto sobre las sus implicaciones en la educación musical de la ciudad, sobre todo en el caso de Olmeda, al que enmarca desde una órbita nacional.

Así mismo, las aportaciones de Pilar Cabeza para el caso palentino han resultado de utilidad para trazar el contexto educativo musical de Castilla de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Destacan en particular sus artículos sobre el Maestro de Capilla de la catedral Gonzalo Castrillo, que despuntó por su

---

<sup>52</sup> Dámaso García Fraile, “La Sección Filarmónica de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, una experiencia ciudadana. Salamanca 1838-39”, *Cuadernos de Música Iberoamericanos*, nº 8-9 (2001): 81-123.

<sup>53</sup> Sara Maíllo Salgado, *Felipe Espino, un músico posromántico y su entorno* (Salamanca: Anthea Ediciones, 1999).

<sup>54</sup> Ambos estudios tienen como fuente principal los libros de actas de la institución (tanto de sus Juntas Generales como de su Sección de Música).

<sup>55</sup> Miguel Á. Palacios Garoz, *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico* (Burgos: Instituto Municipal de Cultura, Ayto. de Burgos, 2003).

<sup>56</sup> Miguel Á. Palacios Garoz, “Antonio José, Sinfonía castellana, con preludio y cuatro tiempos”, *Ritmo*, nº 496 (1979): 51-59; ídem, *Antonio José: músico de Castilla* (Madrid: Unión musical española, 1980); ídem, *En tinta roja: cartas y otros escritos de Antonio José* (Burgos: Instituto Municipal de Cultura, 2002).

gran vocación pedagógica<sup>57</sup> y por las conferencias que realizó y publicó sobre educación musical. En una línea metodológica similar se encuentra el trabajo de María Toledo Celada sobre el músico palentino Guzmán Ricis, cuya labor en la Academia Municipal de Música está dentro del marco de esta tesis<sup>58</sup>.

Entre las publicaciones que versan sobre el contexto cultural vallisoletano de finales del siglo XIX y comienzos del XX hay que señalar el libro coordinado por Celso Almuíña sobre Valladolid en el siglo XIX<sup>59</sup>, una publicación que, pese a su antigüedad, sigue vigente. En sus páginas desarrolla las coordenadas del entorno político, social, demográfico, económico y financiero vallisoletano, así como aspectos sobre el arte o el ambiente literario y musical de la ciudad<sup>60</sup>.

En este último ámbito se encuentran las actas de congresos y seminarios, cuyos contenidos ayudan a conocer rasgos propios del Valladolid de los siglos XIX y XX. Es el caso del Congreso Internacional *Valladolid. Historia de una ciudad*, que contó con una serie de ponencias y comunicaciones en torno a la ciudad contemporánea<sup>61</sup>. Aspectos como la imagen de la mujer a través de la prensa<sup>62</sup> o el tratamiento histórico de la marginalidad<sup>63</sup> fueron algunos de los temas tratados que han iluminado esta tesis. Se trata de esferas que, aun siendo

---

<sup>57</sup> Pilar Cabeza Rodríguez, “Gonzalo Castrillo Hernández, folklorista y pedagogo”, *Revista de Folklore*, nº 5 (1985), 208-213; ídem, “La enseñanza musical y las escuelas catedralicias: los niños de coro en la catedral de Palencia”, en *Actas del II Congreso de Historia de Palencia*, ed. María V. Calleja (Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1990), 305-317.

<sup>58</sup> María Toledo Celada, “Antonio Guzmán Ricis (1896-1944): revisión biográfica, estudio de la etapa palentina y catálogo de la producción” (Trabajo para la obtención del DEA, UVA, 2007), 59-85.

<sup>59</sup> Celso Almuíña et al., *Historia de Valladolid. Valladolid en el siglo XIX* (Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1985). Es llamativo que, a día de hoy, los estudios de referencia sobre el Valladolid de los siglos XIX y XX sigan siendo la serie de publicaciones que el Ateneo realizó en la década de los ochenta del siglo XX.

<sup>60</sup> Estos dos últimos aspectos han sido abordados por Irene Vallejo y M.ª Antonia Virgili, respectivamente.

<sup>61</sup> Celso Almuíña, et al. *Valladolid. Historia de una ciudad. Congreso Internacional La ciudad contemporánea* (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1999).

<sup>62</sup> Inés S. Hidalgo Marín, “Las mujeres en el Valladolid decimonónico (1875-1900) según el diario *El Norte de Castilla*”, en *Valladolid. Historia de una ciudad. Congreso Internacional. Tomo III: La ciudad contemporánea* (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1999), 1081-1090.

<sup>63</sup> Elena Maza Zorrilla, “Pobreza, Trabajo y Sociabilidad, (siglos XIX y XX)”, en *Valladolid. Historia de una ciudad. Congreso Internacional. Tomo III: La ciudad contemporánea* (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1999): 859-888.

habituales en los trabajos historiográficos tras la llegada de la teoría postmoderna, aún tienen mucho camino por recorrer en la historiografía local.

La historia de Valladolid del primer tercio del siglo XX fue objeto de varias monografías publicadas por el Ateneo de Valladolid en la década de los ochenta y que hoy en día siguen en vigor; entre ellas destaca un breve pero enjundioso libro de Jesús M.<sup>a</sup> Palomares en el que reflexiona sobre aspectos socio-políticos y sobre el movimiento regionalista en la ciudad<sup>64</sup>. Por su parte, el ambiente literario ha sido escrutado por Lorenzo Rubio, cuya indagación aborda el estudio de las principales publicaciones periódicas y de los escritores más relevantes de esos años<sup>65</sup>. El punto de vista arquitectónico y urbanístico ha sido tratado por Virgili Blanquet<sup>66</sup> y por Francisco Domínguez Burrieza<sup>67</sup>, quienes han llamado la atención sobre la importancia de la metamorfosis que sufrió la ciudad durante esas décadas. Por último, los aspectos pictóricos y escultóricos han sido trabajados por José Carlos Brasas Egido y por Jesús Urrea, que han ahondado respectivamente en las figuras más relevantes en cada una de las disciplinas<sup>68</sup>.

A la hora de hacer frente a lo publicado sobre la RABAPC se observa que los estudios tienden a seguir una línea descriptiva, que abordan principalmente tres aspectos: los orígenes de la institución, la nómina de académicos durante los albores de la corporación y, por último, los bienes muebles (pinturas y esculturas) de los que es propietaria la Academia<sup>69</sup>. La única monografía que, a

---

<sup>64</sup> Palomares Ibáñez, *Valladolid. 1900-1931. Historia de Valladolid. VII* (Valladolid: Ateneo, 1981).

<sup>65</sup> Lorenzo Rubio González, *La literatura en Valladolid en el siglo XX (1900-1939)* (Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1989). De especial ayuda ha resultado el capítulo sobre las distintas revistas de corte regionalista que aparecieron en ese momento en Valladolid.

<sup>66</sup> María A. Virgili Blanquet, "El Urbanismo y la arquitectura de Valladolid en los primeros cuarenta años del siglo XX", en *Arquitectura y urbanismo de Valladolid en el siglo XX* (Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1988), 9-82. Ídem, *Desarrollo urbanístico y arquitectónico de Valladolid (1851-1936)* (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1979).

<sup>67</sup> Francisco J. Domínguez Burrieza, *El Valladolid de los Ortiz de Urbina: Arquitectura y Urbanismo en Valladolid (1852-1936)* (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2010).

<sup>68</sup> José C. Brasas Egido y Jesús Urrea, *Pintura y Escultura en Valladolid en el siglo XX (1900-1936)* (Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1988).

<sup>69</sup> Narciso Alonso Cortés, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Valladolid*, nº 1 (1930): 1-4; José M.<sup>a</sup> Caamaño Martínez, "Datos para la historia de la Real Academia de la Purísima Concepción de

día de hoy, aborda de forma general y panorámica la historia de la RABAPC es la realizada por la académica Amalia Prieto Cantero en 1983<sup>70</sup>; pese a constituir un punto obligado, algunos de los detalles que ofrece son ambiguos<sup>71</sup> y han sido matizados en esta tesis.

El ámbito de la educación musical en Valladolid ha sido estudiado tangencialmente por algunos autores. En primer lugar, Virgili dedica unos párrafos al tema en su capítulo sobre el ambiente musical de Valladolid en el siglo XIX<sup>72</sup>, en los que aporta una serie de datos que han ayudado a desentrañar algunos detalles de la génesis de la Sección de Música de la RABAPC y su Escuela de Música.

Previamente, en 1975, el académico Carlos Barrasa, en su discurso de recepción en la corporación, trazó una panorámica sobre el ambiente musical en la ciudad a comienzos de siglo XX, incluyendo unas líneas sobre los orígenes de la Sección de Música y la Escuela de Música, aunque no se adentró en interpretaciones de la información que aportaba. En torno a esta misma época, y también desde una óptica general, es un reciente capítulo de Joaquina

---

Valladolid. 1786-1797", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 29 (1963): 86-151; J. Urrea, *La Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Anuario* (Valladolid: RABAPC, 1991); ídem, "Los primeros pasos de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 77 (1993), 297-316; ídem, "Los Académicos de la Purísima Concepción 1779-1849", *Boletín de la Real Academia de la Purísima Concepción*, nº 28 (1993); ídem, *Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Pinturas y Esculturas* (Valladolid: Diputación de Valladolid, 1998).

<sup>70</sup> Amalia Prieto Cantero, *Historia de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid* (Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1983).

<sup>71</sup> La propia autora reconoce en el libro las dificultades a las que se había enfrentado a lo largo de su investigación y reconoce la necesidad de profundizar en determinados aspectos del mismo: "Pese a no haber podido consultar el Archivo de la Academia, se ha redactado este estudio que se desea sirva como punto de partida de otros posteriores ya más detallados y con referencias documentales precisas": Prieto Cantero, *Historia de la Real Academia*, 14.

<sup>72</sup> María A. Virgili Blanquet, "Ambiente musical", en *Valladolid en el siglo XIX, Historia de Valladolid. - VI* (Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1985), 604-605.

Labajo Valdés que, en este caso, sí que se adentra en aspectos interpretativos y plantea vías alternativas de indagación<sup>73</sup>.

Al aproximarse a la música en Valladolid durante el siglo XX se hace imprescindible la monografía que sobre este particular publicó Virgili Blanquet en 1985<sup>74</sup>. Se trata de la publicación más rigurosa realizada hasta la fecha sobre el hecho musical en el Valladolid de la pasada centuria. En este libro, la autora expone una visión diacrónica sobre lo acontecido en la ciudad pinciana desde varias vertientes: música religiosa, música teatral, música y enseñanza, sociedades y otras instituciones, compositores e intérpretes. Para esta tesis ha resultado fundamental el capítulo sobre “música y enseñanza”<sup>75</sup>, al establecer los hechos más relevantes sobre la Escuela de Música de La Purísima, y abrir una serie de líneas de investigación, algunas de las cuales se han desarrollado en las presentes páginas.

Por otra parte, el académico de la Sección de Música de la RABAPC Juan Bautista Varela de Vega, en su afán por rescatar del olvido a los músicos locales, ha escrito varios artículos —basados en su mayor parte en fuentes hemerográficas— que han resultado ilustrativos, ya que muchos de los artistas sobre los que ha trabajado estaban directa o indirectamente vinculados a la Academia<sup>76</sup>. Del mismo autor es la única publicación dedicada específicamente

---

<sup>73</sup> Joaquina Labajo Valdés, “El ambiente musical de Valladolid a fines del siglo XIX y comienzos del XX”, en *Conocer Valladolid. II Curso de patrimonio cultural 2008/2009* (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2009), 141-154.

<sup>74</sup> María A. Virgili Blanquet, *La Música en Valladolid en el S. XX* (Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1985).

<sup>75</sup> Ídem, 155-160.

<sup>76</sup> Juan B. Varela de Vega, “Tiburcio y José María Aparicio, dos músicos vallisoletanos”, *BoRABAPC*, nº 27 (1992): 233-265; ídem, “Vicente Goicoechea y su obra magna: nona a la Ascensión”, *BoRABAPC*, nº 38 (2003): 91-93; ídem, “Sebastián Garrote Sapela (1870-1945), un jurista músico en la Academia”, *BoRABAPC*, nº 38 (2003): 117-126; ídem, “La Academia de Bellas Artes, La Escuela de música y el Conservatorio en la música vallisoletana”, *BoRABAPC*, nº 41 (2006): 105-111; ídem, *Músicos de Valladolid, Antología biográfica, S. XIX* (Valladolid: J. B. Varela de Vega, 2003); ídem, “Semblanza de Jacinto Ruiz Manzanares (Conciertos anuales en homenaje a los Académicos Músicos. IV)”, *BoRABAPC*, nº 36 (1996): 139-148; ídem, “Semblanza de Félix Antonio (Conciertos anuales en homenaje a los Académicos Músicos. I)”, *BoRABAPC*, nº 29 (1994): 105-114; ídem, “Semblanza de Julián García Blanco”, *BoRABAPC*, nº 37 (2002): 173-175; ídem, “Semblanza de Vicente Goicoechea”, *BoRABAPC*, nº 37 (2002): 177-179.

a la Escuela de Música; en ésta se adentra en el génesis de la Sección de Música de la Academia y describe en el contexto educativo-musical de ese momento<sup>77</sup>. La importancia de este breve artículo radica en que desvela los nombres de algunas de las academias privadas de música de Valladolid de finales del s. XIX y comienzos del XX.

Por último, en lo referente a escritos sobre los músicos particulares se encuentra el artículo de Labajo Valdés sobre Julián García Blanco en que trata su faceta docente en la Escuela y la de compositor<sup>78</sup>, el de Óscar Candendo sobre Vicente Goicoechea<sup>79</sup>, que realiza una aportación de carácter biográfico sobre el Maestro de Capilla y elabora un inventario de toda su obra musical, y, por último, la reciente tesis doctoral sobre el compositor y profesor Félix Antonio defendida por Francisco García Álvarez<sup>80</sup>.

Este estado de la cuestión pone de manifiesto la existencia de un número importante de estudios que abordan aspectos concretos sobre las academias de bellas artes en España, y de otros que versan sobre la docencia musical en el país. Sin embargo, respecto a la relación entre ambos aspectos y los múltiples vectores de tipo social, político, ideológico y económico que los atraviesan, queda mucho terreno por recorrer y es especialmente pertinente abordarlo en el caso vallisoletano, en el que los dos ámbitos estaban vinculados de forma esencial, una orientación que ha sido el principal eje articulador en la presente tesis.

---

<sup>77</sup> Juan B. Varela de Vega, "La Academia de Bellas Artes. La Escuela de Música y el Conservatorio en la Música Vallisoletana", *BoRABAPC*, n° 41 (2006): 105-111.

<sup>78</sup> Joaquina Labajo Valdés, "Un músico olvidado: Julián García Blanco", *Ritmo*, n° 513 (1981): 24-28. Varela de Vega también ha escrito una breve semblanza de este músico: "Semblanza de Julián García Blanco", *BoRABAPC*, n° 37 (2002): 173-175.

<sup>79</sup> Óscar Candendo, "La Obra de Vicente Goicoechea Errasti (1854-1916). Una aportación fundamental a la restauración de la Música en España" (Trabajo de Investigación Tutelado-inédito, UVa, 2005).

<sup>80</sup> Francisco García Álvarez, "Félix Antonio, compositor vallisoletano de la Generación de la República" (Tesis doctoral, Universidad de Cantabria, 2012).





## 1. 2. Hipótesis y objetivos

La principal hipótesis que se busca verificar es que la Sección de Música de la RABAPC debe ser considerada un agente<sup>81</sup> principal del campo musical vallisoletano del primer tercio del siglo XX, elemento dinámico e influyente dentro de una estructura simbólica y de un espacio complejo de acción social que concita relaciones de naturaleza extra artística y amalgama instancias de orden extraacadémico en su constitución, organización y actividad. De confirmarse este supuesto, la Sección se erigiría un referente para conocer y comprender algunos de los procesos culturales que acaecieron en el entorno musical pinciano durante la pasada centuria, especialmente en el ámbito educacional musical durante las primeras décadas del siglo.

El proceso de indagación sobre esta hipótesis requiere el planteamiento de unos objetivos que permitan abordarla de forma rigurosa: en primer lugar, realizar un análisis del papel de la RABASF y las Academias provinciales de Bellas Artes en la formación artística en España desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta el primer tercio del siglo XX, así como de las dinámicas internas en dicho proceso pedagógico, con el fin de generar un entorno contextualizador lo más amplio posible del principal objeto de estudio de esta tesis. En segundo lugar, y sobre las bases anteriores, indagar en los procesos históricos particulares que afectaron a la RABAPC y sus relaciones con la música, y ofrecer algunas claves que ayuden comprender la idiosincrasia de esta corporación respecto a la realidad nacional; para ello, particularmente, es preciso analizar el contexto estético, ideológico, económico y político de la propia Academia, así como su relación con otras entidades locales (públicas y privadas), con el fin de conocer

---

<sup>81</sup> Términos bourdianos como *agente*, *campo*, *capital simbólico* o *capital cultural* tendrán una especial relevancia en el discurso posterior al formar parte de las coordenadas teóricas y metodológicas que subyacen en muchos de los argumentos que se presentarán, Vid. pgs. 66-67 *infra*.

las redes de relaciones y ahondar en las causas subyacentes que radican en cada uno de los hechos que jalonan su historia. La descripción y el contraste de tales hechos resultan primordiales para llevar a buen término el tercer y último objetivo: realizar un análisis profundo de la Sección de Música de la RABAPC y su Escuela de Música entre 1911 y 1928, que permita comprender su funcionamiento desde un punto de vista académico y docente, en lo que se refiere tanto a profesorado y alumnado como a ordenación de las enseñanzas, financiación, actividades musicales programadas o la proyección, influencia e impacto que estas enseñanzas tienen en el entorno social.

Los procedimientos de análisis a emplear para la consecución de estos objetivos son cuatro, ajustados a los postulados epistemológicos y a las propuestas teóricas desarrolladas en el marco teórico y en el aparato metodológico. La particular situación de España en el siglo XIX y comienzos del XX motivó que los gobiernos pusieran en marcha políticas de protección y difusión de la música al considerarla un elemento civilizador y nexos con otros países europeos. Sin embargo, la mayor parte de las iniciativas que tuvieron lugar no contaron con un apoyo unánime y decidido de los dirigentes políticos, lo que derivó en una indefinición legal que se arrastró durante décadas.

Un parámetro a tener en cuenta es la valoración de la música como ingrediente identitario de lo regional: la música, tal y como sucedió en otros territorios españoles, se erigió en herramienta de construcción de un entramado de significantes y significados propios de la conciencia castellana. Tanto el capital simbólico que frecuentemente representa la música como el capital cultural que entraña la educación (y viceversa) constituyen factores explicativos en la búsqueda y defensa de la identidad propia frente a Cataluña y Madrid, principalmente.

Desde estos mismos ángulos de lectura, el componente simbólico de la música permite profundizar en las relaciones entre la mujer y la música como elemento aclaratorio de muchas de las vicisitudes por las que pasó la Escuela de

Música de la RABAPC. En una sociedad en la que el papel femenino estaba relegado a ámbitos muy concretos y limitados, la música supuso una posibilidad de desarrollo profesional y personal para las mujeres que, en el caso vallisoletano, condicionó indudablemente la composición del alumnado de la Escuela y su profesorado.

En un marco temporal amplio, como el que esta tesis abarca —el rango cronológico considerado se remonta a los orígenes de la Academia de Bellas Artes matritense, a mediados del siglo XVIII, y arriba hasta el final de la tercera década del siglo XX— los paradigmas estéticos y sociales deben considerarse diacrónicamente como realidades sometidas a constantes procesos de transformación. Durante el periodo estudiado, la música fue portadora de unos significados volubles, con valores de legitimación para el poder o como configuradora de conciencias colectivas por distinción o identificación. A lo largo de esas décadas la relación de la música con la sociedad evolucionó en muchos de sus ámbitos —profesional, dinámicas de mercado, imaginario colectivo, etc.—, y la educación musical y sus transformaciones solo pueden explicarse en estrecha vinculación con tales procesos.



### 1. 3. Marco teórico

Con el propósito de integrar en un único relato todas las historias implicadas en la creación y consolidación de la Escuela de Música de la Real Academia de La Purísima Concepción de Valladolid, se acudirá a una aproximación epistemológica amparada en el amplio marco teórico que proporcionan los *estudios culturales*<sup>82</sup>, que, sin abarcar un área temática claramente definida, establecen un marco conceptual lo suficientemente flexible y comprensivo en el que se parte de un concepto antropológico de “cultura” proyectado para describir y estudiar una vasta gama de prácticas y que es contemplada como la formación social de significados a través de los discursos<sup>83</sup>. Éstos últimos no se limitan a una dimensión lingüística, sino que abarcan la totalidad de las relaciones humanas, y se rigen por leyes combinatorias que establecen la verosimilitud de los modelos sociales<sup>84</sup>. Los estudios culturales se centran en las formas de representación a través del análisis del proceso y los productos que dan a los signos su significado particular<sup>85</sup>. Por tanto, el estudio de las relaciones entre las academias de bellas artes y la música, y el de las dinámicas y procesos de construcción de la consideración de la educación musical, se abordarán desde la óptica del significado de ambas, acometiendo el estudio de las prácticas sociales internas en el seno de la institución y de las relaciones de la corporación con el exterior: otras instituciones, impacto en la prensa, etc.

---

<sup>82</sup> Esta denominación procede del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos (CECC) de la Universidad de Birmingham, creado en 1964; sus fundadores fueron Richard Hoggart, Raymond Williams, Eduard Thompson y Stuart Hall.

<sup>83</sup> Según Raymond Williams, la cultura incluye la organización de la producción, la estructura de la familia, la estructura de las instituciones que expresan o rigen las relaciones sociales y las formas características que utilizan los miembros de la sociedad para comunicarse: *Sociología de la cultura* (Barcelona: Paidós, 1994).

<sup>84</sup> Roland Barthes, *Mitologías* (Madrid: Siglo XXI, 2005).

<sup>85</sup> Ziauddin Sardar, *Estudios culturales para todos* (Barcelona: Paidós, 2011).

El concepto de “articulación” permite explicar la interconexión e interacción de varios condicionantes (género, estatus económico, posición social, etc.) en la constitución de los significados sociales que conforman la educación musical. El concepto pertenece a los estudios culturales neogramscianos<sup>86</sup>, según los cuales los significados de las prácticas culturales se construyen mediante procesos, en ocasiones no previstos por sus productores, en los que intervienen los intereses y valores de todos los participantes del hecho cultural<sup>87</sup>. Este parámetro tendrá su reflejo directo en el análisis de La Purísima como institución que acoge la música con diferentes fines y, por tanto, con significados diversos e involucrando a unas tipologías de individuos —en concreto en el alumnado de la Escuela— con características identitarias de diversa índole (posición económica, nivel cultural, género, etc.). Se crea así un “circuito cultural” que implica una alternativa a los tradicionales esquemas comunicativos emisor-receptor<sup>88</sup>.

En los estudios culturales el concepto de “poder”, no es sólo contemplado en el sentido de fuerza coercitiva y unificadora, sino también como una fuerza que posibilita, eventualmente, la génesis de acción social y de cambio<sup>89</sup>. Tanto los organismos de control públicos como la élite dominante expresan su poder dando soporte legal y presencia a determinadas prácticas culturales, proyectando así sus esferas de valor; la lucha cultural implica una guerra por la legitimidad y la posición cultural<sup>90</sup>. En el presente trabajo, este concepto está directamente relacionado con la vinculación que la institución académica tiene con las estructuras de poder oficiales y la manera en que, en determinados casos, se convierte en un instrumento a su servicio.

---

<sup>86</sup> Stuart Hall, “The rediscovery of ideology: the return of the repressed in media studies”, en *Subjectivity and Social Relations*, eds. V. Beechey, J. Donald y M. Keynes (Open University Press, 1985), 124-155.

<sup>87</sup> Esta corriente aboga por un componente participativo, de negociación, entre los grupos sociales dominantes y aquellos subordinados: Ruth Rivera Martínez, *La construcción del hecho escénico a través de la prensa de Valladolid en el cambio de siglo (XIX-XX), un proyecto de viabilidad investigadora* (Trabajo de Fin de Master-inédito, UVa, 2011), 25.

<sup>88</sup> Este concepto de “circuito cultural” fue acuñado por Paul du Gay en los años 90 y se enmarca dentro de los *estudios culturales*: Paul Du Gay, Stuart Hall y Lull Janes, *Doing Cultural Studies: The Story of the Walkman Sony* (Londres: Sage, 1997).

<sup>89</sup> “Los estudios culturales se proponen examinar su materia en función de las *prácticas culturales* y de su *relación con el poder*. Su objetivo constante es exponer las relaciones de poder y examinar el modo en que estas relaciones influyen y dan forma a las prácticas culturales”: Sardar, *Estudios culturales*, 9.

<sup>90</sup> Antonio Martín Cabello, *La Escuela de Birmingham. El Centre for Contemporary Cultural Studies y el origen de los estudios culturales* (Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, 2006), 53-82.

Haciendo uso de estas nociones, se analizarán los procesos y conexiones existentes entre los distintos agentes implicados —corrientes de pensamiento, situación político-social, individuos, instituciones, etc.— para desentrañar una historia concreta en un contexto global/local. La aportación de un ente específico y único, la RABAPC, en que confluyen factores de tipo individual y corporativo, se convierte en un elemento más que contribuye a conformar una historia general. Se asumen, así, parte de las premisas trazadas por la microhistoria, que estima la reconstrucción del pasado histórico a partir y a través de situaciones particulares —por otra parte cambiantes—, en las que un actor concreto cobra relevancia para la interpretación de la cultura global<sup>91</sup>.

Hasta hace muy pocos años, los trabajos de carácter local eran, cuantitativamente, muy inferiores a los referidos a las grandes urbes (como Madrid o Barcelona), lo que entrañaba la tentación y el peligro de extrapolar las historias específicas de las grandes ciudades al caso de las ciudades pequeñas, mucho más numerosas<sup>92</sup>. A día de hoy esta tendencia ha cambiado considerablemente; sin embargo, pese a su gran proliferación, los estudios locales también ha tenido detractores, sobre todo cuando los trabajos estaban realizados desde una militancia política exacerbada<sup>93</sup>, o en el caso de que adolecieran de una grave falta de perspectiva historiográfica<sup>94</sup>. De todos modos, la comunidad científica que defiende este tipo de aproximación teórica es amplia y ratifica su validez como paso previo e imprescindible para acometer

---

<sup>91</sup> “El microscopio ofrece una atractiva alternativa al telescopio, permitiendo el reingreso en la historia de personas concretas o de experiencias locales”: Peter Burke, *¿Qué es la historia cultural?* (Barcelona: Paidós Orígenes, 2006), 62.

<sup>92</sup> Hasta la década de los ochenta del siglo XX, los estudios musicales estuvieron centrados en las grandes urbes o en ciudades que hubieran albergado a compositores o escuelas relevantes. A partir de ese momento empezó a surgir un movimiento que abogaba por analizar las ciudades periféricas sobre todo desde el ámbito anglófono. Por medio de estos estudios se puso en marcha una nueva vía de investigación que demostraban que monografías de tipo local podían realizar aportaciones valiosas a la construcción del panorama musical global.

<sup>93</sup> Juan J. Carreras, “La regionalización de la historiografía: Historie régionale, Landesgeschichte e Historia Regional”, en *Razón de la Historia: Estudios de Historiografía*, ed. J. J. Carreras (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000), 140-141.

<sup>94</sup> Carlos Forcadell, “La fragmentación espacial en la historiografía española contemporánea: la historia regional-local y el temor a la síntesis”, *Studia Histórica. Histórica Contemporánea*, n° 13-14 (1995-1996): 13.

interpretaciones más amplias<sup>95</sup>, sin perder comunicación con los enfoques globales y enriquecimiento mutuo. De esta forma, el resultado final “no es [...] un conjunto de historias particulares, sino que es un integrante de la historia general en la que se desenvuelve, eso sí, con sus peculiaridades y matices propios que constituyen sus claves cualitativas”<sup>96</sup>.

La RABAPC constituye un buen ejemplo de este caso, ya que una aproximación trasversal a los agentes que en ella confluyen —individuos, legislación, ideología, símbolos y, para este trabajo, música— puede contribuir a escudriñar una parte de la historia de Valladolid integrada en la historia de la región y del territorio nacional<sup>97</sup>. Este análisis tratará de mantener una relación equilibrada entre la música, como fenómeno cultural, y el contexto social en el que se enmarca, para evitar así que un acercamiento puramente cultural “pierda contacto con las duras superficies de la vida, tales como las estructuras económicas y políticas”<sup>98</sup>.

El “giro antropológico” producido en los estudios culturales<sup>99</sup> y que nutre de contenido a la “microhistoria” trata de explicar el hecho cultural dentro de un espacio físico, simbólico, social y cultural: en este caso, la ciudad. Gracias a este planteamiento se puede considerar que las distintas relaciones entre la Academia vallisoletana y la música están directamente involucradas en el imaginario social de la ciudad en cada momento, y en las distintas consideraciones o implicaciones que para los ciudadanos tenía el “hecho musical”<sup>100</sup>.

El estudio de la sinergia ciudad-música se aborda desde cuatro ámbitos: desde las instituciones y, en concreto, desde la Academia de Bellas Artes; desde

---

<sup>95</sup> Juan A. Lacomba, “La inserción de la historia local en la historia general”, en *II Congreso de historia local. Metodología de la investigación histórica. La Orotava, Noviembre del 2003*, ed. J. J. Martínez Sánchez (Gran Canaria: Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias, 2003), 81.

<sup>96</sup> Ídem, 41.

<sup>97</sup> Ya el antropólogo C. Geertz en su *Descripción densa* determinó que uno de los problemas de la microhistoria, desde el punto de vista antropológico, era cómo pasar de un conjunto de miniaturas etnográficas a los murales culturales de la nación, la época, el continente o la civilización.

<sup>98</sup> Burke, *¿Qué es la historia cultural?* 140.

<sup>99</sup> Ídem, 47.

<sup>100</sup> Jean Molino, “Fait musical et sémiologie de la musique”, *Musique en Jeu*, n° 17 (1975): 37-62. El “hecho musical” hará referencia a un objeto complejo en el que intervienen elementos relativos a los procesos de mediación (intérprete/público), a la construcción de significados, o a otras dimensiones de la interacción humana, como la estética, la política o la infraestructural.



los músicos en su entorno urbano; a través de la realización de mapas de relaciones entre los agentes musicales; y mediante el enfoque que emana de la microhistoria y sus implicaciones. La RABAPC se sitúa dentro de un marco urbano al que influye y del que se nutre, lo que hace necesario abordar sus relaciones e interacciones desde los cuatro puntos de vista descritos, que se encuentran en el trasfondo del discurso de esta tesis. No se trata de analizar única y aisladamente la historia musical de la Academia, sino de ahondar en otros aspectos como la orientación ideológica, la recepción de la ciudad, la impronta de sus proyectos, etc. La ciudad de Valladolid se constituye en un foco en el que confluyen multiplicidad de discursos que se desarrollan a través de una compleja red de interrelaciones, lo que hace necesario abordar el estudio de la Academia y la música plurifocalmente y desde varios ámbitos<sup>101</sup>.

Adentrarse en las dinámicas internas de las pequeñas ciudades como Valladolid ayuda a confirmar que, en determinados aspectos, se guiaban por una serie de vectores de tensión o cercanía en relación a la ciudad de referencia, Madrid; pero, por otra parte, son ciudades que protagonizan procesos culturales complejos que no son visibles en los estudios de carácter global: “In the discipline of history, recent studies have shown that cultural life operated in small towns in a much more complex way than traditional research on major cities world lead one to relieve”<sup>102</sup>. Sin embargo, esta tesis se enfrenta al hecho de que el número de estudios realizados en torno a la música y otras academias de bellas artes de España es muy reducido, con lo que por el momento resulta complicado establecer generalidades a este respecto.

Las consecuencias que tiene considerar la cultura y la historia como entes versátiles se extiende a diferentes disciplinas, algunas de las cuales sirven de pauta en el tratamiento metodológico y el marco teórico planteado. En este

---

<sup>101</sup> “Un discurso consiste en grupos de ideas producidos cultural o socialmente que contienen textos (que contienen signos y códigos) y representaciones (que describen el poder en relación a los Otros). Como forma de pensamiento es frecuente que un discurso represente una estructura de conocimiento y poder. Un análisis del discurso revela estas estructuras y ubica el discurso en unas relaciones históricas, culturales y sociales más amplias”: Sardar, *Estudios culturales*, 14.

<sup>102</sup> “En la disciplina de historia, ciertos estudios recientes han evidenciado que la vida cultural en las ciudades pequeñas operaba de una forma mucho más compleja que la que la investigación tradicional en las metrópolis le haría a uno creer”: Miguel Á. Marín, *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)* (Kassel: Edition Reichenberger, 2002), 1. La traducción es propia.

particular se encuentran las propuestas de B. Anderson<sup>103</sup> y E. Hobsbawn, que desarrollan el carácter artificial de conceptos claves en este estudio como el de nacionalismo, que en esta tesis se extrapola al concepto de regionalismo. La “tradición inventada”, según Hobsbawn

[...] implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de la repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado<sup>104</sup>.

En concreto, Benedict Anderson y Ernst Gellner postularon en los años ochenta del siglo XX que la identidad nacional no era algo dado e inmutable, sino que se trataba por contra de una construcción social o cultural, que estaba en constante cambio y generaba muchas y diferentes experiencias de lo nacional. Anderson definió la nación como una “comunidad política imaginada” y, por tanto, el nacionalismo era un “constructo cultural” que debía ser meticulosamente estudiado para entender cómo había llegado a ser un ente histórico. Por su parte, Gellner defendió el concepto como algo inventado o fabricado, frente al imaginado de Anderson<sup>105</sup>. Este modelo constructivista ha sido últimamente aplicado con éxito al estudio de los regionalismos de finales del siglo XIX y comienzos del XX, de tal suerte que el término de Gellner *comunidades fabricadas* puede ser reformulado como *regiones fabricadas*, a la hora de analizar el fenómeno regionalista y castellanista durante la época de la Restauración.

La gran cantidad de factores que contemplan los estudios culturales también ha permitido, a su vez, trazar una conexión entre Valladolid y Madrid desde el modelo centro-periferia, partiendo de los postulados post-coloniales defendidos, entre otros, por E. Said<sup>106</sup>, en los que desarrolla una analogía

---

<sup>103</sup> Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (México, fondo de Cultura Económica, 2006).

<sup>104</sup> Eric Hobsbawn, *Invencción de la tradición* (Barcelona: Editorial Crítica, 2002), 8.

<sup>105</sup> Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflectios on the Origin and Spread of Nationalism* (Londres: Verso, 1983), 4. Sobre estos mismos presupuestos teóricos también se puede consultar: Ferrán Archiles, “Hacer región es hacer patria. La región en el imaginario de la nación española de la restauración”, *Ayer*, nº 64 (2006): 121-147. Eric Storm, “Regionalism in History, 1890-1945: The Cultural Approach”, *European History Quarterly*, nº 33 (2003): 251-267. Xosé Núñez Seixas, “La construcción de la identidad regional en Europa y España (siglos XIX y XX)”, *Ayer*, nº 64 (2007): 11-17.

<sup>106</sup> Edward Said, *Orientalismo* (San Lorenzo del Escorial: Ediciones Libertarias-Prodhufi, 1990).

entre representación (lenguaje/texto) y poder pertinente en este caso; frecuentemente, los periódicos coetáneos a las distintas épocas consideradas asumen una función generadora de ideología en torno a las relaciones de tensión entre la capital del país y distintas regiones (el caso más evidente resulta el tratamiento de las relaciones políticas entre Madrid y Cataluña).

La dicotomía centro-periferia, por tanto, contribuirá a dotar de significado a muchos de los acontecimientos que se producen en la época de estudio<sup>107</sup>, y permitirá abordar los vectores de tensión que se reflejan en el discurso hemerográfico, que informa sobre aspectos de la vida vallisoletana forjados a partir del modelo de la capital, al mismo tiempo que otros tratan de buscar su propia idiosincrasia. Por otra parte, también se considerará el *lugar estratégico de enunciación*<sup>108</sup>, esencial para tratar de referenciar los imaginarios vigentes e identificar procesos de reverberación en la factura de un preciso discurso aplicado a los usos sociales que rodean la interacción musical. El aspecto más interesante de los que propone Said, y que resulta especialmente apropiado para este trabajo, es el marco explicativo que profundiza en las relaciones entre fuerzas culturales que mantienen un desequilibrio de poder, aplicable a la dependencia entre la capital y las provincias a lo largo de los procesos de creación y afianzamiento de sus respectivas identidades. El vínculo entre regionalismo e identidad musical se materializó en la constitución de un centro docente propio y reconocido por el Gobierno, que se erigiese en referente simbólico regional, en consonancia directa como la construcción de la identidad regional castellana. La tensión entre la atracción y el rechazo, o “ambivalencia”, ha sido planteada como una señal de identidad colonial por parte de H. K. Bhabba que, tomando como punto de arranque las teorías freudianas, queda definida como una situación en la conviven, en conflicto, dos

---

<sup>107</sup> Destaca en este sentido el artículo “Fons Danmorun” de Narciso Alonso Cortés en el que acusa a la capital madrileña de ser la causante de muchos de los males que aquejan a Valladolid: “Fons Danmorun”, *Juventud Castellana*, n° 22 (1908): 2-3. Hay una selección de este texto en el anexo B.13.

<sup>108</sup> Entre los procedimientos metodológicos básicos propuestos por algunos enfoques de la teoría postcolonial (aunque también participa del análisis del discurso) se encuentran el estudio del lugar estratégico de la enunciación (*strategic location*): la descripción de la posición de un autor en el texto en relación con el material sobre el que escribe: Edward Said, *Orientalismo* (Barcelona: De Bolsillo, 2010) y el estudio de la formación estratégica (*strategic formation*): “el análisis de la relación entre los textos y la manera en la que grupos y tipos de textos adquieren ‘masa, densidad y poder referencial entre ellos mismos, y, en consecuencia, respecto de la cultura en general’ “: María José Vega, *Imperios de papel* (Barcelona: Crítica, 2003), 90.

instintos opuestos con un grado semejante de desarrollo. Este proceso de configuración identitaria supone la negación y la identificación simultánea con el *otro*<sup>109</sup>. El acercamiento al objeto de estudio se efectúa también considerando algunos de los presupuestos teóricos de la “sociología del arte” o la “sociología simbólica” establecidos por Pierre Bourdieu, cuyas herramientas conceptuales y lógica de análisis permiten comprender y explicar fenómenos ligados a los distintos ámbitos de producción y consumo de bienes simbólicos, como la música. Entre estos conceptos, resultan especialmente útiles el de *campo*, que hace referencia a “espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias”<sup>110</sup>, y el de *capital cultural*, que designa “una amplia gama de recursos susceptibles de generar interés por su acumulación y de ser distribuidos diferencialmente en los espacios de juego, generando posiciones diferenciales en el marco de estructuras de poder”<sup>111</sup>.

El concepto de *campo* de Bourdieu permite indagar en la intrahistoria de la Sección de Música de la RABAPC y analizar el papel de los *agentes*<sup>112</sup> implicados en ella: académicos, instituciones públicas, profesores de música, alumnado, etc.; y en las dinámicas de lucha<sup>113</sup>, que obedecen al interés generado por el propio *campo* o *illusio*<sup>114</sup>: la fundación y reconocimiento oficial de un centro de educación musical en Valladolid. Este fin fue objeto de intereses contrapuestos y de luchas de poder entre los *agentes*, que intentaban acaparar el *capital* simbólico que representaba la constitución de la Escuela de Música. Gracias a la noción de distinción bourdiana<sup>115</sup>, el análisis de los datos permite trazar las relaciones cambiantes de una sociedad donde los grupos sociales reproducen y generan sus

---

<sup>109</sup> Homi K. Bhabha, *The location of Culture* (London-New York: Routledge, 2004).

<sup>110</sup> Pierre Bourdieu, “El interés sociológico”, en *Cosas dichas* (Buenos Aires: Gedisa, 1988), 108.

<sup>111</sup> Alicia B. Gutiérrez, “A modo de introducción. Los conceptos centrales en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”, en P. Bourdieu, *El sentido social del gusto* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010), 12.

<sup>112</sup> Los *agentes* son los participantes dentro de un *campo*, entes dinámicos con capacidad de participación, creación y disputa.

<sup>113</sup> “Todo campo es el lugar de una lucha más o menos declarada por la definición de los principios legítimos de división del campo”: P. Bourdieu, “Espacio social y génesis de las ‘clases,’” *Espacios*, n°2 (1985): 28.

<sup>114</sup> P. Bourdieu, “algunas propiedades de los campos”, en *Sociología y Cultura* (México: Grijalbo, 1984), 135-141.

<sup>115</sup> P. Bourdieu, *La distinción: criterio y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 2012). Bourdieu profundiza en la realidad social mediante un análisis basado en el gusto como una elección, y erige a los bienes culturales en protagonistas, otorgándoles una influencia determinante en la diferenciación de las personas en clases.

identidades a través de su participación en la vida cultural, algo que, por ejemplo, se observará en el papel mayoritario que la mujer tuvo dentro del alumnado de la Escuela de Música. Frente al carácter profesionalizante de las enseñanzas musicales, de innegable importancia en el caso de las mujeres, los estudios de música contribuyeron a reforzar una función de distinción social de las clases medias y altas, a la par que moldeaba la caracterización a la mujer como sexo "débil" o "bello", algo particularmente obvio en la repetición de ese mecanismo gramatical recurrente como medio de construcción del género femenino normativo que se asigna a la mujer en la sociedad<sup>116</sup>.

Con el fin de “ver el presente como historia, es decir, mirar al mundo con la perspectiva de cambios de larga duración que son con frecuencia más importantes que aquellos de corta duración”<sup>117</sup>, el objeto de estudio de esta tesis doctoral se abordará, en definitiva, desde el amplio marco teórico de los estudios culturales, a los que se agregarán herramientas propias del análisis de campo bourdiano para la identificación y análisis de objetos y agentes en disputa de forma diacrónica y sensible a los grandes cambios filosóficos, culturales y políticos que se observarán durante el periodo estudiado. Por su parte, el empleo de las teorías postcoloniales permitirá relacionar el campo musical y estético, objeto de estudio de primer orden en esta tesis doctoral, con los campos institucional, económico y político, más amplios, en que se inserta y por los que resulta condicionado. A este heterogéneo conjunto de herramientas se suma una propuesta metodológica de tratamiento de las fuentes, que será descrita a continuación.

---

<sup>116</sup> Teresa Sauret Guerrero, “ ‘Contigo, pero sin ti’. Introducción al análisis de una situación femenina finisecular”, en *Prototipos de imágenes de la mujer en los siglos XIX y XX*, coords. Amparo Quiles y Teresa Sauret (Málaga: Universidad de Málaga, 2002), 5-15.

<sup>117</sup> Yobenj A. Chicangana Bayona, “Debates de la historia cultural, conversación con el profesor Peter Burke”, *Historia Crítica*, nº 37 (enero-abril 2009): 24-25.



#### 1. 4. Fuentes: descripción, aproximación teórica y metodológica

La propuesta metodológica que se presenta a continuación ha sido en buena medida determinada por la tipología de las fuentes manejadas, que incluye, a grandes rasgos, documentación administrativa (pública y privada), referencias hemerográficas de diversa índole (noticias, anuncios, críticas, artículos de opinión, crónicas de sociedad, etc.), bibliografía contemporánea a los periodos estudiados, legislación y normativa.

Para elaborar la exposición referente al periodo de tiempo que abarca los orígenes de la Sección de Música de la RABASF y de la RABAPC (1873-1910) se ha recurrido a la documentación conservada en el archivo de la Academia fernandina: actas de las sesiones ordinarias, actas de la Sección de Música, expedientes particulares, informes, documentación epistolar, etc.; a los textos impresos generados por la RABASF, principalmente el *Boletín*, los discursos de ingreso de los académicos, y las *Juntas Públicas* de la RABAPC. Y, por último, todas las disposiciones legislativas publicadas en la *Gaceta de Madrid* concernientes a la RABASF, a las Academias provinciales de Bellas Artes y a las escuelas dependientes de estas últimas.

Tanto los libros de actas de la RABASF, como los de la Sección de Música de la misma son de acceso libre a través de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes<sup>118</sup> y forman parte del “Fondo General” del archivo. De los primeros se han consultado los diecisiete libros de actas que comprenden los años 1873 hasta 1928<sup>119</sup>; en ellos se reflejan los acuerdos y debates llevados a cabo por los académicos en sus reuniones periódicas.

De los segundos se han examinado los dos libros de actas correspondientes a los periodos 1873-1896 y 1902-1927<sup>120</sup>, en los que queda constancia de los

---

<sup>118</sup> <http://www.cervantesvirtual.com/>.

<sup>119</sup> Fondo General, sección libros, signaturas 3-95 a 3-112.

<sup>120</sup> Fondo General, sección Libros, signaturas 3-134 y 3-133.

dictámenes y discusiones de la Sección, digitalizados y de acceso público. El trabajo sobre el ARABASF se ha focalizado en el vaciado sistemático del *Boletín* de la institución desde su primer número hasta el año 1928<sup>121</sup> y en el examen de la documentación conservada en veintiocho legajos que no habían sido aún clasificados. El examen de estos últimos documentos (incluidos en el “Fondo General” del archivo) ha requerido por tanto la revisión de todos aquellos que hacían mención a “informes” emitidos en la época de estudio, y todos aquellos que aparecen titulados “Sección de Música”. Su contenido es muy variado y está integrado por documentación de muy distinta índole (informes sobre pensionados en el extranjero, convocatorias de concursos, cartas, etc.). Para el presente trabajo han sido de especial interés los marcados con las signaturas 5-332-1 y 5-332-2; la información que contienen, pese a ser muy heterogénea (en asuntos y época)<sup>122</sup>, ha resultado de gran interés en la indagación sobre la prehistoria de la Sección de Música de la academia vallisoletana, al igual que ha permitido conocer detalles de otras secciones de música, como la de Oviedo.

Esta documentación administrativa generada por la propia RABASF se ha cotejado con toda la secuencia de disposiciones estatales, que aparecieron publicadas en *La Gaceta de Madrid*. Se ha considerado necesario establecer un marco teórico de análisis de este tipo de documentación, procedente de organismos públicos (Gobierno Central, Ayuntamiento y Diputación de Valladolid), producto de un entramado sumamente complejo en el que intervienen factores de tipo social, político, económico, etc. Por tanto, pese al carácter “objetivo” de tales textos, también es necesario realizar un proceso de “deconstrucción” que permita desentrañar los significantes y significados que emanan de cada uno de los decretos, reales órdenes, etc. que permita adentrarse, al menos en parte, en las razones de fondo que hay detrás de cada una de las disposiciones y su alcance.

---

<sup>121</sup> El *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* comenzó a publicarse en 1881 y, tras una interrupción que abarcó de 1933 a 1951, continúa su edición en la actualidad.

<sup>122</sup> Los legajos aparecen citados como “sin paginar” (s.p.), puesto que contienen una documentación heterogénea en la que no parece existir un orden determinado, una característica que tampoco viabiliza consignar su foliación dado que están integrados por diversas unidades documentales, en algunos casos relacionadas temática o cronológicamente entre sí, pero independientes.



El análisis de estos documentos permite entrever que en el rango cronológico que abarca este estudio se asiste a un cambio en torno a la consideración de la música como disciplina educativa, un arte que comienza a ser digno de sostenimiento y patrocinio público en el territorio nacional<sup>123</sup>. El examen de la legislación ha permitido corroborar la afirmación de Goodson de que el estudio del proceso de génesis de las disciplinas (en este caso la música) muestra que estas “no son entidades monolíticas, sino amalgamas cambiantes de subgrupos y tradiciones que influyen, mediante el enfrentamiento y el compromiso, sobre la dirección del cambio”<sup>124</sup>. Son precisamente estas oscilaciones las que explican los vaivenes y la indefinición legal de la que fue objeto la enseñanza de la música durante décadas.

Por otra parte, la documentación oficial analizada está directamente relacionada con los distintos regímenes políticos de los que emana, lo que hace inevitable esbozar al menos un planteamiento teórico sobre las relaciones *texto-gobierno*, entendiendo éste último como representante del poder legítimo vinculado a una ideología. Uno de los grandes politólogos del siglo XX, David Easton, acuñó la concepción del sistema político como un conjunto de interacciones que se orientan predominantemente hacia la “asignación imperativa de valores”<sup>125</sup>, y puso así de relieve la importancia de los principios en la administración. Esa asignación pasaría a ser un mandato coactivo, necesario para asegurar la efectividad de la política. Se trata, pues, de una estipulación de valores hecha con autoridad —legítima— y desde la autoridad —coacción—. El planteamiento de Easton es relevante para este estudio en tanto que existe un vínculo directo entre el Gobierno y la creación de la Sección de Música de la RABASF en 1873, ya que la fundación de la nueva Sección fue consecuencia de una imposición por Decreto, a pesar de no

---

<sup>123</sup> “La historia de las disciplinas, en auge hoy en día, nos explica que las disciplinas académicas o científicas son el resultado de largos procesos en los que cabe distinguir tres grandes fases: génesis, implantación y desarrollo”: Manuel de Puelles Benítez, “Política de la educación y políticas educativas”, en *Nuevas miradas historiográficas sobre la educación en la España de los siglos XIX y XX*, ed. Jean L. Guereña, Julio Ruiz Berrio y Alejandro Tiana Ferrer (Madrid: Ministerio de Educación. Secretario de Estado de Educación y Formación Profesional, 2010), 42.

<sup>124</sup> Ivor Goodson, *Historia del currículum. La construcción social de las disciplinas escolares* (Barcelona: Pomares-Corredor, 1995), 35. La disciplina musical a día de hoy (mayo de 2013) vuelve a ser fruto de vaivenes tal y como se desprende del proyecto de reforma educativa presentado por el Consejo de Ministros.

<sup>125</sup> David Easton, *Esquema para el análisis político* (Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992), 88.

contar con el consentimiento —ni la opinión favorable— del resto de la corporación madrileña.

La ventaja que proporciona el paso del tiempo radica en disponer de una perspectiva que permite reflexionar críticamente sobre las implicaciones que tuvieron estas disposiciones. Sin embargo, no hay que perder de vista que precisamente esta perspectiva puede tornarse en un gran peligro si no se realiza un mínimo análisis de los agentes implicados en las normativas legales y el papel que éstos asumían en cada uno de los campos sobre los que se legislaba. Es decir, conviene ahondar en qué se entendía por “academia” durante el siglo XIX, y en cuál era el contexto educativo musical en la época de estudio para que tengan sentido determinadas leyes y reglamentaciones. En esta línea, las aportaciones contextualistas de J. G. A. Pocock y Q. Skinner, como abanderados de la “Escuela de Cambridge”, permiten estudiar los textos en su contexto (*texts in context*) y se erigen en una herramienta válida para comprender los procesos históricos. En el caso concreto de Pocock, sus contribuciones se han centrado en el pensamiento político<sup>126</sup> —*political languages*—, que le han permitido realizar una revisión histórica profundizando en los significados de los términos políticos en periodos históricos determinados<sup>127</sup>, algo que, extrapolado al objeto de este trabajo permite abordar el concepto “educación” tras las leyes liberalizadoras del Sexenio Revolucionario, o el mismo concepto de “academia” cuyas connotaciones han variado desde la fundación de la de San Fernando en 1752.

Otro tipo de fuentes primarias indirectas a las que se ha recurrido para este periodo son los escritos contemporáneos al periodo estudiado, tanto de tipo hemerográfico como ensayos y estudios de aspectos concretos. Ejemplo paradigmático a este respecto es la obra *De la instrucción pública en España*, escrita por Gil de Zárate en 1855 que muestra una panorámica exhaustiva sobre la educación en España a mediados de siglo. Así mismo, para profundizar en el entorno cultural y académico de Valladolid a mediados del siglo XIX se han consultado los ocho libros de actas de las sesiones de la RABAPC de Valladolid de entre los años 1814 y 1866, que están depositados en el Archivo

---

<sup>126</sup> Un buen resumen de su propuesta teórica se puede leer en John G. A. Pocock, *Pensamiento político e historia: ensayos sobre teoría y método* (Madrid: Akal, 2011).

<sup>127</sup> Sus estudios versan principalmente sobre el republicanismo en la Edad Moderna, y sobre historiadores de la ilustración, especialmente sobre Edward Gibbon.

Histórico Universitario de Valladolid y se encuentran en perfecto estado y, aunque no contienen información relevante sobre el objeto concreto de esta tesis, sí han aportado datos que han ayudado a confeccionar una visión de conjunto de la corporación en el siglo XIX a través de las dinámicas internas y las decisiones de la propia institución<sup>128</sup>.

Mención especial merece la publicación de las *Juntas Públicas* de la RABAPC, que comenzaron a editarse a partir de 1872. En éstas se consignaba la crónica del acto celebrado en la primera semana de octubre de cada año para dar cumplimiento al RD de 31 de octubre de 1849<sup>129</sup>. En el texto se incluía la memoria de los trabajos realizados durante el curso anterior (elaborada por el Secretario General), la relación de la distribución de premios que se otorgaban a los alumnos más destacados, el estado de la situación del Museo Provincial, el cuadro del personal de la Escuela de Bellas Artes, la lista de los académicos y los discursos de inauguración de curso; muchos de estos últimos tenían una clara orientación filosófico-estética que han permitido adentrarse en el “pensamiento académico” de esos años. Estos folletos se publicaron regularmente hasta el año 1891 y su edición corría a cargo de la Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de Rodríguez. Se han examinado diecinueve ejemplares, diecisiete de los cuales están conservados en la Biblioteca Universitaria Reina Sofía de la Universidad de Valladolid<sup>130</sup>, y los otros dos en la Biblioteca Histórica de Santa Cruz<sup>131</sup>.

En lo referente al segundo gran bloque temporal de esta tesis —el periodo 1911-1928—<sup>132</sup>, el manejo de documentación ha tenido como referente ineludible el *Libro de Actas de la Sesión de Música de la Academia de Bellas Artes*, que está disponible en la web de la RABAPC<sup>133</sup>, y contiene los acuerdos

<sup>128</sup> Archivo Histórico Universitario, Libros 559 a 566.

<sup>129</sup> “La Academia celebrará juntas públicas para dar la cuenta anual de sus trabajos y distribuir premios a los alumnos de la escuela”: *GdM*, 6/11/1849, art. nº 24.

<sup>130</sup> Años 1872-1883 (a excepción de 1874 que no se ha localizado), 1885-1888 y 1890-1891 (Sign. PP. 0304 / HA 382).

<sup>131</sup> Años 1884 y 1889 (Sign. U/Bc. Leg. 4-4 / nºs 315-322, 324-342).

<sup>132</sup> Recuérdese que en 1911 se funda definitivamente la SMuRABAPC y en 1928 se obtiene la homologación de los estudios de su Escuela de Música.

<sup>133</sup> <http://www.realacademiaconcepcion.net/> Agradezco al actual Presidente Jesús Urrea y al académico Joaquín Díaz el hecho de haber agilizado la digitalización de dichas actas a fin de poder utilizarlas en red para este trabajo.

y debates acaecidos en la Sección durante las veintitrés sesiones que tuvieron lugar entre el 20 de junio de 1911 y el 20 de julio de 1927<sup>134</sup>, proporcionando en sus cuarenta y cuatro páginas una información valiosísima sobre los primeros años de existencia de la Sección.

La documentación impresa generada por la propia RABAPC en estos años ha constituido un bloque minoritario ya que únicamente se publicaron cuatro discursos de recepción de nuevos académicos y sólo uno de ellos tenía relación directa con la música<sup>135</sup>. Así mismo, el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, aunque alejado del rango cronológico de este estudio, ha aportado información sobre la música y su contexto<sup>136</sup>.

Respecto a la biblioteca del antiguo conservatorio y la documentación histórica y administrativa conservada en la misma, a día de hoy no es accesible. Al inicio de este trabajo se encontraba almacenada y fuera de uso. Actualmente se halla en proceso de catalogación, merced a un convenio firmado entre la UVa y el Ayuntamiento de Valladolid y todavía no es posible la consulta.

Para realizar el seguimiento de las peticiones de oficialidad de la Escuela de Música vallisoletana se han examinado los libros de actas del claustro del Real Conservatorio de Música de Madrid. Esta circunstancia viene dada porque el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes solicitaba asesoramiento al claustro del conservatorio sobre algunas de las peticiones que recibían de todo el ámbito nacional. El centro, para estos casos, nombraba una comisión, habitualmente compuesta por tres miembros, que elaboraba informes al efecto (en ningún caso vinculantes respecto a la resolución final del Ministerio), en los que exponían los motivos para conceder o denegar las solicitudes de

---

<sup>134</sup> El libro no dispone de signatura y no está paginado, con lo que será referenciado a través de la fecha de la sesión a la que se haga referencia.

<sup>135</sup> Sebastián Garrote Sapela, *Sobre las bellas artes, Discursos leídos en la recepción de Don Sebastián Garrote Sapela* (Valladolid: Real Academia de Bellas Artes de Valladolid, 1915). Estos cuatro discursos, más el de Gervasio Fournier (leído en 1887) están disponibles en la web de la Corporación: <http://www.realacademiaconcepcion.net/>.

<sup>136</sup> Su publicación comenzó en 1930. Fue ininterrumpida, salvo el intervalo de la guerra civil, hasta 1948. Suspendida en ese año se reanudó en 1970, interrumpiéndose de nuevo en 1973 y otra vez entre 1975 y 1990. En sus primeros años su periodicidad fue irregular; se convirtió en cuatrimestral a partir de 1932, salvo los años 1935 y 1936. En 1970 se publica anualmente, modalidad que no cambia hasta reanudarse su edición en 1991: <http://www.realacademiaconcepcion.net/>. Todos los números publicados están disponibles en formato PDF en la web de la Corporación.

oficialidad. Lamentablemente, no se han conseguido localizar los informes particulares que se emitieron para el caso vallisoletano, pero sí las decisiones finales que se tomaron en el claustro, cuyo libro de actas ha sido recientemente localizado por el personal del archivo<sup>137</sup>.

La información parcial obtenida en el RCSMM motivó la búsqueda de las peticiones originales en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares e intentar localizar todo lo relacionado con las solicitudes de constitución de la Escuela de Música que se realizaron desde La Purísima. La documentación al respecto está localizada dentro del “Catálogo General de Educación” y comprende: tres libros de actas del Consejo de Instrucción Pública, diez libros de Registro de Entrada de la Dirección General de Bellas Artes y de las cuatro secciones del Consejo de Instrucción Pública. Así mismo, se han consultado los siguientes legajos: “Asuntos generales de las Escuelas Especiales de años 1924-1936”<sup>138</sup>, “Asuntos generales de la Escuela Nacional de Música de Madrid”<sup>139</sup>, “Asuntos generales de la Escuela de Bellas Artes de Valladolid”<sup>140</sup>. De especial interés han sido los expedientes localizados en los legajos de “Personal Escuelas Especiales”, ya que han suministrado información sobre dos de los profesores de la Escuela de Música: Jacinto Ruiz Manzanares e Irene González<sup>141</sup>.

La importancia adquirida por la documentación administrativa (tanto pública como privada) en el desarrollo de esta tesis ha implicado conocer y analizar las instituciones emisoras de la misma, no desde el punto de vista historiográfico sino desde su papel como entes generadores de un discurso “oficial” y “canónico”. Este planteamiento teórico ha sido abordado según los postulados de la sociología histórica, más concretamente desde una rama de ésta conocida como “institucionalismo histórico”<sup>142</sup>, y ha permitido identificar agentes y personajes clave en el devenir de la educación musical en Valladolid, al igual que ha desvelado un entramado clientelar Valladolid/Madrid que

---

<sup>137</sup> Sign. L-177 bis. La colaboración de la responsable de la biblioteca del RCSMM, Elena Magallanes, ha sido fundamental para poder acceder y consultar el citado libro.

<sup>138</sup> Sign. 32/16463.09844.

<sup>139</sup> Sign. 32/16347.06107 y 32/16347.06108.

<sup>140</sup> Sign. 32/16445.06541.

<sup>141</sup> Sign. 8101.31/15.085 y 4866.31/14.845

<sup>142</sup> Su representantes más importantes son Charles Tilly, Paul Pierson y Theda Skocpol.

devino esencial en la fundación y consolidación de la Escuela de Música de La Purísima<sup>143</sup>. Así mismo, estas coordenadas teóricas han permitido profundizar en el papel de las academias como instituciones en un marco ajeno al de su nacimiento y explicitar su intento de adecuación a la contemporaneidad, a nuevos parámetros socio-políticos, a nuevas premisas estéticas, nuevas demandas sociales, etc.

El hecho de que la Escuela de Música estuviera financiada a partes iguales por el Ayuntamiento y la Diputación ha llevado a trabajar sobre los libros de actas de ambas instituciones al recogerse en éstos los debates de los concejales municipales y diputados en torno a la Escuela y otras instituciones culturales locales contemporáneas. En el caso del consistorio se han examinado detenidamente los libros de entre los años 1911 y 1928, afortunadamente digitalizados y a disposición pública en la web del AMVA<sup>144</sup>, así como varios expedientes con documentación administrativa de los primeros años de existencia de la Sección y la Escuela<sup>145</sup>. En cuanto a los libros de actas de la Diputación, depositados en el Archivo Histórico Provincial, se han consultado fechas concretas de entre los años 1911 y 1928 para cotejar y confirmar lo aprobado en el ayuntamiento.

La variada documentación literaria que vio la luz en Valladolid en la segunda y tercera décadas del siglo XX de la mano de los intelectuales del momento, se ha erigido en otra importante fuente para conocer el entorno ideológico y estético de la ciudad, en un momento en el que parte de la vida local estaba impregnada por el regionalismo. Precisamente éste último concepto se caracteriza por su versatilidad y por la gran cantidad de facetas que, en algunos aspectos, pueden iluminar algunas de las hipótesis planteadas en este trabajo. Pues no hay que olvidar la diferencia entre pensar *con* o *sobre*

---

<sup>143</sup> El caciquismo y el clientelismo cumplieron durante toda la Restauración “funciones clave en la estructuración real del sistema político. Bien como nudo de conexión en toda una pirámide de relaciones sociales y políticas (centro-periferia, poder político-poder administrativo, empleador-campesino o asalariado), o bien como simple relación de dominación reflejo de una desigualdad económica y social característica de una sociedad atrasada rural y tradicional, no democrática”: Antonio Robles Egea, “Introducción”, en *Política en penumbra. Patronazgo y clientelismo políticos en la España contemporánea*, comp. Antonio Robles (Madrid: Siglo XXI, 1996), 6-7.

<sup>144</sup> AMVA Libros de Actas de pleno con las siguientes signaturas: 196-0 / 197-0 / 198-0 / 199-0 / 200-0 / 201-0 / 202-0 / 203-0/204-0/ 205-0/206-0/ 207-0 / 208-0 / 209-0 / 211-0/218-0.

<sup>145</sup> AMVA, signaturas: 485-22, 485-23, 485-25 y CH 269-18.

la historia, ya que es su dinamismo el que enlaza o disuelve los elementos estáticos dentro de un modelo narrativo de cambio, a pesar de la dificultad que entraña para el ser humano, como sujeto pensante, semejante dicotomía<sup>146</sup>. Estas fuentes, sin embargo merecen un tratamiento cuidadoso ya que muchos de los textos están cargados de un fuerte contenido ideológico y político, que no hay que perder de vista en ningún momento a la hora de valorar y cotejar la información, aunque no por esto, o precisamente por ello, dejan de tener valor *per se*.

Otra fuente para el periodo 1911-1928, que ha permitido confirmar y completar muchos de los datos contenidos en el libro de actas de la SMuRABAPC, ha sido la prensa, en una época en que Valladolid disponía de gran cantidad de publicaciones periódicas<sup>147</sup>, lo que ha llevado a una inevitable selección de materiales en base a dos criterios: la continuidad en el tiempo, es decir, que su publicación cubriera todo el segmento temporal sujeto a estudio; y que representaran corrientes ideológicas distintas y, a ser posible, antagónicas. Esto ha llevado a la selección de los periódicos *Diario Regional* y *El Norte de Castilla*. En el caso de el *DR* el vaciado se ha realizado íntegramente a través de microfilm en la Hemeroteca pública de Castilla y León y para el caso de *ENC* se ha accedido a su contenido principalmente a través de la base de datos propiedad de el archivo hemerográfico de *ENC* y, para meses concretos no digitalizados, se ha consultado a través de los microfilms depositados en la Biblioteca General Reina Sofía de la UVA.

Un mínimo escrúpulo metodológico obliga a explicitar determinadas advertencias sobre la idoneidad de la prensa como herramienta de construcción heurística; ya que tradicionalmente se ha cuestionado su uso con tal fin (sobre todo por la tendencia a la subjetividad y a los frecuentes errores que suele incluir). La crítica de las fuentes, y las razones de fondo de incluir un determinado texto o imagen, así como delimitar si su propósito es persuadir a los lectores con el fin de crear una determinada corriente de opinión o emprender un determinado curso de acción<sup>148</sup>, puede considerarse un elemento

---

<sup>146</sup> Carl E. Schorske, *Pensar con la historia* (Madrid: Taurus, 2001), 17.

<sup>147</sup> Un estudio pormenorizado de todas estas publicaciones es: Celso Almuña Fernández, ed. y Ricardo Martín de la Guardia, coord., *Catálogo de la prensa vallisoletana del siglo XX* (UVA: Secretariado de publicaciones, 1992).

<sup>148</sup> Burke, *¿Qué es la historia cultural?* 36.

clave para el objetivo del presente trabajo. Los agentes de comunicación social, entre los que se encuentran los periódicos, son los que los estudiosos de los *Mass Media* consideran como creadores o conformadores de los nuevos ecosistemas informativos<sup>149</sup>, integrados por un conjunto dinámico de relaciones que configuran parámetros concretos y que elaboran realidades en continuo cambio. Este tipo de consideraciones<sup>150</sup> han provocado que en los últimos años las fuentes hemerográficas estén cobrando valor e importancia, sobre todo en campos como la crítica artística, la música, el teatro y el cine<sup>151</sup>; y que la comunidad científica se encuentre en un proceso de análisis y debate sobre la validez de este tipo de fuentes<sup>152</sup>.

La subjetividad manifiesta de una fuente como la prensa ha hecho que este trabajo tome algunas de las premisas de la historiografía postmoderna que cuestiona el relato histórico como un fin y pone el foco en el texto en sí mismo y en los agentes que lo producen. En esta línea se encuentran las propuestas de Jacques Derrida según las cuales las estructuras de sentido incluyen e implican al observador, de modo que observar es interactuar, por lo que la objetividad (la distancia científica) no es viable<sup>153</sup>. Los significados se definirían por su relación con otros significados, ninguno es fijo, y todo sistema de

---

<sup>149</sup> Celso Amuñía, “La Opinión Pública como factor explicativo e interpretativo”, en *Actas Congreso Internacional ‘A Historia a Debate’*, ed. Carlos Barros (Santiago de Compostela: Historia a Debate, 1995), 83-94.

<sup>150</sup> Marshal McLuhan y Bruce R. Powers, *La aldea global* (Barcelona: Gedisa, 1990).

<sup>151</sup> A modo de ejemplo, en el congreso de la Sociedad Española de Musicología celebrado en el año 2008 de las nueve comunicaciones leídas en la mesa “Música, ideología y poder”, cuatro de ellas utilizaron la crítica musical como fuente y objetivo de estudio. Por otra parte dos trabajos de fin de Máster de la UVA presentados en julio de 2011 se han basado en la prensa como fuente principal: Ruth Rivera Martínez, *La construcción del hecho escénico a través de la prensa de Valladolid en el cambio de siglo (XIX-XX), un proyecto de viabilidad investigadora* y Nelly Álvarez González, *Música, teatro y cine durante la Guerra Civil en Valladolid (1936-1939). Interacciones político-artísticas en las dinámicas de ocio de una ciudad “laureada” de la retaguardia nacional*. Ambos trabajos han sido dirigidos por el profesor Juan P. Arregui, codirector de esta tesis.

<sup>152</sup> “Es la prensa, además de los propios escritos de los músicos, la nueva fuente documental. El periódico y la revista recogen una información básica sobre la vida musical: estrenos, intérpretes, conciertos, críticas, escritos, manifiestos, documentos económicos, etc. En fin, todo lo que rodea la vida musical de una nación”: Emilio Casares Rodicio, “La música española hasta 1939, o la restauración musical”, en *España en la música de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de Octubre- 5 de Noviembre de 1985*, ed. Emilio Casares, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo (Madrid: INAEM, 1987), 2: 277.

<sup>153</sup> Jacques Derrida, *De la Gramatología* (México: Siglo XXI, 1998).



interpretación de éstos sería incompleto, vulnerable y se encontraría en permanente cambio. El texto es algo finito, algo que para construirse ha tenido que partir de una selección y una exclusión, se trata de un constructo cultural, lingüístico o histórico, con todo el sentido provisional y relativo que deriva de ello. En este punto es donde se plantea la conveniencia de un proceso de indagación sobre aquello que el texto omite, pero a lo que alude en potencia<sup>154</sup>. En esta línea se pueden entender las reflexiones post-estructuralistas que califican las interacciones humanas como un discurso (un lenguaje), con lo que todo relato construido por el hombre (en este caso las fuentes hemerográficas) puede ser considerado como un proceso en continuo cambio, cuyos signos y símbolos hay que descodificar para comprender<sup>155</sup>.

*ENC* es la publicación periódica con mayor recorrido histórico de España ya que su primera fecha de publicación corresponde al 17 de octubre 1856, y a día de hoy sigue publicándose diariamente. Destacó, además, por tener proyección no sólo de ámbito local, sino también regional y nacional. Este periódico representa un modelo de comunicación de corte liberal, un modelo que concibe la libertad “dentro de un orden”<sup>156</sup>. En la etapa objeto de estudio *ENC* estuvo dirigido por Santiago Alba, personaje “nexo” entre Valladolid y Madrid, y arquetipo del clientelismo político<sup>157</sup>. Su mandato estableció un periodo que ha sido calificado de “liberalismo regenerador”<sup>158</sup>. Alba formó parte de los movimientos regeneracionistas desde el inicio de los mismos a comienzos del siglo XX, una participación que le alzó al cargo de Secretario del movimiento Unión Nacional, puesto que le catapultó al gobierno central donde ocupó diversos puestos de máxima responsabilidad durante todo el

---

<sup>154</sup> Por ejemplo, es llamativo como el *DR* omite las noticias referentes a los actos que se realizan en el Ateneo. Por el contrario *ENC* se extiende sobre manera en sus artículos, reseñas, etc. sobre esta institución: José Luis Sánchez García, *La voluntad regeneracionista. Esfuerzo e inercia del Ateneo de Valladolid, 1872-1936* (s.l.: Región Editores, 1998), 40.

<sup>155</sup> Michel Foucault, *La arqueología del saber* (Madrid: Siglo XXI, 2009).

<sup>156</sup> Celso Almuíña, “Libertad de prensa y derecho a la información en la Europa actual: el caso español”, en *Europa hoy* (Buenos Aires: Ciudad de Argentina, 1994), 335-361.

<sup>157</sup> Celso Almuíña, “Santiago Alba, paradigma de político Regenerador”, *Investigaciones Históricas: Época moderna y contemporánea*, n° 15 (1995): 285.

<sup>158</sup> Celso Almuíña, “Un modelo liberal de prensa castellanista. El Norte de Castilla (1854-1994)”, en *Tres modelos de prensa en Valladolid* (Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1994), 16.

primer tercio del siglo XX<sup>159</sup>. Es lógico, por tanto, que *ENC* tuviera una filiación política evidente y que se convirtiera en la voz escrita del albismo con proyección en el ámbito nacional, y tomara partido en las luchas partidistas del momento, representando al ala izquierda del liberalismo<sup>160</sup>. Desde sus páginas, *ENC* abogó por una férrea defensa de los intereses económicos castellanos (representados por la antigua burguesía harinera), e hizo frente a la burguesía textil catalana cuyo discurso nacionalista alcanzó en esos años uno de sus puntos álgidos<sup>161</sup>, lo que provocó que el periódico se viera reforzado por la adhesión de una gran mayoría de la población castellana, que consideraba al medio como el estandarte desde el que poner en valor su identidad<sup>162</sup>; circunstancia que ha permitido trazar las coordenadas ideológicas que rodearon a la Sección de Música de la RABAPC y, de esta manera, justificar desde una nueva óptica la denominación de “Conservatorio regional” o “Conservatorio castellano” para la Escuela de Música.

Frente a *ENC*, el *DR* representaba los intereses del catolicismo militante<sup>163</sup>. El periódico fue fundado en 1908 por un abogado de origen navarro afincado en Valladolid, Justo Garrán, quien entendía que la regeneración de España pasaba por reavivar los valores religiosos tradicionales en la sociedad en contraposición a las posturas liberales<sup>164</sup>. Garrán, en el primer número del rotativo destacó sus líneas basilares e hizo hincapié en el

carácter regionalista templado, dará preferencia a las cuestiones sociales, se mezclará poco en la política local y apoyará en todo las soluciones católicas, más aun cuando en estos asuntos o en el modo de presentarlos procuremos invertir estudio y diligencia, no

---

<sup>159</sup> Sobre Santiago Alba se pueden consultar los siguientes estudios: Maximiano García Venero, *Santiago Alba, monárquico de razón* (Madrid: Aguilar, 1963); José M.<sup>a</sup> Marín Arce, *Santiago Alba y la crisis de la Restauración* (Madrid: UNED, 1990).

<sup>160</sup> Celso Almuíña, “Un modelo liberal de prensa”, 17.

<sup>161</sup> De hecho, mientras Santiago Alba reside en Madrid la dirección del periódico fue encargada al catedrático Antonio Royo Villanova que destacó por sus polémicas frente al catalanismo político.

<sup>162</sup> Es en estos años cuando aparecen suplementos titulados “Vida Rural” y “Castilla”. El subtítulo del periódico en los años de este estudio era “Diario Independiente de Valladolid. Fundado en 1854. El que más circula en la región castellana”.

<sup>163</sup> Sobre este periódico el estudio más detallado es la tesis doctoral de Pablo Pérez López: “Católicos, política e información: “Diario Regional de Valladolid”: 1931-1980” (Tesis Doctoral, UVa, 1992).

<sup>164</sup> De hecho, entre 1918 y 1927 su subtítulo reza: “Periódico Católico Regionalista”.

será con prejuicio de la restante información ni dejaremos de esforzarnos en que predomine en nuestras columnas la historia llana sobre la intrincada filosofía<sup>165</sup>.

En base a estas premisas, el periódico se convirtió en un instrumento de “segura orientación, católica sin ambages, vigilantes frente a las perniciosas ideas liberales que infectaban el ambiente”<sup>166</sup>. La ruina económica del diario provocó que en 1926 Garrán abriera el medio a socios capitalistas (de su misma filiación ideológica) y se fundara la Sociedad Anónima *Diario Regional*. Su último número vio la luz el 7 de marzo de 1980. La vinculación del *DR* con la institución eclesiástica abre otro itinerario en este trabajo ya que las noticias sobre la SMuRABAPC se multiplicaron desde que el maestro de capilla de la catedral —Julián García Blanco— empezó a desarrollar un papel muy activo en la institución, primero como profesor, después como académico y, por último, como director de la Escuela de Música.

Además de estas dos fuentes, también se ha consultado otras publicaciones de prensa de vida más efímera y menor tirada, en su mayoría semanarios o revistas mensuales de temática artística y cultural. Se han revisado íntegramente *Juventud Castellana*, *Revista Castellana* y el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*. Su contenido ha sido particularmente adecuado para la contextualización y análisis del proceso de regeneración cultural que Valladolid y ha proporcionado unas coordenadas ideológicas básicas para analizar las dinámicas y tramas entrelazadas que subyacen en los primeros años de existencia de la Sección de Música vallisoletana.

Como complemento a estos periódicos y revistas se han realizado búsquedas parciales en varios rotativos de diverso ámbito geográfico y que están disponibles hemerotecas digitales<sup>167</sup>. En concreto, han resultado de gran ayuda los datos obtenidos de las siguientes publicaciones periódicas: *El Sol*, *ABC*<sup>168</sup>, *La Vanguardia*<sup>169</sup>, *El Renacimiento*, *El Español*, *La España*, *La Educanda*, *La Gaceta Musical barcelonesa*, *Gaceta Musical de Madrid*, *Revista*

---

<sup>165</sup> *DR*, 7/3/1908.

<sup>166</sup> Pablo Pérez López, “La prensa católica: *Diario Regional*”, en *Tres modelos de prensa en Valladolid* (Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1994), 30.

<sup>167</sup> Biblioteca Digital de Castilla y León (<http://bibliotecadigital.jcyl.es>), La Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España (<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>)

<sup>168</sup> [Hemeroteca.abc.es](http://Hemeroteca.abc.es)

<sup>169</sup> [www.lavanguardia.com/hemeroteca/index.html](http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/index.html)

*y Gaceta Musical, El Artista, El Arte, Crónica de la música, La Iberia, La Ilustración española y americana, El Imparcial, La Escuela moderna y Gaceta de instrucción pública.*

La naturaleza de la prensa como una de las principales fuentes de esta tesis doctoral ha supuesto un tratamiento y procesamiento de la información específicos, así como un enfoque metodológico y una definición del marco teórico determinados, pues constituye un discurso cultural pleno de significaciones, receptor y agente de las transformaciones de las redes sociales, políticas, económicas, etc. en las que operan tanto condicionantes sociales como criterios de mercado, la difusión, la recepción, la publicidad, las tendencias ideológicas o los valores estéticos hegemónicos.

El trabajo realizado sobre fuentes hemerográficas ha cristalizado en una base de datos digital que ha actuado como receptáculo y soporte de dicho vaciado. En ésta se ha recogido toda la información relativa a los tópicos referidos en las páginas anteriores; desde noticias, columnas de opinión, cartelera o anuncios, hasta crónicas sociales y elementos gráficos e imágenes. También se han anotado aquellas informaciones referentes a crítica teatral y de conciertos<sup>170</sup> y las noticias sobre aspectos no relacionados directamente con lo artístico (vida privada o pública de académicos y profesores de la Escuela, dinámica cultural de la ciudad, itinerarios estéticos e ideológicos, necrológicas, etc.)<sup>171</sup>.

---

<sup>170</sup> En concreto de aquellos casos de académicos o profesores de la Escuela de Música que eran compositores; o las críticas elaboradas por personajes que estuvieran implicados de una u otra manera en los procesos estudiados para poder hilvanar su discurso teórico, su alineamiento ideológico, su premisas estéticas, etc.

<sup>171</sup> Este vaciado de informaciones no se ha realizado únicamente para esta tesis doctoral, sino que se inscribe en un marco más amplio de una iniciativa adscrita al GIR de la UVA “Música, danza y artes escénicas de los siglos XIX y XX” del que el que suscribe ha formado parte, y cuyos objetivos incluyen la realización de un gran reservorio documental que preserve la integridad de los materiales para que puedan ser consultados por los investigadores mediante su acceso on-line y a disposición de los usuarios. Una circunstancia que se ha visto refrendada por la concesión de proyectos de investigación a equipos universitarios que trabajan sobre este tema. En concreto destacan los llevados a cabo por la Universidad de Granada, a través del profesor Francisco J. Giménez, que actualmente es el Investigador Principal del proyecto titulado “Música y Prensa en España: Vaciado, Estudio y Difusión Online”, proyecto de ámbito nacional financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Dir. Gral. de Investigación- Subdir. Gral. de Proyectos de Investigación y Gestión del Plan Nacional de I+D+i. Duración: 1/12/2011 a 1/12/2014. IP: Francisco J. Giménez Rodríguez (Universidad de Granada). El proyecto cuenta con la

El proceso ha consistido en el registro exhaustivo y la reproducción completa de las referencias, con el objeto de preservar la integridad de los materiales para que puedan ser leídos y releídos por los investigadores en función de cualquier interés científico, foco de análisis o impostación heurística. Para responder a las eventuales exigencias de transferibilidad de información (pues el propósito se pretende colectivo), y al no haberse formalizado aún un formato interinstitucional estándar definitivo, se ha trabajado una plantilla base inspirada en experiencias anteriores, a la hora de estructurar y compartir contenidos, con un núcleo de campos fijos y otros aleatorios en función de las necesidades individuales de cada proyecto de investigación. Esto ha permitido, en primer lugar, alimentar una base de datos común a partir de distintas acometidas particulares; en segundo lugar, la posibilidad de exportar informaciones al futuro formato estándar y, finalmente, facilitar el manejo de dichas informaciones y rentabilizar su provecho científico. El árbol conceptual que jerarquiza las informaciones de la ficha se ha establecido a partir de la delimitación de una serie de campos, cuyos descriptores y detalles (*thesauri*, *tags*, etc.) son susceptibles de normalización en función del futuro y deseable formato interinstitucional estándar<sup>172</sup>. En este punto, cabe señalarse que la disparidad de posibilidades interpretativas que el texto hemerográfico permite, justifica la correspondencia de una misma entrada con varios criterios de búsqueda, por lo que el aparato de *thesauri* podrá ser normalizado en un futuro. Los *ítems* incluidos en el *thesaurus* de esta tesis han sido los siguientes:

“Asociacionismo”: este ámbito aglutina aquellas manifestaciones surgidas de la iniciativa ciudadana en relación a la educación y a la interpretación musical, tales como escuelas (de música, declamación), conciertos o representaciones, asociaciones corales, etc. El conocimiento de estas actividades da cuenta el calado de la práctica asociativa-musical en la sociedad del momento, pues ésta reproduce en sus aficiones los modelos profesionales objeto de su

---

participación de varios profesores de la Sección Departamental de Historia y Ciencias de la Música de la UVa, entre los que se encuentra el que suscribe estas líneas.

<sup>172</sup> Se ha optado por el software *FileMakerPro* ya que se puede configurar como un gestor de bases de datos con el cual es posible almacenar la información y administrarla mediante búsquedas, ordenaciones, cálculos, realizar copias impresas, etc. Dado su carácter relacional, permite visualizar, editar y utilizar los datos de otros archivos y ficheros, de modo que la información está permanentemente actualizada

interés o consideración. Una comparativa de los cambios acaecidos en cuanto a preferencias asociativas y, más en concreto, en su relación a la educación musical, puede ilustrar las modificaciones experimentadas por la sociedad.

“Nacionalismo–regionalismo”: pertenecen a esta denominación, por un lado, las noticias que recogen las tensiones entre Madrid y Valladolid (regionalismo), es decir, en las que bien la dinámica cultural de la capital se toma como modelo a seguir, bien se concibe como un adversario diferenciado de los usos locales. Una derivación de los términos nacionalismo–regionalismo es la cuestión regeneracionista, que también se encuadra en esta entrada.

“Mundo profesional”: los datos acerca de la vida privada de los profesionales (cantantes, instrumentistas, profesores, compositores, académicos etc.) reciben atención en la prensa y contribuyen a conformar la imagen del músico y del académico. De igual modo, las actividades públicas en las que los profesionales juegan un papel destacado se incluyen en este concepto. Los datos sobre las dinámicas internas de la profesión: viajes, llegadas a ciudades, contrataciones, entre otros muchos aspectos, forman también parte de los criterios de inclusión en este apartado.

“Usos sociales”: las dinámicas sociales que guardan relación con la Academia o el hecho musical. Las manifestaciones del criterio por parte de los ciudadanos forman parte de la naturaleza dialógica entre la Academia y la ciudad, al igual que sucede con el hecho musical. Todas las cuestiones de género se incluyen en este ítem.

“Sociología de la recepción”: se incluyen en este concepto las manifestaciones de los articulistas en las que expresan su opinión, o la de la ciudadanía, respecto a las actividades de la SMuRABAPC y de la Escuela de Música dependiente de la misma.

“Presencia de la política”: las noticias concernientes a la relación entre la vida política del momento y las manifestaciones musicales, y más en concreto las que emanan de la propia RABAPC, son importantes

ya que dan a conocer unas determinadas sinergias con los centros de poder, desde una perspectiva local y provincial, hasta nacional.

El resto de la ficha está integrada por los siguientes campos:

Título del periódico

Subtítulo / título paralelo (frecuentemente sujeto a modificaciones)

Localidad / Volumen / Número / Página

Localización / Institución / Signatura

Fecha de la información: día, mes y año en que aparece la información

Fecha del evento: la fecha de publicación de la información y la del evento no suelen ser sincrónicas. De hecho en la aparición en prensa de las actividades culturales, no suelen coincidir debido a que o bien se publicita el evento antes de su celebración, o bien se comenta a *posteriori*, a través de críticas o reseñas. La inclusión de ambas fechas en diferentes campos permite ordenaciones cronológicas en función de la alusión o la realización del evento, lo que multiplica las posibilidades de explotación de la propia base de datos.

Sección (tipo de información): género periodístico, estructurado en un campo desplegable que incluye índices fijos que eviten la improvisación, aunque puede alimentarse según aparece una casuística nueva.

Geográfico: menciones de localizaciones geográficas (ciudades, países, etc.), de cualquier tipo explícitas en el contenido de la información reseñada. Aparecen siempre normalizados ya que en el cuerpo de texto se transcriben de forma literal. Se ha realizado mediante un campo desplegable, ampliable, para evitar variaciones y duplicaciones en la forma de consignar un mismo ítem.

Género/s: presenta igualmente una serie de categorías en un desplegable que pueden ampliarse en función de la información reseñada, y si ésta

contiene más de una referencia genérica, se incluyen todas ellas. Se ha realizado mediante un campo desplegable, ampliable, para evitar variaciones y duplicaciones en la forma de consignar un mismo ítem.

Individuos principales: campo onomástico de estructura desplegable, ampliable, para evitar variaciones y duplicaciones en la forma de consignar un mismo ítem. Se incluyen aquí los nombres de los individuos directamente vinculados al objeto de estudio, es decir, académicos de la RABAPC y profesores de la Escuela de Música. Los nombres van acompañados de la categoría profesional entre paréntesis y aparecen siempre normalizados, ya que en el cuerpo de texto se transcriben de forma literal.

Individuos secundarios: campo onomástico de estructura desplegable, ampliable, para evitar variaciones y duplicaciones en la forma de consignar un mismo ítem. Se incluyen aquí los nombres de los individuos relacionados con el ambiente cultural vallisoletano y no vinculados directamente a la RABAPC y a su Escuela de Música. Los nombres van acompañados de la categoría profesional entre paréntesis y aparecen siempre normalizados, ya que en el cuerpo de texto se transcriben de forma literal.

Otros individuos y menciones de responsabilidad: campo onomástico de estructura desplegable, ampliable, para evitar variaciones y duplicaciones en la forma de consignar un mismo ítem. Existe una serie de personajes no dedicados a profesiones relacionadas con lo musical, tales como políticos y periodistas, pero también ciudadanos que, por su relevancia local o forma recurrente en la prensa, y que son incluidos bajo esta denominación con idénticos criterios que en los casos anteriores. Se propone un campo desplegable, ampliable, para evitar variaciones y duplicaciones en la forma de consignar un mismo ítem.

Entidades: en este campo se recogen las instituciones, asociaciones, orquestas, organizaciones culturales, teatros y espacios de exhibición también sujetos a criterios de normalización.



Autor de la información: se incluye aquí la identificación del autor de la información en los casos en que conste, así como las siglas, iniciales y seudónimos bajo las que dicha autoría pueda ocultarse (tratando de identificar el nombre real y acompañándolo entre paréntesis).

Cuerpo de texto: las informaciones se han transcrito de forma completa y literal, incluyendo el titular de la noticia o de la sección en la que aparece (relevante para situarla en el seno de las noticias generales o bien dentro de un apartado específico), y respetando las particularidades de la sintaxis y de la ortografía siempre que respondan a patrones de la época. Los errores se indican con la cláusula (sic) como medio para advertir a posibles investigadores de que no es un lapsus del transcriptor, sino que pertenece al original.

Reproducción del original: En el caso de que se incluya una reproducción en pdf u otro formato digital con la posibilidad de integrar un sistema de reconocimiento de caracteres (OCR/ROC) el campo anterior se hará innecesario, pues siempre es preferible proporcionar al usuario el acceso al material original. En este campo se han incluido las imágenes originales relacionadas con el objeto de estudio (fotografías, caricaturas, etc.).

*Thesaurus*: como se ha anticipado, se trata de un campo variable ya que las entradas se elaboran en función de las características de cada trabajo de investigación.

La realización del inventario del Archivo de Música de la Academia vallisoletana se ha erigido en detonante y punto de partida de la presente tesis, esta circunstancia hace necesario presentar los criterios metodológicos arbitrados durante el proceso de intervención en los materiales de dicho fondo. Durante doce meses de indagación sobre el material del archivo se procedió, a ordenar y clasificar rigurosamente las partituras. Esta tarea no estuvo exenta de dificultades, ya que se conservaban un gran número de partichelas aisladas que parecían inconexas. así mismo, muchas de las obras se encontraban encuadradas con un sistema informal o facticio, lo que provocaba confusiones en lo que respecta a su ordenamiento; a lo que se sumaba la confusión en cuanto al legado de procedencia de cada una de las partituras, un

dato éste último que será necesario abordar en futuros trabajos de investigación sobre el archivo.

Tras el desarrollo de esta primera fase del trabajo los resultados mostraron la existencia de ochocientas veintitrés obras, de las que más de quinientas, en formato manuscrito, se podían atribuir con mayor o menor seguridad a compositores vinculados a la ciudad de Valladolid dado que, en muchos casos, aparecen firmadas por los propios músicos o, en su defecto, su caligrafía musical permite una adscripción provisional. Cada una de estas piezas —o la unidad documental de la que formaban parte— se ha ordenado mediante un sistema de camisas de tamaño cuartilla que permite, por una parte, proteger el soporte y, por otra, proporcionar una breve descripción de su contenido y evitar así manipulaciones innecesarias.

Durante los seis meses siguientes procedió a la digitalización de las partituras manuscritas y a la elaboración de una base de datos detallada de cada una de las piezas (tanto las manuscritas como las impresas). Para esta tarea se elaboró una ficha digital mediante la aplicación de bases de datos relacionales FileMaker Pro Advanced, que permite establecer búsquedas de criterios múltiples, lo que facilitará el trabajo de futuras investigaciones sobre el inventario.

Los campos que integran cada ficha son los siguientes:

**Signatura provisional:** consta de la abreviatura del archivo (AMuRABAPC) a la que siguen tres números que identifican, en este orden, el cajón en el que se almacena la obra, la camisa que la agrupa (si es que contiene varias obras) y la unidad documental a la que pertenece cada pieza. Por tanto, se trata de una signatura exclusivamente topográfica que no depende de una reestructuración de los materiales por autores o por cronologías o géneros.

**Autor normalizado:** consigna los apellidos y nombre completo de los compositores. En el caso de que la atribución no aparezca explicitada en la partitura, pero sí haya motivos para deducir una autoría determinada, el contenido de este campo aparece escrito entre corchetes. En el caso de que sea de autoría dudosa se indica mediante un signo de interrogación añadido.

**Autor:** contiene los nombres y apellidos del compositor tal y como aparecen consignados en la partitura. Para facilitar su comprensión, en las obras en que únicamente aparecen las iniciales de los compositores, estas se han completado con texto entre corchetes.

**Fechas del autor:** indica las fechas de nacimiento y fallecimiento de los compositores vinculados a la ciudad de Valladolid y que se encuentran en el entorno cronológico y temático de la tesis doctoral.

**Título genérico:** adaptación del título en el que aparece indicado el género, el nombre de la pieza y la agrupación para la que está compuesta.

**Título diplomático:** título de la pieza tal y como aparece en la partitura.

**Íncipit literario:** en el caso de que se trate de una obra vocal, consigna las primeras palabras del texto musicalizado.

**Voces:** en el caso de obras vocales, incluye el tipo de voces para las que ha sido compuesta la pieza. Aparecen en cursiva cuando la denominación es la indicada en la partitura.

**Instrumentos:** consigna los instrumentos para los que ha sido compuesta la obra. Aparecen en cursiva cuando la denominación es la indicada en la partitura.

**Tonalidad:** un primer análisis del repertorio ha permitido concluir que consta, fundamentalmente, de obras tonales. Se ha estimado oportuno, por tanto, indicar la tonalidad principal de las piezas manuscritas de los compositores relacionados con el objeto de estudio y conservadas en el archivo. En el caso de que se haga referencia a un conjunto de piezas de distintas tonalidades se ha indicado con la palabra “varias”. Para obras en las que la tonalidad no es evidente, se ha realizado una propuesta entre signos de interrogación; en los casos más problemáticos se ha obviado tal propuesta.

**Compás:** indica el compás principal de las piezas manuscritas de los compositores relacionados con el objeto de estudio y conservadas en el

archivo. En los casos de piezas compuestas por varias secciones, se han indicado los compases de cada una de ellas.

**Dedicatoria:** breve frase que, en algunos casos, el compositor consigna al comienzo o final de la pieza.

**Fecha de composición:** se incluye en caso de que aparezca detallada en la partitura.

**Lugar de composición:** se incluye en caso de que aparezca consignada en la propia partitura.

**Partitura general:** indica si existe partitura de este tipo y, en caso afirmativo, el número de ejemplares conservados.

**Partichelas:** detalla el número de partes conservadas y a qué voces o instrumentos corresponden.

**Grafía:** indica si la partitura es manuscrita o impresa. En el segundo caso, se consigna la editorial tal y como aparece, en su caso, en el documento.

## 1.5. Otras cuestiones de método

Dadas las singularidades de la ortografía de la segunda mitad del siglo XIX y del primer tercio del XX respecto a la normativa actual, el tratamiento de la documentación en el cuerpo de la tesis se ha basado en el máximo respeto a la ortografía original, de manera que muchas palabras individuales pueden aparecer escritas de formas diferentes en distintos pasajes. Sin embargo, se ha optado por normalizar las variantes ortográficas de cara a la mejor inteligibilidad del texto, ya que no cambia en modo alguno el significado del mismo; así, por ejemplo, se han suprimido los acentos en los monosílabos (“á”, “fué”, “vió”, etc.), o se han normalizado los usos de la “x” y la “s” (“expontáneo” y “espontáneo”), y de la “j” y la “g” (“monje” y “monge”). En el caso de palabras con diferencias sustanciales en la grafía se ha consignado la célula “sic” entre corchetes para indicarlo. La lectura dudosa se ha indicado con una interrogación entre paréntesis (?) a continuación de la palabra o grupo de palabras afectadas. Los fragmentos deteriorados o ilegibles que no han podido ser transcritos se han señalado mediante guiones entre corchetes ([---]) y las omisiones voluntarias se han anotado mediante puntos entre corchetes ([...]); así mismo, las adiciones textuales en las transcripciones literales, necesarias para la completa comprensión del texto, también se han añadido entre corchetes. Por último, se han mantenido las cursivas o mayúsculas contenidas en el original, en caso de ser un cambio propuesto por el autor de la tesis se ha detallado en nota al pie.

Así mismo, las referencias a documentos manuscritos han sido señaladas siguiendo el mismo esquema general de las referencias documentales impresas excepto por el detalle de acompañar a con la r (recto) o v (vuelto) al número de folio (fól.) o folios (fols.) en que se consigna el texto aludido cuando el original no está paginado.

Con respecto a la enumeración de las fuentes y la bibliografía se ha realizado una alteración consciente del orden canónico de las partes al incluirla como capítulos 7, 8 y 9 del primer volumen<sup>173</sup>. Sobre la relación de fuentes contenida en

---

<sup>173</sup> Cfr. Antonia Rigo Arnavat y G. Genescá Dueñas, *Cómo presentar una tesis y trabajos de investigación* (Barcelona: Eumo-Octaedro, 2002).

los capítulos 7 y 8, se ha optado por hacer una división en base a la localización y tipología gráfica de las mismas. Es decir, en primer lugar se incluyen por orden alfabético los distintos archivos visitados y las fuentes manuscritas consultadas en los mismos, detallando por orden alfabético —y cronológico en determinados casos<sup>174</sup>— el título de cada una de las unidades documentales y su signatura.

En segundo lugar, las fuentes impresas se han dividido en dos grandes bloques. Por una parte, se presentan en orden cronológico las disposiciones legales incluidas en la *Gaceta de Madrid*; tras la fecha de publicación se ha incluido un título facticio entre corchetes con la temática tratada para aclarar su temática. Estos textos conforman un corpus con identidad propia, puesto que constituyen el armazón legal subyacente al proceso de construcción de la docencia musical en España y a su vinculación con el entramado académico. Por otra parte, en el corpus de fuentes impresas se incluye un segundo conjunto de documentos de naturaleza mucho más heterogénea —tanto desde el punto de vista cronológico y geográfico como temático y tipológico—, que comprende un amplio abanico de fuentes impresas —entre ellas, otras referencias hemerográficas que se han consignado por el título literal de la referencia incluyendo la sección en la que se localizan, si es que aparece explicitada en el original— cuyo contenido ha permitido efectuar la labor de contextualización que articula buena parte de esta tesis. En este subepígrafe se han consignado los diccionarios históricos, a los que se ha dado tratamiento de fuentes primarias y se han citado a modo de libros, incluyendo así todos los detalles de edición, una circunstancia que no se habría cumplido de seguir estrictamente el sistema de citas aplicado en este trabajo —Chicago—<sup>175</sup> para el caso de los diccionarios.

El último capítulo presenta la bibliografía general empleada, que incluye estudios publicados desde 1929 hasta la actualidad en los ámbitos de política, educación, sociología, historiografía musical, etc. Aquellas obras de fechas anteriores a este arco temporal competen al ámbito cronológico propio del objeto de estudio y han recibido el tratamiento de fuentes primarias antes que secundarias.

---

<sup>174</sup> Algunos de los legajos conservados en el ARABASF titulados “Sección de Música. Informes” tienen incluido en su ficha de catalogación un rango cronológico de la documentación que contienen. Este último dato se ha consignado en el título del legajo y ha permitido establecer un orden cronológico aproximado de los mismos.

<sup>175</sup> *The Chicago Manual of Style, Sixteen edition* (Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 2010).

## 1.6. Estructura del trabajo

El contenido de esta tesis doctoral se estructura en seis capítulos y una relación de fuentes y bibliografía, integrados en un primer volumen y dos anexos que, debido a su extensión y al propósito de facilitar un manejo práctico y cómodo de la edición impresa, integran un segundo volumen. La estrecha relación de la bibliografía y las fuentes con los contenidos consignados en los seis mencionados capítulos ha invitado, contra la práctica ortodoxa de hacerla comparecer tras la exposición de los anexos, a incluirla al final del primer volumen en lugar del final del segundo, con el propósito de facilitar al lector el acceso al aparato bibliográfico en el mismo volumen físico en que se consignan las citas y referencias.

El primer capítulo constituye la introducción formal en que se presenta el objeto de estudio y su estado de la cuestión, las hipótesis y objetivos planteados para el trabajo de investigación, el marco teórico empleado, las fuentes consultadas junto con explicaciones sobre el tratamiento metodológico y los enfoques críticos de interpretación a que han sido sometidas y el presente sumario sobre la estructura de contenidos de la tesis.

El segundo capítulo efectúa una aproximación contextual a las academias de bellas artes en España desde la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en 1752 con el propósito de delinear las coordenadas pedagógicas, estéticas, culturales e institucionales que determinan la posterior creación de academias provinciales; el establecimiento de este contexto permite trazar a continuación la evolución histórica de la Real Academia de Bellas Artes de La Purísima Concepción de Valladolid desde su fundación en 1779 hasta la actualidad. Este seguimiento de las instituciones centra su atención en las relaciones establecidas entre las distintas corporaciones y la progresiva introducción y aceptación de la docencia de música entre las tradicionales disciplinas artísticas. El estudio diacrónico de este proceso exige frecuentes excursos que vinculan la evolución del campo de la estética con los cambios en la consideración económica, cultural y política del arte y la música, sin los cua-

les no podrían comprenderse de forma adecuada las transformaciones que han contribuido a moldear el espacio institucional analizado.

El tercer capítulo centra la atención en la inclusión de la música en la tradición de las academias de protección gubernamental (europea, en general, y española, en particular). Esta inserción exigió el tránsito desde unos estatutos de las bellas artes como categoría cerrada en torno a prácticas plásticas y dotadas de fisicalidad hacia un hermanamiento de la música como bella arte que propició su ingreso en sede académica a comienzos de la I República. La comprensión de semejante proceso requiere de la identificación de condicionantes extra artísticos, fundamentalmente políticos y económicos, que afectaron a la constitución, el control y la definición de funciones de las academias, así como a las relaciones dialécticas en el ámbito estético entre el mundo académico tradicional y las posiciones defensoras de aquellos modelos extranjeros que ya consideraban la música como bella arte, en las que concitaron esfuerzos la contestación de ciertos académicos heterodoxos y las reivindicaciones de señalados músicos prácticos. La irrupción de la música en la esfera académica acabó por romper el corsé que limitaba su enseñanza al conservatorio, de modo que cuando la música llegó finalmente a las academias provinciales de nueva creación, lo hizo como formación práctica antes que como disciplina especulativa o herramienta de tutela estética y control formal. Las transformaciones diseccionadas en el capítulo permiten comprender el complejo entramado de antecedentes que preceden y explican el caso de la Academia, la Sección de Música y la Escuela vallisoletanas, y se evidencian en los casos de la academia madrileña y algunas de las academias provinciales pioneras que precedieron a la de Valladolid que, pese a configurar una casuística diversa y en buena medida coyuntural, obedecieron a una misma dinámica transformacional.

El cuarto capítulo desarrolla los primeros años de la historia de la Sección de Música de la RABAPC, desde su creación en 1911 hasta el año 1918, en que se pone en marcha una Escuela de Música fundada desde la Academia. La contextualización de esta primera etapa se efectúa mediante dos enfoques complementarios: en primer lugar, un recorrido por los antecedentes institucionales de la fundación de la Sección vallisoletana que parte de las iniciativas de extensión territorial tomadas por la Academia de Bellas Artes de San Fernando desde las últimas décadas del siglo XIX y del contexto educativo musical local; en segundo lugar, una perspectiva panorámica de la renaciente vida cultural de la



urbe pinciana durante las primeras décadas del siglo XX. La instauración de la Sección de Música se inserta en un entramado preexistente de instituciones no oficiales de fomento y enseñanza musical que exige ser caracterizado, en tanto da cuenta de las necesidades materiales y simbólicas que el nuevo establecimiento docente buscó cubrir. El devenir de sus primeros años de andadura se efectúa a través del estudio de los primeros académicos y profesores y sus relaciones con el medio político y cultural de la ciudad, por una parte, y desde el análisis de las posiciones estéticas e ideológicas que la sección ocupó en el campo institucional y cultural vallisoletano.

En el quinto capítulo se analiza el rol de la enseñanza musical impartida en la Escuela de Música vallisoletana durante su primera década de vida en el ámbito social y artístico de la ciudad. Con este propósito se estudian los fundamentos legales y administrativos de la institución, sus relaciones en el ámbito institucional y político, su papel mediador, desde un punto de vista sociológico, en el campo socioeconómico a través del estudio de su profesorado y sus alumnos y su participación en la vida cultural de la ciudad.

En el sexto capítulo se presentan las pertinentes conclusiones de la tesis, estableciendo para ello un recorrido que conecta con el origen de las labores de investigación, los vacíos historiográficos abordados y los enfoques, teorías y métodos que se han puesto en práctica. Las conclusiones se compilan mediante una exposición que respeta el orden en que han sido tratadas a lo largo de la tesis, vinculándolas siempre con el proceso y las herramientas de investigación y discutiendo, además, posibles líneas de investigación futura sugeridas por los resultados obtenidos, las fuentes que no han podido ser consultadas o aquellos ámbitos fronterizos que excedían el alcance y los objetivos declarados para este trabajo.

El Anexo A presenta el inventario del Archivo de Música de la RABAPC, mientras que el Anexo B compila más de una veintena de textos correspondientes a fuentes primarias y secundarias que han sido de especial relevancia para el desarrollo del trabajo, muchos de los cuales son transcripciones de documentos manuscritos consultados en distintos archivos. Para facilitar su manejo se ha elaborado un título facticio de casi todos ellos, en cuyo caso se ha incluido en nota al pie la procedencia exacta de cada uno de los textos.



2

## Las Academias de Bellas Artes en España



Las academias de bellas artes constituyen un paradigma institucional con carácter propio cuya naturaleza, competencias, atribuciones y facultades han variado sustancialmente a lo largo del tiempo. A pesar de la aparente pregnancia que materializa los supuestos equilibrio, simplicidad y estabilidad de sus fundamentos estructurales<sup>176</sup>, la Academia es una construcción compleja. Su historia como institución, tan vinculada a categorías como fama y memoria, gusto y canon, prestigio y poder, representa uno de los elementos singularizantes que ha condicionado en mayor medida los comportamientos artísticos del Occidente moderno en su doble vertiente de reflexión estética y teorización sobre la praxis, por un lado, y formación profesional y facultativa, por otro. En estos términos, el “espíritu” francés<sup>177</sup> condicionó de forma determinante su historia al constituirla como *instrumentum regni*, herramienta al servicio de los monarcas y los estados, un modelo exportado con enorme éxito a otros países y adoptado a la postre por España. Las reconsideraciones de todo orden propiciadas por la Ilustración, la caída del Antiguo Régimen y la consolidación de nuevas formas de pensamiento afectarían al monopolio académico (críticas a la coerción creativa y rechazo al reglamentarismo normalizador en las artes) hasta desembocar en una progresiva minoración jurisdiccional y en una reducción de estas instituciones a meros órganos consultivos, supervisores y eruditos<sup>178</sup>.

---

<sup>176</sup> *DRAE*, 2001, s. v. “Pregnancia”,

<sup>177</sup> El empleo del término “espíritu” es deliberado, en atención a los conceptos voltairianos de “*esprit du siècle*” y “*esprit des nations*” como fuerzas motrices de la historia, típicos de la filosofía ilustrada de la historia, comprendida como un complejo de interacciones de corte universalizante: Voltaire, *Essay sur l'histoire générale, et sur les moeurs et l'esprit des nations* (La Haye: J. Néaulme, 1757).

<sup>178</sup> A día de hoy, las academias siguen inmersas en un proceso de renovación y adecuación a la contemporaneidad que posibilite su incorporación a las cambiantes necesidades sociales y hacer frente a los retos de una realidad en constante transformación: Antonio de la Banda, “Las Academias de Bellas Artes ante el futuro”, en *Primera Reunión Nacional de Reales Academias de Bellas Artes de España*, ed. Pedro González (Tenerife: Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, 1999), 27.

En la Grecia clásica, el término “Academia” denominó un lugar<sup>179</sup>, un grupo de pensadores y, más tarde, todo un sistema filosófico; lo mismo sucedió en los círculos humanistas del quinientos italiano. En esa época, el término se puso muy de moda entre los intelectuales con cierta laxitud, pues también fue “usado con significados afines, como filosofía platónica, filosofía ascética de sello ciceroniano, sociedades astrológicas, etc.”<sup>180</sup>. Pese a este carácter polisémico, la acepción que guarda relación directa con el objeto de estudio de esta tesis doctoral es la que describe a las academias como instituciones locales con un área de influencia limitada, un modelo desarrollado en Italia durante el siglo XVI<sup>181</sup> y que conformó un entramado académico por toda Europa. La academia encontró su apogeo en Francia a lo largo del siglo XVII<sup>182</sup>, cuando este país fue abanderado en buena parte de los campos culturales de la civilización europea y comenzó a desbancar a Italia tanto en literatura como en arquitectura y pintura. En contraste con las regiones italianas y germanas, donde un gran número de ciudades eran sede de cortes locales y regionales, Francia no se encontraba tan atomizada en el XVII, y la mayor parte de su actividad se concentraba en París, lo que favoreció la consolidación de un modelo académico muy centralizado. La primera de estas instituciones, la *Académie Française* de la lengua, fue fundada en 1634 en la capital gala a iniciativa del cardenal Richelieu. Catorce años después, en 1648, se fundó la *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. En 1661, Luis XIV se hizo cargo del gobierno y cuatro años después nombró primer ministro a Jean-Baptiste Colbert, que inició una etapa de fuerte control y dirigismo económico:

Llevó las políticas económicas de Richelieu [...] hasta un mercantilismo absoluto: la dirección central del comercio y la economía nacionales para promover la autosuficiencia y las ventajas sobre las naciones competidoras. Con esta intención,

---

<sup>179</sup> El jardín de Academos fue el lugar donde Platón impartía sus enseñanzas: José Luis Comellas García-Llera, “El espíritu de las Academias en el siglo XVIII”, en *El Mundo de las Academias: de ayer a hoy*, ed. Rogelio Reyes y Enriqueta Vila (Sevilla: Universidad de Sevilla, Fundación de Aparejadores, Real Academia Sevillana de Buenas Letras, 2003), 29.

<sup>180</sup> Pevsner, *Academias de arte*, 19.

<sup>181</sup> Calvo Serraller, epílogo a *Academias del Arte*, 218.

<sup>182</sup> *Ibidem*.

continuó mejorando las infraestructuras, los grandes monopolios, el aumento de los aranceles, las exportaciones subvencionadas y la importación de trabajadores cualificados<sup>183</sup>.

Estas políticas encaminadas a aumentar y consolidar el poder monárquico tuvieron como resultado la eclosión de otra serie de academias científicas<sup>184</sup>, cuyas directrices ideológicas contribuyeron a derrotar a la oposición clerical frente a los avances de la ciencia experimental, lo que a la postre coadyuvó a afianzar las bases del movimiento ilustrado. Al calor de los postulados ideológicos del Siglo de las Luces, su fomento del empirismo racionalista y de su pragmatismo utilitarista aplicados al proyecto ecuménico de defensa y desarrollo de los intereses del Estado (donde se hermanaban progreso, economía, cultura, técnica, educación, territorio e identidad), muchos de los gobiernos occidentales contemporáneos se decantaron por adoptar el sistema académico galo. En palabras de Pevsner:

Las academias eran una expresión apropiada del espíritu filosófico de la época, y puesto que al mismo tiempo los estados estaban ahora convencidos del poder de la ciencia y la importancia de la iniciativa nacional en todos los campos de la actividad humana, forzosamente tenían que tener un vivo interés en cuerpos de investigación organizados académicamente. De este modo resulta que la mayor parte de las academias de ciencias y letras famosas hoy en día fueron fundadas durante la época de la Ilustración, entre 1710 y 1810<sup>185</sup>.

En un principio, la *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* no recibió financiación por parte del gobierno y continuó la senda de las academias precedentes de inspiración italiana, pues estaba organizada como una agrupación gremial de pintores y escultores. Sin embargo, con la progresiva centralización administrativa del poder que dio comienzo con Enrique IV y culminó con el “Rey Sol” y el ideal moral y estético de la política del *grandeur* se consolidó un modelo de estado absolutista en que el rey era el soberano

---

<sup>183</sup> John Walter Hill, *La música barroca: música en Europa occidental, 1580-1750* (Madrid: Akal, 2008), 232. Colbert aplicó drásticamente el criterio mercantilista y no se limitó a las cuestiones de hacienda y comercio, sino que fomentó la industria, pues consideraba que sólo un estado productivo ejercería efectivamente el poder.

<sup>184</sup> Danza (1661), Inscripciones y Bellas-Letras (1663), Ciencias (1666), Música (1669) y Arquitectura (1671).

<sup>185</sup> Pevsner, *Las Academias de arte*, 31.

todopoderoso y su monopolio del poder no podía ser interferido por ninguna prerrogativa jurídica o administrativa.

La grandeza era la estrategia empleada para expresar la legitimidad divina de los reyes y al mismo tiempo situar a Francia en una posición de liderazgo entre las demás naciones de Europa. Este liderazgo debía darse en el terreno de las artes y en el del comercio, al igual que en el campo de batalla<sup>186</sup>.

La institución académica francesa se dotó de una estructura capaz de consignar los cánones de una estética oficial que unificaba organización y doctrina: el denominado *Buen Gusto*. Esta facultad, unida al control del Estado, aseguraba la imposición legal de todas las disposiciones de la academia y el sometimiento de los discípulos formados en el seno académico a las directrices gubernamentales, mientras que el mecenazgo oficial, por su parte, garantizaba la sostenibilidad económica de la institución. Disciplinas como la arquitectura, la música, la pintura y la escultura sirvieron de este modo a la construcción y consolidación de la imagen de gloria y esplendor del monarca y del Estado. El reinado de Luis XIV impuso los mecanismos necesarios “en el aparato de las academias instauradas por el Gobierno para controlar el mecenazgo, la censura y la educación”<sup>187</sup>. Desde un punto de vista bourdiano, estas políticas implicaron el dominio del campo artístico por un único agente, pues la monarquía, gracias a su red institucional, controlaba en exclusiva el capital simbólico implícito en las obras artísticas e impedía, de facto, cualquier disputa en torno a su control.

Se asistió así a un proyecto de regeneración artística en que primó el carácter institucional e ilustrado frente al gremial y corporativo de siglos anteriores. Su objetivo fue diseñar una política coherente y unitaria a través de las herramientas proporcionadas por el aparato estatal y en cuya base se

---

<sup>186</sup> Arthur D. Efland, *Una historia de la educación del arte* (Barcelona: Paidós Ibérica, 1990), 63.

<sup>187</sup> *Ibidem*.



encontraban las academias, ya devenidas en estricto mecanismo de control e influencia sobre las artes y a través de las mismas<sup>188</sup>. En este sentido,

La experiencia histórica del arte francés bajo el reinado de Luis XIV acabaría constituyéndose como modelo para gran parte de Europa [...] a través de una política artística académica que controlaba desde la enseñanza artística hasta el último de los circuitos académicos de producción, distribución y consumo de las obras de arte<sup>189</sup>.

Las artes, por tanto, dejaban de estar a merced de los protectores particulares y gustos individuales para convertirse en una cuestión de Estado. De igual modo, las academias dejaron de ser cenáculos de artistas locales y se convirtieron en instrumentos de sistematización y normalización del gusto. Este nuevo carácter provocaba una confrontación entre los conceptos de *libertad* y *autoridad* que promovió una evidente rebeldía antiacadémica, un fenómeno que, aun con antecedentes, se consolidó tras la Revolución Francesa de 1789. El siglo XIX se caracterizó por una gran impopularidad de lo académico, evocador del Antiguo Régimen, del control social del arte y de las *tenazas* creativas, elementos en colisión con las consignas estéticas románticas que avanzaban en Europa<sup>190</sup>. Para los nuevos artistas, aquel espíritu resultaba definitivamente caduco<sup>191</sup>. Esta corriente antiacadémica también afectó a pintores y músicos españoles, que protagonizaron enconados debates a lo largo de la centuria.

Estos antecedentes deben tenerse en cuenta a la hora de efectuar cualquier aproximación al fenómeno académico y sus implicaciones artísticas, una realidad que desbordó sus fronteras francesas originarias para establecerse como patrón de referencia en otros marcos geográficos europeos. En el caso español, la organización de la academia no puede entenderse sin considerar la matriz pedagógica directamente importada de la Académie, que sirvió para conformar su organización interna. La institución francesa surgió como

---

<sup>188</sup> Las Academias también trataron de imponer una corriente determinada de gusto a través del “neoclasicismo”: Calvo Serraller, “Las academias artísticas en España”, 220.

<sup>189</sup> Ídem, 221.

<sup>190</sup> Baudelarie: “ningún tamiz escolar, ninguna paradoja universitaria, ninguna utopía pedagógica, puede interponerse entre los artistas creadores y la compleja realidad”: citado en ídem, 227.

reacción contra la estricta preceptiva gremial mediante la que se habían gobernado los pintores y escultores de París desde el siglo XIII<sup>192</sup>. El medio de huida de esta férrea regulación fue el asentamiento de una academia integradora de todo un plan de estudios que incluía enseñanzas de arquitectura, geometría, perspectiva, aritmética, anatomía, astronomía e historia<sup>193</sup>.

La institución se encargaba de proporcionar a los estudiantes todo el bagaje teórico necesario, que se complementaba con el aprendizaje práctico impartido en los talleres particulares de los académicos. La Corona se aseguró así el adoctrinamiento estético de los artistas sin establecer necesariamente un claro control en el resultado material; “sólo se interesaba por aquellos aspectos que garantizaban el mantenimiento del estilo “oficial” y de la ideología del reino”<sup>194</sup>. La Academia era responsable de la supervisión de las manufacturas reales<sup>195</sup>, por lo que pasó a estar incluida en la estructura económica de Francia a través de las industrias artísticas. En consecuencia, el modelo educativo instituido mediante las academias no sólo consolidaba y fomentaba la producción nacional, sino que también ayudó a garantizar la posición económica dominante de Francia en el contexto europeo hasta el advenimiento de la Revolución Industrial. A lo largo del setecientos el arte fue un artículo de mercado demandado por la nueva clase media que invadió el tradicional e histórico monopolio de la corte y la aristocracia en las dinámicas de consumo artístico<sup>196</sup>.

---

<sup>191</sup> Louis David: “Acabemos de una vez con las muy funestas academias”: citado en ídem, 226.

<sup>192</sup> En el caso de Madrid también tuvo lugar un gran conflicto con las estructuras de gremios y cofradías: Bédar, *La Real Academia*, 335-370.

<sup>193</sup> Efland, *Una historia de la educación*, 64.

<sup>194</sup> Ídem, 66.

<sup>195</sup> Las manufacturas reales se encargaban del diseño, creación y fabricación de objetos para la decoración de las residencias reales y los edificios públicos. “Lo francés” era símbolo de lujo en el resto de Europa, lo que propició un aumento de las exportaciones por todo el continente: el control político, económico y estético de estos objetos, por tanto, era necesario.

<sup>196</sup> Por su parte, Inglaterra no desarrolló una política sólida de mecenazgo estatal, y tampoco persiguió conscientemente la clase de objetivos políticos por los que se guiaba el país gallo. La mayor parte del mecenazgo en Inglaterra era de naturaleza privada y trataba los objetos artísticos como un lujo que, habitualmente, era importado del continente: ídem, 74.

Por todas estas razones, tanto teóricas como factuales, durante el siglo XVIII la Academia Francesa sirvió de modelo para las Escuelas de Arte en todo el continente. Según Pevsner, en 1720 existían diecinueve academias en el conjunto de Europa, incluidas las de Florencia, Roma, Bolonia, Milán y Viena. Hacia 1740 habían abierto sus puertas otras seis y a finales de la centuria se establecieron las primeras academias de arte en América: México (1785) y Filadelfia (1791)<sup>197</sup>. A diferencia de lo ocurrido en Francia, el surgimiento de este tipo de instituciones en otros países europeos fue debido a motivos económicos antes que políticos: la incipiente revolución industrial había provocado un aumento considerable de la demanda de trabajadores y artesanos con nociones de dibujo y diseño, que habrían de aplicar sus conocimientos en pro de la optimización de los productos manufacturados. Esta necesidad implicó la progresiva separación de las bellas artes de los oficios artesanales o industriales.

Cada nación abordó de una forma distinta el problema de la educación artística profesional, y cada una de estas soluciones reflejaba unas determinadas ideas acerca de la naturaleza del arte y su rol en la sociedad. [...] A excepción de Francia, la mayoría de las naciones consideraron oportuno separar la enseñanza de las bellas artes y la de los oficios artesanales. Las ideas románticas sobre el papel cultural del artista como garante del progreso de la civilización interferían con los esfuerzos por conseguir que la educación artística fuera útil a la industria<sup>198</sup>.

El de *Bellas Artes* resulta un concepto mutable, provisto de una flexibilidad intrínseca a la propia historicidad de su naturaleza<sup>199</sup>, pues el término ha evolucionado para adaptarse a las corrientes de pensamiento, necesidades y expectativas de cada época. La locución griega “τέχνη” y su equivalente latina “ars” denotan cualquier saber cuya finalidad tuviera una aplicación práctica partiendo de una base teórica<sup>200</sup>. Este valor semántico se trasladó a la Edad

---

<sup>197</sup> Pevsner, *Las Academias de arte*, 31.

<sup>198</sup> Efland, *Una historia de la educación*, 83.

<sup>199</sup> Esta exposición está basada principalmente en el libro de Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (Madrid: Tecnos, 1992).

<sup>200</sup> Margherita Isnardi Parente, *Téchne. Momenti del pensiero greco da Platone a Epicuro* (Florencia: La Nuova Italia, 1966); Ana Rodríguez Mayorgas, “El concepto de Artes Liberales a fines de la República Romana”, *Estudios Clásicos* 125 (2004): 45-64.

Media<sup>201</sup> y, posteriormente, al Renacimiento, pasando a significar “destreza”, es decir la “virtud, disposición y habilidad para hacer algo”<sup>202</sup>: construir un objeto, comunicarse con un público, dirigir un ejército... “Todas estas destrezas se denominaron artes [...] Una destreza se basa en el conocimiento de unas reglas, y por tanto, no existía ningún tipo de arte sin reglas, sin preceptos [...] De este modo, el concepto de regla se incorporó al concepto de arte, a su definición”<sup>203</sup>.

El término *arte*, por consiguiente, englobaba tanto la habilidad como el saber, tanto las facultades necesarias para practicar una actividad (fruto de un aprendizaje) como el ámbito específico de tal actividad, comprendiendo así tanto el dominio de las “bellas artes” como el de las ciencias. La popularización de la idea de “Bellas Artes” se debe a Charles Batteux, que, a través de un ensayo titulado *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746<sup>204</sup>), buscó unificar diversas teorías preexistentes sobre la belleza y el gusto. El tratado discriminaba tres especies de artes: las bellas artes “*par excellence*”, pues poseen por objeto el placer (música, poesía, pintura, escultura y danza); las bellas artes caracterizadas por la utilidad y el agrado al mismo tiempo (arquitectura y elocuencia); y, por último, aquellas cuyo objeto consiste en cubrir las necesidades básicas y materiales del hombre (las artes mecánicas). Si bien estas últimas instrumentalizaban la naturaleza para su uso, las bellas artes *stricto sensu* descansaban sobre la premisa aristotélica de su imitación<sup>205</sup> y compartían con la segunda categoría el requisito del “*agrément*”. Se estipulaba así una taxonomía del arte basada en los principios de *utilitas* y *delectare*<sup>206</sup>, que a

---

<sup>201</sup> Sobre el paso del término al latín medieval véase Hélène Merle, “Ars”, *Bulletin de la Société Internationale pour l'étude de la Philosophie Médiévale* 28 (1986): 95-133.

<sup>202</sup> Todavía hoy es la primera acepción de la voz “arte” en *DRAE*, 2001, s.v.

<sup>203</sup> Tatkiewicz, *Historia de seis ideas*, 39.

<sup>204</sup> Charles Batteux, *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (París: Chez Durand Libraire, 1746). Este tratado fue uno de los más influyentes en el siglo XVIII, sobre todo en Alemania.

<sup>205</sup> La imitación fue un concepto medular en la construcción artística del siglo XVIII y la fórmula “imitación de la naturaleza” abría las puertas a la representación artística de cualquier ámbito de la realidad o de la ficción, ya fuese de manera realista o ideal: Checa Beltrán, *Razones del buen gusto*, 96.

<sup>206</sup> Tatkiewicz, *Historia de seis ideas*, 90.

pesar de no ser novedosa —pues contaba con toda una tradición previa<sup>207</sup>— ha sido entendida como la más importante de las clasificaciones artísticas de la historia europea<sup>208</sup>. No en vano supuso la segregación definitiva de oficios y ciencias de la esfera de la ”artisticidad”<sup>209</sup>; de hecho, en el siglo XIX tendió a considerarse más adecuada la designación de las bellas artes únicamente como ‘artes’, pues ya no se precisaba de criterio de desambiguación alguno. Sin embargo, en esa misma centuria ganó terreno la vinculación del concepto de *bellas artes* con el de aquellas de tipo visual, es decir, las *artes de diseño*. Bajo esta premisa, en la Francia del ochocientos se multiplicaron las *Escuelas de Bellas Artes* y las *Sociedades para el estímulo de las Bellas Artes* con el fin de agilizar la formación de artesanos cualificados en pintura y escultura, cuya demanda estaba aumentando progresivamente en relación con el incremento de la actividad industrial<sup>210</sup>. Volviendo al debate iluminista, y para cerrar el círculo semántico condicionante de la categorización de las artes hasta el punto de resultar determinante en futuros procesos de asunción de nuevas manifestaciones artísticas en sede académica, no debe pasarse por alto el hecho de que el mecanismo lógico de atracción de significados mediante el cual se designaba aquella facultad transmisible basada en una teoría, se concretaba en un conjunto de preceptos (enunciados y organizados en un sistema coherente) y tenía como finalidad última la práctica no propiciaba, al menos en términos abstractos, la diferenciación palmaria entre los arbitrios del “*ars*” y aquellos de los saberes especulativos asociados a “*scientia/episteme*”. De hecho, los razonamientos dieciochescos relativos al buen gusto precisan su condición normativa y estipulan su carácter como conocimiento y ejercicio de dicha normativa, eliminando cualquier eventual injerencia subjetiva y sometiéndolo a un completo

---

<sup>207</sup> “Desde el siglo XV en adelante se sintió vivamente que la pintura, escultura, arquitectura, música, poesía, teatro y danza forman un grupo separado de artes, distintas de las artesanías y de las ciencias, con las que habían compartido durante muchos años el nombre común de “artes””: ídem, 49. Vid. nota 219.

<sup>208</sup> *Ibíd.*

<sup>209</sup> La Real Academia define “arte bella” como “cada una de las que tienen por objeto expresar belleza y especialmente la pintura, la escultura, la arquitectura y la música”: *DRAE*, 2001, s.v.

<sup>210</sup> En la década de 1830 se localizan en Francia más de ochenta escuelas de este tipo: Efland, *Una historia de la educación*, 89. Este concepto será el que posteriormente se analice al tratar las Escuelas Provinciales de Bellas Artes en España.

sistema de reglas objetivas de validez universal<sup>211</sup> que lo aproximan al concepto de “ἐπιστήμη”, no solo en su acepción originaria, sino también desde la posmoderna, motivando su aparición como el marco de saber acorde a determinada verdad impuesta desde un poder en cada época<sup>212</sup>. Batteux resuelve la tríada de trascendentales de filiación platónica —*verum, bonum, pulchrum*<sup>213</sup>— adjudicando a la ciencia como objetivo la verdad y a las bellas artes la belleza y el bien (en la misma línea de la asociación καλός-κάγαθός<sup>214</sup> o καλοκαγαθία, que identificaba bondad y belleza<sup>215</sup>), e insiste en otra máxima grecolatina universalmente aceptada en el setecientos: la íntima y estricta vinculación entre moral y arte. Se alcanza así un elemento clave para analizar la dimensión docente de las Academias cifrado en el principio horaciano del *docere et delectare*<sup>216</sup>, extremos de un binomio donde la doctrina clásica mantuvo un cierto equilibrio<sup>217</sup>, pero que aparecen irrevocablemente descompensados en su reconsideración académica y su vocación de ésta por privilegiar el factor didáctico.

---

<sup>211</sup> Esta línea argumentativa lleva a Checa Beltrán a concluir que “el buen gusto, en definitiva, supone el predominio del *ars* frente a la supremacía barroca del *ingenium*”. “La pugna entre neoclasicismo y barroco comportaba en esencia la oposición entre una teoría [...] universalista y otra relativista [...] La defensa de principios estéticos universales como una verdad absoluta que está por encima del tiempo y del espacio y que se desprende de la razón natural es una constante en los teóricos neoclásicos. La razón era el más profundo y sólido de los fundamentos de la estética clásica general”: *Razones del buen gusto*, 43 y 119.

<sup>212</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007).

<sup>213</sup> *Pulchrum*: una cualidad que bien puede ser interpretada desde el prisma del buen gusto neoclásico, del que las instituciones académicas se erigieron, precisamente, en artífices, árbitros, custodias y propagadoras, al considerarlo como el único patrón admisible para que el *arte* fuera tal. Cfr. Umberto Eco, *Historia de la belleza* (Barcelona: Lumen, 2004).

<sup>214</sup> Juan Carlos Mansur, “Belleza y formación en el pensamiento de Platón”, *Conjectura*, 16, n° 1 (enero-abril, 2011): 83-97

<sup>215</sup> Werner Jaeger, *Paideia. The Ideals of Greek Culture* (New York: Oxford University Press, 1945).

<sup>216</sup> Un hecho que podrá advertirse posteriormente en muchos textos de los académicos de la Sección de Música de la RABASF, que defendían el arte musical como un catalizador social y como un medio de educar al pueblo en las normas correctas de comportamiento cívico.

<sup>217</sup> Platón fue muy crítico con el fin lúdico que se atribuía por algunos sectores a la obra de arte (*delectare*). Sin embargo, Aristóteles y Horacio se posicionaron en punto intermedio al respecto, y abogaron por un equilibrio entre ambos axiomas: Checa Beltrán, *Razones del buen gusto*, 117.

## 2. 1. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid

Como en buena parte de Europa, la época dorada de las academias en España fue el siglo XVIII<sup>218</sup>, y su creación coincidió con la llegada al trono de la dinastía borbónica, cuyos monarcas ejercieron una política cultural tendente a favorecer este tipo de instituciones como parte de sus estrategias de progreso. No en vano suponían un implemento de validez contrastada para el fomento de la economía, la ciencia y el arte, además de sancionar de manera natural la aclimatación efectiva del ideario ilustrado, con todo lo que ello suponía de cambio deliberado respecto a las vetustas estructuras gremiales auspiciadas por la anterior casa reinante. Así nacieron la Real Academia Española en 1714, la de Historia en 1738 y la de Nobles Artes, en 1752<sup>219</sup>.

El estudio de la RABASF y sus aportaciones, tanto desde un punto de vista de implementación del canon como desde el punto de vista docente, es necesario para comprender los procesos de construcción de patrones de significados e innovación en el ámbito de las artes emergentes en España tras el advenimiento de la nueva dinastía. Felipe V, sobrino del Rey Sol y primer monarca Borbón en España, emprendió un proceso de “restauración” de las

---

<sup>218</sup> No hay que olvidar que previamente a las academias de tipo ilustrado, en España existieron academias de estilo barroco, no obstante, la segunda tipología ha sido muy poco estudiada. Según Calvo Serraller, estos intentos de academias fueron “sueños fugaces que no resistieron el peso de la realidad [...] Es ridículo dar más importancia que la que tuvieron a estas reuniones informales de carácter local, sobre todo al considerar su casi total incapacidad legal vinculante. Igual que a cada tertulia de poetas no puede llamársela academia, tampoco puede denominarse así, con pleno sentido, a las mini-organizaciones gremiales de pintores, que agruparon temporalmente a un conjunto de profesionales”: Calvo Serraller, “Las academias artísticas en España”, 217.

<sup>219</sup> La denominación de “Nobles Artes” tiene su origen en la *Poética* de Giovanni Pietro Capriano, publicada en 1555. Con ese nombre se refería a aquellas artes “que son objeto de nuestros sentidos más nobles, de nuestras facultades más amplias, cuya característica común es la permanencia: estas son la poesía, la pintura y la escultura”: Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, 47.

artes con el objetivo de devolverles un esplendor perdido en un país, a decir de la tradición historiográfica decimonónica, falto de “los profesores eminentes, [...] las máximas que los acreditaban, el talento creador, la educación que le aquilata y perfecciona, lastimosamente corrompido el gusto literario, descuidadas las ciencias y a poco reducidas”<sup>220</sup>.

La Academia española, paulatinamente, fue ampliando su órbita de influencia hasta alcanzar, a lo largo de la segunda mitad del setecientos, el dominio de la política artística de España. Sus atribuciones cubrían todos los aspectos de la vida oficial de las artes en el reino, desde la teoría a la práctica, desde la formación de profesionales hasta su cualificación facultativa, desde la difusión de preceptos estéticos hasta su validación social, a través de un completo sistema de mecanismos de control. Así, la potestad académica incluía la reglamentación y el monopolio de la enseñanza de las artes, con lo que se aseguraba el gobierno de las dinámicas artísticas desde sus bases, la definición, normalización e imposición de los criterios vinculantes de gusto<sup>221</sup> (en tanto instrumento rector no sólo de los límites formales de un imaginario preestablecido, sino también de las operaciones de mercado a través de la dirección de la oferta y el consumo), el control, la censura e incluso la supresión de los gremios artesanales (como medio de eliminación de estructuras productivas tendencialmente autónomas y potencialmente díscolas con respecto a las pautas de regularización modélica), la responsabilidad directa en la conservación y restauración del patrimonio monumental (y, en consecuencia, la capacidad para enjuiciar y decidir qué se consideraba monumento y jerarquizar su valor), la dirección de la investigación

---

<sup>220</sup> José Caveda, *Memorias de la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días* (Madrid: Imprenta de Manuel Tello, 1867), 14. Según Calvo Serraller, la historiografía reciente ha ido modificando este criterio reduccionista que identificaba de manera axiomática el reformismo político y económico con la llegada de la dinastía borbónica: “Las academias artísticas en España”, 219.

<sup>221</sup> Este *gusto oficial* fue crítico y contrario a las “aberraciones barrocas” y defensor de las “nuevas corrientes clasicistas. [...] Fueron los borbones quienes introdujeron en España el arte académico y cosmopolita opuesto al barroco castizo”: Antonio Bonet Correa, “Pasado y futuro de la Real Academia de Bellas Artes” en *Misión de las Reales Academias*, ed. A. Bonet Correa (Madrid: Instituto de España, 2004), 51-52.



historiográfica y de la especulación estética (es decir, dirimir los lineamientos del soporte teórico-filosófico capaz de respaldar el ámbito disciplinar y, por ende, legitimar sus propias actuaciones) y, finalmente, el reparto de cualificaciones, dignidades y prebendas, un sistema de sanción de méritos y reconocimiento público a escala nacional que excluía la heterodoxia y premiaba la adhesión al canon, favoreciendo de este modo su preservación<sup>222</sup>.

Los orígenes de la RABASF se remontan a la fundación de una Junta Preparatoria por el escultor italiano Domingo Oliveri en julio de 1744, un organismo docente de índole semiprivada que ya estipuló como objetivo en su primera normativa transformarse en “academia de protección real”<sup>223</sup>. La Junta Preparatoria adquiriría ese estatus ocho años después, lapso de tiempo en que Oliveri dirigió numerosas misivas al monarca en que insistía sobre las ventajas políticas, artísticas, morales y religiosas para la Corona que se derivarían de contar con una institución de este tipo<sup>224</sup>. En estos primeros años de vida, la Junta tuvo al frente al marqués de Villarías y a Fernando Triviño en los cargos respectivos de Protector y Vice-Protector.

Como Director General de la misma figuraría Olivieri, acompañado por seis maestros directores y otros tantos honorarios, todos ellos artistas de profesión. La presencia real en esta primera Junta Preparatoria quedaba reforzada por la incorporación de cinco gentilhombres de la Cámara del rey<sup>225</sup>.

---

<sup>222</sup> En el presente trabajo se desarrolla únicamente la primera de las atribuciones mencionadas, la que proporciona a la institución funciones docentes y de reglamentación, ya que fue ésta la que mayor implicación tuvo respecto a la creación de la Sección de Música en la ABAPC de Valladolid.

<sup>223</sup> Bonet Correa, “Pasado y futuro de la Real Academia”, 51-60. Este autor considera que la construcción del actual Palacio Real o de Oriente de Madrid, que implicó la venida a la capital de España de una serie de arquitectos, escultores y pintores italianos, fue el detonante de la creación de la RABASF. Oliveri en ese momento era el escultor jefe de los artistas que labraban las estatuas y los ornamentos del Palacio Real Nuevo: ídem, 53.

<sup>224</sup> El pintor Antonio Meléndez escribió al rey insistiéndole que por medio de una academia “se evitarían muchos daños de la juventud ociosa que distraída cae en toda especie de vicios, faltándole lícitos entretenimientos”: Bédar, *La Real Academia*, 29.

<sup>225</sup> Pedro Navascués, “Estatutos” en <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/academia/estatutos/historia> (consulta: 15 de enero de 2014).

Las discusiones en torno a la redacción de los estatutos de la organización se sucedieron durante estos comienzos y muestran el conflicto latente entre grupos sociales con distintos intereses económicos y políticos que compusieron la Junta y se disputaron el control de la institución docente y su forma de gobierno en el campo artístico del siglo XVIII. El primero de estos agentes fue la nobleza, que participó del gobierno de la Junta y, posteriormente, de la Real Academia, a través de las figuras de Protector y Vice-Protector y los gentilhombres de la Cámara del rey; estos últimos recibirían en los primeros estatutos el cargo de consiliarios. El segundo de los agentes en juego estaba constituido por los profesores de la academia, artistas de extracción social heterogénea que buscaron un control profesional de la institución que minimizase las injerencias por parte de la aristocracia.

La redacción de los estatutos de 1747 fue el primer escenario en que midieron fuerzas los participantes de esta disputa. Como señala Bédar, el Vice-Protector y redactor de los estatutos, Fernando Triviño, y el escultor Felipe de Castro hicieron explícita la divergencia de sus respectivos intereses:

Para [Fernando Triviño] la responsabilidad de la institución descansaba en el Vice-Protector y Consiliarios —los antiguos Gentilhombres de Cámara— y no en los artistas, mientras que para Felipe de Castro el control de la Academia debía estar en manos de los profesores, esto es, una corporación de artistas gestionada por y para los artistas, con una ineludible presencia no profesional afecta a la corona pero de limitado peso en la dirección de la Academia, y tan sólo para darle un cierto tono, como se decía en el estatuto dedicado a los Consiliarios<sup>226</sup>.

Castro<sup>227</sup> abogó firmemente por la equiparación entre artistas y nobles con base en principios de igualdad y no de supeditación. La posición de los artistas pareció ganar terreno con las reglas aprobadas en 1744 y en los estatutos de

---

<sup>226</sup> Bédar, *Real Academia*, 43-46.

<sup>227</sup> Escultor del rey Fernando VI, fue impuesto por el monarca como miembro de la Junta Preparatoria. Una circunstancia que se puede poner en paralelo a la imposición gubernamental de la creación de la Sección de Música en 1873 que, como se verá, se realizó en contra del criterio de la mayoría de académicos.

1747 y 1751<sup>228</sup>, en virtud de los cuales la Junta Preparatoria dejaba de ser un ente dependiente del Palacio Real y su círculo de influencia para pasar a poseer el control a todos los niveles de la enseñanza de las artes en el reino y convertirse en “una institución pedagógica en la que lo esencial eran los discípulos y los maestros, y no una mangoneante tertulia de aristócratas”<sup>229</sup>:

Bien sea por influencia de Felipe de Castro o por razones difíciles de precisar todavía, lo cierto es que aquel carácter eminentemente profesional se recogió en los estatutos que, finalmente, sancionó Fernando VI el 8 de abril 1751 [...] El contenido de estos estatutos evidencian lo ya manifestado sobre la idea de una Academia de, por y para artistas, donde junto al Protector, Vice-Protector y seis Consiliarios, pesaban decisivamente por número y capacidad ejecutiva los treinta y dos artistas que desempeñaban los cargos de Director General, Maestros directores, Tenientes de maestros, Profesores y Sustitutos, a todos los cuales les correspondía una remuneración proporcional a su trabajo<sup>230</sup>.

Esta radical alteración de las premisas fundacionales<sup>231</sup> no alivió las tensiones entre los protectores y consiliarios y los artistas y fue revertida en la redacción y aprobación de otros estatutos en 1757, un texto que muestra la reacción del rey y los aristócratas frente a los principios *democratizadores* del documento anterior.<sup>232</sup>

Es algo más que sospechoso que [los estatutos de 1751] nunca se llegaran a publicar, dando la sensación de una cierta interinidad, no dejando de sorprender que años más tarde todavía estuvieran reducidos a copias manuscritas que pasaron de mano en mano siendo Protector de la Academia don Ricardo Wall y Devreux, Primer Secretario de

---

<sup>228</sup> Estos segundos estatutos concebían una Junta Preparatoria que ya había pasado a denominarse “Academia [y] cuyo gobierno y organización estaban conferidos a los artistas. Ya no era la Academia cosa del Rey ni de los Grandes, pero sí de los profesores”: Bédar, *Real Academia*, 80.

<sup>229</sup> Ídem, 14-15.

<sup>230</sup> Pedro Navascués, “Estatutos” en <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/academia/estatutos/historia> (consulta: 15 de enero de 2014).

<sup>231</sup> “La Academia era, efectivamente, un coro de profesores en que la monarquía absoluta y sus funcionarios no tenían ningún mando”: ídem, 82.

<sup>232</sup> A este respecto llaman la atención las palabras de José Luis Comellas cuando afirma que las Academias, desde sus orígenes “han estado caracterizadas durante siglos por el amistoso compartir de saberes y artes, y la satisfacción de enseñar y aprender con espíritu espontáneo y abierto, lejos del bullicio y lejos también de las complejidades administrativas y los condicionamientos oficiales: Comellas, “El espíritu de las Academias en el siglo XVIII”, 30.

Estado, en cuya casa se había quedado algún que otro pliego. Teniendo en cuenta que Wall fue nombrado Protector por el rey en 1754 cabe deducir que la referida y única copia de los estatutos de 1751, datan de esta fecha o poco más. Parece deducirse por la documentación conservada que con la llegada de Wall se decidió dar una suerte de golpe de mano a esta Academia de profesores para convertirla en un órgano controlado por la nobleza<sup>233</sup>.

Según el nuevo documento, la máxima autoridad de la institución era el monarca y, en su ausencia, el cargo sería asumido por el Ministro de Estado, que gobernaría la Academia y su disciplina<sup>234</sup>. El siguiente escalón en el organigrama académico estaría compuesto por el núcleo aristócrata y *amateur*:

Los Consiliarios pasaron de meros espectadores [...] a ser las piezas claves en el gobierno de la Academia. Así, en el nuevo aparatado dedicado a los Consiliarios en los estatutos de 1757, se dice que asistirán con voz y voto a todas las Juntas, hasta el punto de que faltando el Protector o Vice-Protector las convocaría y presidiría el Consiliario más antiguo<sup>235</sup>.

Los consiliarios pasaron a asumir los acuerdos importantes relativos tanto a la organización administrativa como a los estudios, relegando así a los profesores a las labores estrictamente propias de su oficio e impidiendo que pudieran intervenir en las decisiones de fondo de la corporación.

La posición de la aristocracia en esta lucha por el control de la RABASF debe entenderse en el contexto del campo artístico del siglo XVIII. Los aristócratas, que conformaron el agente dominante en la disputa, buscaron con el control de las instituciones de enseñanza una imposición de criterios de gusto que pudiera generar beneficios de distinción a su favor. Legitimaron su poder sobre la normatividad en las artes gracias al hecho de “conocer las reglas” antes que sobre el ejercicio de la misma práctica artística. Su posición hegemónica en el campo del arte, y en particular en instituciones como la RABASF, queda-

---

<sup>233</sup> Pedro Navascués, “Estatutos” en <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/academia/estatutos/historia> (consulta: 15 de enero de 2014).

<sup>234</sup> “La Academia de Castro había sido imaginada para luchar contra la influencia de los nobles, la que establecían los estatutos de 1757, lo fue contra la supremacía de los profesores”: Bédat, *La Real Academia*, 87.

<sup>235</sup> Pedro Navascués, “Estatutos” en <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/academia/estatutos/historia> (consulta: 15 de enero de 2014).

ba legitimada por un discurso que defendía de manera implícita la superior dignidad, con respecto a la figura del artista, del *aficionado* o el *conocedor*. Esta categoría estaba constituida por aquellos individuos con conocimientos científicos, poseedores de literatura sobre arte y apegados a su estudio, frecuentemente inclinados al coleccionismo<sup>236</sup> y al consumo y sostenimiento de la actividad artística, actividades obviamente privativas de las clases sociales ociosas y pudientes.

Se estableció una división taxativa entre consiliarios (nobles nombrados por el Rey y los aficionados aristócratas) y profesores (artistas profesionales) que condicionó la vida de la Academia durante décadas e ilustra la confrontación entre los principios de libertad y autoridad que motivaría el surgimiento de la ya mencionada corriente antiacademicista europea durante el siglo XIX. Si, desde una perspectiva histórica, estas disensiones se muestran como un eco de las dinámicas de tensión entre el estado llano y las estructuras de poder del Antiguo Régimen, en la creciente demanda del primero de obtener representatividad, capacidades de actuación y competencias decisorias en términos políticos y económicos, desde una perspectiva sociológica el proceder de los miembros de esta primera academia matritense se revela como una lucha por la conquista de un capital cultural determinado, en un campo intelectual y de poder establecido por el encuentro de dos agentes enfrentados: aquel formado por el colectivo de individuos que pretende conservar la *doxa* y aquel cuyos componentes pretenden la ruptura con la tradición permitiéndoles restituir valores, bien para acabar con los privilegios de clase en ámbito profesional (especialización facultativa frente a preeminencia por linaje) o bien para, manteniendo intacto el prestigio simbólico del capital en litigio, apropiarse del mismo, dominarlo y suplantarlo a sus detentores expropiando su hegemonía en dicho campo.

---

<sup>236</sup> La figura del coleccionista proporcionaba "un aditamento imprescindible [...] de emulación social": Juan Pablo Wert Ortega, "Jovellanos, "aficionado". Su actividad coleccionista en relación con el origen de la moderna cultura artística en España", *Anales de historia del arte*, nº 2 (1990): 143.

Esta dicotomía se confirma al observar cómo determinados cargos directivos de la RABASF se confiaron a hombres ilustrados afines a la monarquía e integrantes, en algunos casos, de las otras dos academias reales existentes en ese momento y donde ya estaban instaurados los patrones y engranajes de poder borbónicos. La institución, en definitiva, se concebía como un órgano dependiente del trono, cuya actividad se orientaba a construir, desarrollar y proyectar la grandeza de la monarquía y, por tanto, del Estado, según las coordenadas de un programa tendente no tanto a estetizar la esfera política como a politizar la esfera estética<sup>237</sup>. Realmente, los términos que sustentan esa eventual analogía entre la figura del monarca y el ente estatal, instrumentalizados a través de la Academia, no hacen sino reflejar, a su vez, las raíces de un problema formulado desde la historiografía de las instituciones y cuestiona la pertinencia del mismo concepto de Estado aplicado al sistema de organización nacional del Antiguo Régimen: una superestructura política que, a pesar de definirse por el absolutismo, no controla (y en muchos casos ni siquiera pretende controlar) todos los espacios de la vida pública, delegando gran parte de ese poder a otras instancias como la nobleza o las corporaciones, según testimonia el caso aquí referido<sup>238</sup>.

De los estatutos aprobados en 1751 y 1757 cabe señalar dos aspectos particulares por su incidencia en la enseñanza artística. En primer lugar, como ya se ha mencionado, el documento de 1751 hace constar expresamente como una de las finalidades de la institución “desterrar de la juventud española la ociosidad, madre de todos los vicios, y aficionarla con el ejemplo, la instrucción y el premio, a cultivar, adelantar y propagar las tres nobles artes de pintura, escultura y arquitectura”<sup>239</sup>. Se le atribuía, por tanto, un fin artístico-moral, además del meramente utilitario y se le adjudicaban, así mismo, funciones como

---

<sup>237</sup> La problemática de las relaciones entre arte y política han sido teorizadas y desarrolladas por Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”, en *Discursos interrumpidos* (Madrid: Taurus, 1982), I: 17-59 o Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas* (Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005) y *The Politics of Aesthetics* (Nueva York: Continuum, 2008), entre otros.

<sup>238</sup> Cfr. Bartolomé Clavero, *Tantas personas como estados: por una antropología política de la Historia europea* (Madrid: Tecnos, 1986).

institución de encuadramiento al confiársele competencias proyectadas hacia el ámbito del control social, preconfigurando rasgos desarrollados más tarde por el Estado liberal y que afectarían particularmente la música en algunas de sus derivaciones de tipo social, como fueron los orfeones<sup>240</sup>.

En segundo lugar, para asegurar su soberanía de manera exclusiva, completa e incontestada, el texto de 1757 dispuso la prohibición de fundar en la capital cualquier establecimiento público para el estudio de las tres bellas artes, aunque sí se contemplaba la constitución de otras academias en España y en los dominios extranjeros pertenecientes a su imperio; estos proyectos deberían ser propuestos al rey a través de la RABASF y, por lo tanto, filtrados y autorizados. Se establecía, de este modo, que las futuras corporaciones quedasen subordinadas a la madrileña desde el mismo momento de su creación; esto supuso el punto y final de la lucha contra las prerrogativas de las cuales disfrutaban los históricos gremios, que habían monopolizado la vida artística del país durante siglos<sup>241</sup>; y se confirmó a la RABASF como único ente responsable de organizar los estudios y la práctica de las tres nobles artes.

El éxito social de la institución académica se observa directamente en el aumento del número de alumnos a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, de tal manera que si en 1758 se contabilizaban unos trescientos, en 1800 pasaban del millar<sup>242</sup>. Tal circunstancia obligó a buscar una nueva sede de mayor tamaño, conseguida en 1773 con la compra del palacio Goyeneche, en la calle Alcalá<sup>243</sup>, y al consecuente abandono de la Real Casa de la Panadería situada en la Plaza Mayor de la capital. Fueron, quizá, sus años de máximo esplendor —prolongados hasta comienzos del ochocientos—, pues, en el ámbito artístico reglado, “nada o muy poco cabía hacer fuera de las

---

<sup>239</sup> Bédat, *Real Academia*, 79.

<sup>240</sup> Vid. §3.3. *infra*.

<sup>241</sup> Al igual que había sucedido en Francia antes de la creación de la Academia de Pintura y Escultura en 1648.

<sup>242</sup> Datos tomados de <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/academia/historia> (consulta: 18 de febrero de 2013).

<sup>243</sup> Sede actual de la Academia.

academias”<sup>244</sup>. Esta dinámica se mantuvo en vigor, pese a épocas de crisis y debates internos, hasta la invasión francesa de 1808.

La abolición definitiva del Antiguo Régimen en España, señalada por la muerte de Fernando VII en 1833, comportó una serie de consecuencias cuyos resultados afectaron a la casi totalidad de los ámbitos y rutinas del país<sup>245</sup> e influyeron directamente en la Academia, cuyos principios fundacionales fueron trastocados a lo largo de la centuria. Los nuevos derroteros de las corrientes artísticas empezaban a colisionar con una institución como la Academia, abanderada de las antiguas prácticas, cuya misma existencia se pondrá en entredicho en numerosas ocasiones<sup>246</sup>.

Las conquistas políticas y económicas de la burguesía, los avances del liberalismo con su nueva construcción nacional, la industrialización como ejemplo de progreso, la expansión del capitalismo, nuevas dinámicas sociales, nuevas doctrinas de pensamiento, nuevas corrientes filosóficas, nuevas instancias estéticas... todo, durante la primera mitad del siglo XIX, concurre no sólo para descomponer desde sus cimientos los usos artísticos heredados, sino también para redefinir el entramado de relaciones donde éstos se desenvolvían, afectando a la concepción y al significado mismo del arte. Tales presupuestos llevaban aparejada, además, la conciencia de que “había un rol político para el arte y las teorías artísticas, cuyos compromisos no debían omitirse”<sup>247</sup>, traducida en una profusión de adherencias ideológicas que complejizan y enriquecen notablemente los discursos. La observancia de dicha prescripción ética se manifiesta en los sectores más adelantados de la intelectualidad española contemporánea,

---

<sup>244</sup> Calvo Serraller, epílogo a *Academias del Arte*, 226.

<sup>245</sup> Manuales de referencia sobre este período son: Juan F. Fuentes, *El fin del Antiguo Régimen (1808-1868): política y sociedad* (Madrid: Síntesis, 2007). Juan P. Fusí y J. Palafox, *España, 1808-1996. El desafío de la Modernidad* (Madrid, Espasa Fórum, 1997). Javier Paredes (coord.), *Historia contemporánea de España. Siglo XIX* (Barcelona, Ariel, 1998).

<sup>246</sup> La corriente Antiacademicista ha sido estudiada por Calvo Serraller y González García. En este último sentido, expone los casos de Eugenio de Ochoa, José Negrete, Esquivel, etc.: Calvo Serraller y González García, “Polémicas en torno la necesidad”, 40-59.

<sup>247</sup> Javier Arnaldo, “El movimiento romántico”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, ed. Valeriano Bozal (Madrid: Visor, 1996), 1: 195-205.



estipulándose el requisito de “establecer a priori los principios generales que en nuestro juicio debe seguir el Arte para cumplir su destino en la sociedad, pues creemos haber probado que le tiene”<sup>248</sup>. Este fenómeno, apreciable en todo el continente, parece llegar a España con cierto retraso, aunque no por ello con menor impacto:

Indudable nos parece que la sociedad se halla en una época de movimiento y de transición; que a las antiguas creencias, prontas ya a eclipsarse para siempre, van sucediendo nuevas creencias [...]. Sabemos que las revoluciones van extendiendo lentamente por todos los imperios sus galerías subterráneas, ramificaciones de la gran revolución central [...]<sup>249</sup>.

A partir de mediados de la década de 1830, algunas revistas de carácter cultural adscritas a la corriente romántica<sup>250</sup> se hacen eco de esta nueva sensibilidad, reivindicando la autonomía del artista y de su obra basándose en el derecho al reconocimiento social de sus cualidades y capacidades personales<sup>251</sup>. Fueron momentos en que “las luchas entre clásicos y románticos enardecían los ánimos [...] e influían en las ideas, en los sentimientos, en las relaciones de familia, en las modas, en la manera de ser de la sociedad española”<sup>252</sup>. No se trata, pues, de un problema erudito, confinado a los límites de la especulación teórica, sino de dimensiones mucho más amplias, haciéndolo ineludible para entender todas las implicaciones de un proceso con derivaciones de futuro determinantes para este estudio.

Los intereses del libre mercado, el auge de la iniciativa individual y el escalamiento del ejercicio empresarial privado guarnecen un marco de operaciones

---

<sup>248</sup> Pedro de Madrazo, “Bellas Artes”, *El laberinto, periódico universal*, nº 24 (15/10/1884): 330.

<sup>249</sup> Eugenio de Ochoa, “Introducción”, *El Artista*, I, 1 (5/1/1835): 1.

<sup>250</sup> Un amplio elenco de títulos de duración variable, periodicidad heterogénea y contenidos temáticos desiguales que, además de las ya citadas *El laberinto* y *El Artista*, comprendía *El panorama*, *El Semanario pintoresco*, *No me olvides*, *El observatorio pintoresco*, *El Renacimiento*, *El literato*, *El Siglo pintoresco*, *El Liceo Artístico y Literario*, *El Museo Universal*, *El reflejo*, *El Fénix*, *El arpa del Creyente*, *La Esperanza* o *El Alba*, entre otras.

<sup>251</sup> Mercedes Replinger, “La batalla romántica en España”, *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 2 (1989): 81-88.

<sup>252</sup> Carlos Guaza y Gómez de Talavera, *Biblioteca artística: músicos, poetas y actores* (Madrid: Imprenta de F. Maroto Hijos, 1884), 25.

donde las posibilidades de distribución y circulación económica se ciñeron progresivamente a las leyes de la oferta y la demanda, alterándose “el sistema tradicional de formación, producción y tutela de los artistas, encarnado hasta ese momento de manera paradigmática por las Academias”<sup>253</sup>. En la cosmovisión de la vanguardia romántica adquirieron particular fuerza valores subversivos que primaban la rebeldía frente al método, la impugnación de normas y reglas coercitivas y, en definitiva, el rechazo al principio de autoridad estatuido: declaraciones de individualidad cuya máxima expresión se verifica en el cliché del *yo extraordinario*, el cual cobra carta de naturaleza mediante la vindicación del concepto de genio<sup>254</sup>. Esta apología de la libertad creativa entró en franco conflicto con los principios rectores del programa pedagógico académico, que comenzó a estimarse contraproducente: “¿pero qué puede hacer el genio frente a los obstáculos materiales? ¿De qué sirven sus poderosas alas de águila encerradas entre cuatro paredes de plomo?” se lamentaba Eugenio de Ochoa en la prensa de la época<sup>255</sup>. Las protestas contra el sistema dieciochesco de formación artística serán, al calor de tales postulados, una constante, perfilándose un flujo de opinión tendencialmente antiacadémico en plumas como las de José Negrete y Cepeda —Conde de Campo Alange—, o Antonio María Esquivel, creciente conforme avanzaba el siglo:

¿En dónde está el curso gradual y razonado de estudio, que reuniendo todos los conocimientos en el sistema progresivo que exigen, pueda al cabo de cierto tiempo formar un artista? De todas estas partes que componen el arte [...] ¿Cuáles son enseñadas por esas célebres academias y escuelas españolas? [...] nulidad absoluta [...]. He aquí el origen de tantas preocupaciones, de tantos absurdos, de tantos errores; he aquí la causa de tantas disposiciones arruinadas [...].<sup>256</sup>

---

<sup>253</sup> Calvo Serraller, epílogo a *Academias del Arte*, 226.

<sup>254</sup> Antonio Marí Muñoz, “El genio, arquetipo romántico”, *Revista de Occidente*, nº 46 (1985): 123-136; Mercedes Replinger, “El genio y la Academia en la España romántica”, *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 1 (1988): 37-42.

<sup>255</sup> Eugenio de Ochoa, “De los artistas españoles”, *El Semanario Pintoresco*, nº 3 (17/4/1836): 26-27.

<sup>256</sup> Antonio María Esquivel, “Bellas Artes”, *El Panorama* I, 4 (19/4/1836):53

Cada vez resultaba más patente cómo, ante las premisas del ideario romántico, se desmoronaban *las razones del buen gusto*<sup>257</sup>, pues empezaba a no haber lugar para la reproducción de arquetipos como dogma educativo frente a un creciente desorden jerárquico, para la imitación frente a la inspiración, para el prejuicioso sometimiento a la razón natural frente al desembarazo del impulso creador, para la simetría de proporciones frente al sentimiento o para la afectación técnica frente a la expresión<sup>258</sup>. Por todo ello

desde el triunfo del romanticismo, las academias sobrevivirán en cierta manera a contrapelo y son objeto permanente de los más enconados debates sobre la oportunidad de su funcionamiento tradicional e incluso sobre la conveniencia de prolongar su misma existencia<sup>259</sup>.

Pero esto significaba transitar hacia nuevas fórmulas de supeditación en las cuales las prerrogativas detentadas hasta entonces por la oficialidad de la Corte y la Academia conocieron un desplazamiento estratégico fundamental, pues afectaba a todo el proceso creativo, hacia la órbita del “mecenazgo informal” dominado por la burguesía y el mercado; el Estado no era sino uno más entre los posibles compradores<sup>260</sup>. Se transformaron definitivamente, así, los vínculos consuetudinarios y la producción artística pasó a convertirse en mercancía, objeto de consumo sujeto a las fluctuaciones transaccionales establecidas alrededor del binomio artista/público, y en él se creyó hallar la síntesis perfecta para la libre integración del arte en la sociedad:

Es indudable que, bajo el aspecto interesantísimo de la economía política, y aun de la moral, era en sumo grado perniciosa la preponderancia irresistible que algunas

---

<sup>257</sup> Checa Beltrán, 1998.

<sup>258</sup> La individualización de la expresión fue el sello propio de la corriente artística europea contemporánea conocida como *Sturm und drang*: John Neubauer, *La emancipación de la música* (Madrid: Visor, 1992), 236.

<sup>259</sup> Francisco Calvo Serraller y Ángel González García, “Polémicas en torno a la necesidad de reformar o destruir la Academia durante el Romanticismo español”, en *El Arte del siglo XIX. II Congreso Español de Historia del Arte* (s.l.: s.n., 1978), 40.

<sup>260</sup> José Galofre unos años después clasificó los tipos de protectores (consumidores) de las artes en cuatro clases: “el del trono, el del clero, el de la nobleza y el del pueblo; todos igualmente buenos pero no suficiente uno solo sin el concurso de otro, para que prosperen las Artes en una nación”: José Galofre, *Cartilla elemental de Nobles Artes para uso de los establecimientos de enseñanza general e institutos civiles y militares* (Madrid: 1851), 12.

corporaciones [...] ejercían en aquellas épocas sobre todas las clases de la sociedad, preponderancia que conservaron aun bastante tiempo después. [...] Pero la civilización ha pasado ya su nivel inexorable sobre la sociedad, y ha borrado aquellas desigualdades, que tan alto colocaban a los unos, y hundían a los otros en el fango. [...] La grandiosidad de nuestras obras parece que se mide generalmente por la utilidad [...] y aquí es el caso de decir que uno de los más nobles, a la parte que útiles, atributos de la riqueza es el fomento de las artes.

El Gobierno debe protegerlas, es cierto: pero su protección, del mismo modo que la que exige el comercio, consiste, más bien que en otra cosa, en quitar todas las trabas que entorpecen la producción [...]. Por lo demás, ni le sería ya posible adoptar el sistema [...] que la sana economía política reprueba altamente; ni mucho menos sustentar al sinnúmero de personas que cifran en las artes su existencia.

Su verdadero fomento depende de la masa de los particulares, como del fondo, del manantial de toda la riqueza pública. Pretender que en el día nuestros magnates hagan ostentación de unas riquezas y de un poder que en otros tiempos poseyeron, pero que [...] han sufrido notable disminución, sería ridículo en extremo, sería absurdo [...]<sup>261</sup>.

Las protestas contra la docencia académica discurrieron en paralelo a la disconformidad respecto del sistema dieciochesco de protección de las artes, por considerarlo un obstáculo a la producción artística. Sin embargo, la actividad comercial del mercado español de arte era, respecto a adquisiciones de obras contemporáneas, prácticamente inexistente: por una parte se creía mermada por los gustos de un público no del todo acomodado a las propuestas creativas de la avanzadilla romántica y, por otra parte, tampoco contaba con una infraestructura material o una estructura organizativa propicias<sup>262</sup>. Los términos de semejante desacuerdo podrían objetivarse a través de la viscosidad de un cierto *habitus* artístico<sup>263</sup> que mediatiza tanto los referentes estéticos como los poten-

---

<sup>261</sup> El C. de C. A. [Conde de Campo Alange], "A la aristocracia española", *El Artista* I, 3 (5/1/1835), 25-27 pássim.

<sup>262</sup> Las argumentaciones en apoyo al arte contemporáneo y las interpelaciones para su promoción a través del establecimiento de un circuito de exposiciones adecuado y decoroso, así como las quejas por los "informes almacenajes de cuadros de todos los tamaños y estilos, sin la menor selección ni esfuerzo alguno para lograr un conjunto agradable", en palabras del Marqués de Lozoya, son una constante en la prensa especializada de la época: Juan Antonio Gaya Nuño, *Historia de la crítica de arte en España* (Madrid: Ibérica Europea de Ediciones, 1975), 174-175.

<sup>263</sup> Entendido como el conjunto de disposiciones y esquemas generativos (en su cualidad de estructuras estructurantes estructuradas) a partir de los cuales los agentes implicados perciben la realidad y actúan en ella ante la coyuntura determinada por el ingreso de la producción artística en las dinámicas del libre

ciales clientes —bajo la hegemonía de un imaginario dominado por el hasta entonces incontestable canon academicista— y, en consecuencia, sus preferencias de consumo —proclives a prejuicios de tradición neoclásica—, como la misma fiabilidad cualitativa del producto ofertado, contrastada únicamente por la circunstancialidad del gusto individual —relativo por definición— al no ser ya filtrado por el criterio vinculante y legitimador de la máxima autoridad del ramo, y por este motivo, carente de cualquier tipo de “garantía” institucionalmente refrendada.

Siguiendo la misma impostación teórica, las condiciones del campo así definido aportan nuevas variables a tener en cuenta, al permitir medrar a otros agentes concurrentes en la apropiación de parcelas de ese capital cultural emancipado de la omnímoda tutela académica y, por tanto, sin detentador exclusivo ni preeminente. Desembarazado, pues, su acceso para el conjunto mayoritario del cuerpo social, se sientan las bases para la proliferación de un tipo de amante de las artes que no sólo representaba a la eventual clientela surgida de las demandas del mercado, sino también al diletante de clase media, una figura ajena a sus aristocráticas connotaciones originarias. Al igual que en la música comenzará a pesar el gusto de un público que cada vez con más influencia concita las especies aficionado/cliente, se trata de un proceso que favorecía la conversión del arte y sus actividades asociadas en centro de interés para no profesionales, objeto de durísimas críticas por parte de la intelectualidad coeva, algo verificado en las injerencias de un creciente amateurismo en la praxis artística, según denuncia Pedro de Madrazo:

Hay personas que exclusivamente se dedican a las bellas artes, que emplean en ellas todos sus talentos, que en la sublimidad de los secretos que no están al alcance de conocer los que se llaman *aficionados*, no se trocarían por los reyes mismos [...]. Por el

---

mercado: Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique* (París: Droz, 1972), 78. Esta construcción teórica permite superar la dicotomía entre individuo y sociedad establecida por los propios postulados románticos -artista frente a comunidad, genio frente al mundo- y desvincularla de las interpretaciones -sesgadas y excluyentes- del objetivismo determinista o del subjetivismo voluntarista de la sociología clásica con las que se relaciona.

contrario, hay hombres para quienes las bellas artes son solamente un pasatiempo, una distracción, un entretenimiento bonito [...] y estos hombres se llaman *profanos* y su número es ilimitado [...]. Con solo una ligera tintura se meten a charlar delante de los profesores, a dar su voto, a criticar y a elogiar sin miedo ni vergüenza: ¿y quiénes son estos? .... ¡Ah! Estos son los *aficionados* Con la salvaguardia de este nombre [...] puede, si ha hecho una mala décima, echar ceniza en la frente de Calderón; si canta, taladrarle a uno el tímpano con su voz de mosquito; si embarra telas y va al estudio de un pintor condescendiente, ponerse de pantalla y hacer sombra al cuadro y tiznarla dispensándole el favor de darle un toquecito [...] puede el aficionado a la escultura estrujar una pierna a un recién modelado Apolo, mientras el escultor está ausente [...].

Estos son los aficionados, carcoma de las artes, no se avergüenzan de confesar su ignorancia, antes bien se vanaglorian de *no ocuparse en monadas* [...] ¡Pobres profanos! ¡...! Y acaso estos hombres serían un célebre pendolista o un covachuelista exactísimo en la asistencia a su oficina!<sup>264</sup>

De igual manera sucederá con el paulatino incremento —merced al ingreso de la crítica de arte destinada al gran público entre las rutinas disciplinares habituales— de una actitud determinante en la consagración de esa curiosa categoría que, con el tiempo, llegará a constituirse bajo la denominación de *connoisseurship*: “La condición del ‘experto’ en arte, libre de todo compromiso académico”<sup>265</sup> pero apoyado en la experiencia, en la familiaridad con el medio y en un presunto talento sobre cuestiones de tendencias, gusto, modas... Ya Bretón de los Herreros los identificaba de la siguiente manera:

Ese corro que ven Vds. ahí a la izquierda, de figuras llenas de vida y expresión, es el círculo inteligente: el mismo que distribuye y niega las reputaciones artísticas. Compónese [sic] de maestros, jubilados, y antiguos aficionados, que acostumbraban a ir con Goya a los toros, y, por consecuencia, son muy *conocedores*<sup>266</sup>.

Como consecuencia, a lo largo de los dos primeros tercios del siglo XIX se asiste a un proceso de alteraciones en la relación histórica mantenida por la RABASF con la docencia artística que desembocó en una desvinculación formal y definitiva de ambos extremos a partir de 1864. Este devenir tuvo su punto de partida en el Decreto de 25 de septiembre de 1844, firmado por el Minis-

---

<sup>264</sup> P. de M. [Pedro de Madrazo], “Pintura”, *El Artista* II, 14 (1/4/1835), 14-16 pássim.

<sup>265</sup> José Francisco Yvars, “La formación de la historiografía”, en *Historia de las ideas estéticas*, 1: 141.

tro de la Gobernación, el arquitecto y académico Pedro José Pidal, en cuya introducción se declaraba:

Tiempo hace que se reclama por todos los amantes de las bellas artes una reforma radical en su enseñanza, a fin, de elevarla a la altura que tiene en otras naciones europeas, dándole la extensión que necesita para formar eminentes profesores. Ciertamente es que la Real Academia de San Fernando ha desplegado siempre el más laudable celo a favor de esta enseñanza; pero escasa de medios, no ha podido menos de darla incompleta, y si bien ha producido gran número de distinguidos discípulos, la mayor parte han tenido que perfeccionarse con estudios particulares, debiendo los conocimientos que los adornan a viajes y sacrificios hechos con pérdida de tiempo y de intereses<sup>267</sup>.

Tanto en este texto como en el reglamento de la Escuela de Nobles Artes de la Academia, publicado un año después<sup>268</sup>, se procedió a regular sistemáticamente las enseñanzas artísticas. El decreto tuvo especial atención por los estudios de arquitectura, cuyo estado, calificado por Gil de Zárate como de “extrema decadencia”<sup>269</sup>, hacía imprescindible una reforma a fondo del plan docente, considerada prioritaria por el Gobierno<sup>270</sup> y auspiciada por la aprobación de unos nuevos estatutos de la RABASF mediante RD de 1 de abril de 1846<sup>271</sup>.

No pueden obviarse, en correspondencia con las actuaciones promovidas durante la llamada “Década moderada” (1844-1854), las transformaciones a las que estuvo sujeta la política educativa nacional a instancias del Partido Moderado, cuyos militantes detentaron el poder casi en exclusiva: se puso en marcha

---

<sup>266</sup> El curioso parlante, “Costumbres de Madrid”, *Semanario Pintoresco español*/III-131 (30/9/1938), 721.

<sup>267</sup> *GdM*, 28/9/1844. La introducción de este decreto está transcrita íntegramente en el anexo B.1.

<sup>268</sup> RO de 28 de agosto de 1845: *GdM*, 30/9/1845.

<sup>269</sup> Gil de Zárate, *De la instrucción pública en España* (Madrid: Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos, 1855), 3: 305.

<sup>270</sup> Ídem, 303-307. El Decreto de 1844 detalló profusamente el plan de estudios de arquitectura y estableció importantes diferencias con la pintura, la escultura y el grabado. Según el texto, para ejercer la arquitectura, sería necesario la obtención y emisión de un título que acreditase al estudiante, lo que hacía a esta disciplina merecedora de una mayor atención, tanto desde el punto de vista económico (de las cuatro, sería la única de carácter no gratuito), como organizativo (el estudio de la pintura, la escultura y el grabado no estaba sujeto a un tiempo determinado, los profesores únicamente tendrían que vigilar que los alumnos no pasasen de asignatura sin los conocimientos previos necesarios): *GdM*, 28/9/1844, cap. I, arts. 5 y 12.

<sup>271</sup> *GdM*, 3/4/1846.

el Plan General de Estudios o Plan Pidal —por ser ese el nombre del ministro que lo promovió—, promulgado por RD de 17 de septiembre de 1845, a través del cual el Estado asumía la función docente y aseguraba la centralización, el control gubernamental y la dependencia administrativa de todas las enseñanzas oficiales del país. Resultante del proceso constitucional verificado tan sólo dos meses antes, mediante el cual se concedían amplios poderes al Parlamento<sup>272</sup>, dicho plan regulaba los “Estudios Especiales” (título IV, art. 40). Entre ellos se incluían las bellas artes, desdibujando definitivamente la tradicional adscripción monárquica para reinstalarse en un nuevo arbitrio mesocrático. La centralización educativa pasaba a ser una herramienta de control de primera mano para las Cortes, integradas por las clases medias, en un ejercicio de “soberanía de la inteligencia, [la] única que puede prever y dirigir los impetuosos acontecimientos del siglo”<sup>273</sup>. Gil de Zárate, pocos años después, explicó la situación sin ambages: “porque, digámoslo de una vez, la cuestión de la enseñanza es cuestión de poder, el que enseña domina; puesto que enseñar es formar hombres, y hombres amoldados a las miras del que los adoctrina”<sup>274</sup>.

Los estatutos de 1846 trataron de conciliar posiciones a través de la creación de lazos sólidos entre la enseñanza artística y la organización de la Academia<sup>275</sup>, lo que se reflejó en su democratización interna mediante la equiparación de artistas y consiliarios, y supuso un significativo avance de las nuevas consignas liberales dentro de la corporación, controlada de facto, hasta ese momento, por la supervisión aristocrática. La exposición antecedente al RD, firmada por el ministro de la Gobernación Javier de Burgos, permite adentrarse y entender los cambios en las relaciones academia-sociedad efervescentes en ese momento

---

<sup>272</sup> La constitución subrayó que la soberanía no era indivisible, sino que era compartida entre la Monarquía y las Cortes. Un escenario político que nada tenía que ver con las vetustas monarquías absolutas dieciochescas en las que la identificación Rey-Estado era inapelable.

<sup>273</sup> Puelles Benítez, *Educación e ideología*, 104.

<sup>274</sup> Gil de Zárate, *De la instrucción*, I: 117. Gil de Zárate es considerado autor e inspirador del Plan Pidal: Puelles Benítez, *Educación e ideología*, 107.

<sup>275</sup> *GdM*, 3/4/1846. En el artículo nº 31 expone que “La escuela especial de bellas artes estará a cargo de la academia, rigiéndose con arreglo al Real decreto de 25 de septiembre de 1844 y reglamento de 28 del propio mes de 1845”.



y observar la gran transformación causante del sufrimiento de estos agentes: ya desde las primeras líneas, el texto manifiesta la necesidad de un replanteamiento de los estatutos vigentes, que en ese momento no se hallaban “en armonía con el nuevo sistema, ni con los principios que deben regir a todo cuerpo académico”<sup>276</sup>. Y es que no existía, a decir del ministro, un proceso de

[...] discusión que pudiese esclarecer los principios de las artes, y nada o muy poco de aquella influencia que corresponde tener a los profesores para encaminar las mismas artes por la senda de progresivas mejoras. Así, reducida casi exclusivamente la academia a cuidar de la enseñanza, ni aun esta adelantó, permaneciendo estacionaria hasta que V. M. se dignó dirigir sobre ella una mirada protectora<sup>277</sup>.

Se hacía necesario replantear los pilares fundacionales de la institución, un proceso exigido también, en parte, por el profundo cambio experimentado por la figura del artista desde la fundación de la Academia: si a mediados del siglo XVIII eran individuos sujetos al “patrocinio de altos personajes que, empleando riquezas e influencia en beneficio de las artes, les diesen fomento y procurasen trabajo”<sup>278</sup>; una centuria después los profesores

[...] aspiran a mayor consideración; reclaman más dignidad; y si bien no es conveniente separarlos de aquellas personas que, sin profesar las artes, las conocen y aprecian, sirviendo para ilustrar las cuestiones y procurar sabios consejos, es justo concederles la independencia que ennoblece al hombre y le hace producir grandes cosas<sup>279</sup>.

Estas palabras coinciden casi literalmente con las expuestas años antes por Felipe de Castro cuando, en los estatutos de 1751, abogó sin éxito por una institución donde artistas profesionales y consejeros no facultativos colaboraran en igualdad de condiciones. El texto de 1846 operó un cambio sustancial en ese sentido, al reconocer a todos los individuos de la Academia como “iguales en consideraciones y prerrogativas”<sup>280</sup>. Era una transformación

---

<sup>276</sup> *GdM*, 3/4/1846. El texto íntegro de esta *Exposición* está incluido en el anexo B.2.

<sup>277</sup> *Ibíd.*

<sup>278</sup> *Ibíd.*

<sup>279</sup> *Ibíd.*

<sup>280</sup> *Ibíd.*

de fondo en el caduco sistema estamental articulador del formato académico que se completó con otra serie de medidas interpuestas para conciliar actitudes tradicionalmente enfrentadas y racionalizar y sistematizar la organización institucional interna de cara a adaptarla a los nuevos tiempos: se redujo el número de miembros de la Academia, articulados por primera vez en secciones —pintura, escultura y arquitectura—, se constituyeron comisiones y se establecieron juntas generales a las que tendrían derecho a asistir todos los integrantes de la institución. Así mismo, se contempló la existencia de un número ilimitado de académicos “corresponsales”<sup>281</sup>. En suma, surgieron las bases de “una Academia que está en el origen de la actual”<sup>282</sup> con el fin de llegar a un punto común entre dos corrientes de pensamiento (academicista vs. antiacademicista) que habían enconado progresivamente sus posiciones. La de Gil de Zárate resultó clave en este entorno de “mediación” debido a su reconocimiento de la importancia del genio y la imaginación en el arte y, a su vez, respaldando la existencia de un agente con capacidad de determinar y formalizar el canon<sup>283</sup>.

Aunque el último artículo de las disposiciones de 1846 establecía la necesidad de elaborar un reglamento “para llevar a efecto en todas partes los presentes estatutos”<sup>284</sup>, no fue tenido en cuenta hasta la aprobación de otros nuevos estatutos dieciocho años después<sup>285</sup>; el nuevo documento implicó el alejamiento

---

<sup>281</sup> Este tipo de académicos será una herramienta fundamental en la expansión futura de la Sección de Música por el territorio nacional.

<sup>282</sup> Pedro Navascués, “Breve noticia histórica de los Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, en *Estatutos y Reglamento de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Madrid: RABASF, 2005), 22.

<sup>283</sup> Gil de Zárate, *De la instrucción*, 3: 280-283.

<sup>284</sup> *GdM*, 3/4/1846, título VII, art. 36°.

<sup>285</sup> “Después de varias tentativas para aprobar dentro de la propia corporación el reglamento, se envió finalmente al Gobierno uno el 22 de agosto de 1852 que nunca se llegó a publicar y que desconocemos si estuvo en vigencia, pero del que se conserva una copia en el Archivo de la Academia. Esta carencia había obligado a desarrollar reglamentos sectoriales, sea para los concursos, para los pensionados, para los empleados y dependientes de la casa, o para el servicio de la Secretaría y del Archivo, entre otros”: Navascués, “Breve noticia”, 22.

definitivo del modelo dieciochesco y el espíritu estamental derivado de este<sup>286</sup>. El objeto de la institución quedaba claro desde el artículo 1º: “El instituto de la Real Academia de San Fernando es promover el estudio y cultivo de las tres Nobles Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura, estimulando su ejercicio y difundiendo el buen gusto artístico con el ejemplo y la doctrina”<sup>287</sup>. No se mencionaba en todo el texto a la Escuela Especial de Bellas Artes —es decir, no se contemplaba la docencia artística como eje vertebrador de la entidad<sup>288</sup>—, y esto supuso la separación definitiva entre Academia y Escuela<sup>289</sup>. Esta circunstancia se debe, probablemente, a la voluntad de la Academia de integrarse en todo el proceso de reforma de la Instrucción Pública que culminó con la Ley Moyano de 1857<sup>290</sup>, documento que satisfizo los deseos de estabilidad de progresistas y moderados y ha permanecido en esencia hasta la llegada de la democracia<sup>291</sup>. Con la ley se acentuó uno de los principales rasgos del sistema educativo liberal puesto ya de manifiesto con el Plan Pidal: la centralización. Nada quedaba fuera de la autoridad del Ministerio de Fomento, incluidos los nombramientos de los profesores; la Universidad pasaba a ser una dependencia gubernativa y, como consecuencia, se unificaban los fondos para la Instrucción a través de la caja única del Estado<sup>292</sup>. La enseñanza de las bellas artes se vio

---

<sup>286</sup> RD de 20 de abril de 1864: *GdM*, 29/4/1864. Sin embargo, en el artículo 8º se contempla que en cada sección haya cuatro plazas integradas por personas que, aun sin ejercer la profesión artística, hubieran acreditado “amor” por las artes a través de publicaciones o la creación de colecciones de obras artísticas. Este hecho es un guiño a los antiguos aristócratas algo que, en casos concretos, generó discusiones entre el resto de académicos, que tenían que ser elegidos por su mérito en el ejercicio o enseñanza de alguna de las artes.

<sup>287</sup> *GdM*, 29/4/1864, capítulo primero, Art. 1º.

<sup>288</sup> Es llamativo que, al mismo tiempo que RABASF fue desvinculándose de su rama docente, las Academias provinciales de Bellas Artes y las Escuelas dependientes de ellas se estaban consolidando como importantes centros docentes reconocidos por el Estado (RD de 31 de octubre de 1849. Vid. §2.2. *infra*).

<sup>289</sup> Navascués, “Breve noticia”, 21. En 1848 se creó la Escuela Especial de Arquitectura, separándola de la Escuela de Nobles Artes: RD de 24 de noviembre de 1848: *GdM*, 29/11/1848; para más detalles sobre la enseñanza de la arquitectura en España ver Pedro Navascués, “La creación de la Escuela de Arquitectura de Madrid”, en *Madrid y sus arquitectos: 150 años de la escuela de arquitectura* (Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, 1996), 23-34.

<sup>290</sup> Ley de 9 de septiembre de 1857: *GdM*, 10/9/1857.

<sup>291</sup> La articulación de la enseñanza en tres niveles educativos, la gratuidad de la instrucción primaria, el régimen y gobierno de los centros, la ordenación del profesorado, y la existencia de dos sistemas de enseñanza (público y privado).

<sup>292</sup> Puelles Benítez, *Educación e ideología*, 133.

afectada por la nueva ley: fue incluida dentro de las denominadas “enseñanzas superiores”<sup>293</sup>, que englobaban los estudios de Ingeniería de Caminos, Canales y Puertos, Ingeniería de Caminos, Canales y Puertos, Ingeniería industrial, de Montes, Minas y Agrónomos y, finalmente, los estudios de Diplomática, Notariado y Bellas Artes<sup>294</sup>. Estos últimos comprendían Pintura, Escultura, Arquitectura y Música<sup>295</sup>, y su docencia se repartiría entre varios centros: “habrá en Madrid una Escuela de Bellas Artes para los estudios superiores de Pintura, Escultura y Grabado además de los elementales; otra de Arquitectura, y un Conservatorio de Música y Declamación”<sup>296</sup>; por todo ello al parecer, se confirmó definitivamente la ruptura del vínculo entre la Academia matritense y la enseñanza artística, al menos desde un punto de vista administrativo<sup>297</sup>.

A pesar de la pretendida voluntad de actualización a los nuevos tiempos operada por la RABASF a través de la reforma estatutaria, los reajustes en los reglamentos internos, las modificaciones en los planes de estudios o la progresiva diversificación de actividades, el ecuador de la centuria marcó un punto álgido en la crítica antiacadémica con la publicación de *El artista en Italia* (1851). Se trata de una obra redactada en aquel país que vio la luz en España, curiosamente, tras “ser examinada y elogiada por la Academia de San Fernando, según Real Orden comunicada al autor”, José Galofre y Coma, tal y como se hace constar en su portada<sup>298</sup>. Apenas citado por los estudios de literatura artística, “se constituye, sin embargo, por mérito propio, como uno de los textos más relevantes del siglo XIX, sobre todo a la hora de poder comprender todo el posterior debate consiguiente en contra de la pertinencia

---

<sup>293</sup> *GdM*, 10/9/1857, Título III, Cap. II, arts. 47-60.

<sup>294</sup> Ídem, art. 47.

<sup>295</sup> Ídem, art. 55.

<sup>296</sup> Ídem, art. 137.

<sup>297</sup> Como se anotará posteriormente, muchos de los futuros académicos de la Sección de Música de la RABASF eran, a su vez, profesores del Conservatorio.

<sup>298</sup> José Galofre y Coma, *El artista en Italia y demás países de Europa, atendiendo al estado actual de las Bellas Artes* (Madrid: Librerías de Monier y Bailly-Bailliere, 1851).

de las academias de la época”<sup>299</sup>. El impacto de las opiniones y condenas vertidas por Galofre supuso un enorme revulsivo, pues no sólo encontraron profuso eco en la prensa nacional<sup>300</sup> sino que tuvieron también repercusión internacional<sup>301</sup>. La controversia suscitada acabaría siendo motivo de discusión en sede parlamentaria, pues llegó a las Cortes Constituyentes a través de una *Esposición* [sic] (públicamente rebatida por Federico Madrazo<sup>302</sup>) en la que solicitaba la supresión de la Academia “por inútil y de poco fruto”<sup>303</sup>.

Desde una perspectiva puramente artística, los postulados de Galofre abogaban por una belleza relativa: “lo bello no es uno”<sup>304</sup>, una premisa acorde con las teorías románticas amparadas en la no univocidad de dicha categoría. Es más, el autor sostenía que la estética neoclásica erraba al defender *un solo clasicismo* cuando, desde su punto de vista, “lo clásico tampoco es uno, SINO VARIO”<sup>305</sup>. Aquella máxima tradicional había devenido en directriz coercitiva y generaba una esclavitud en el gusto y en la razón artística, lo que había dado lugar a una opresión de la inspiración y a la aparición “por todas partes [de

---

<sup>299</sup> José Ramos Domingo, “El tiempo de los cenáculos: aproximaciones a la pintura religiosa del siglo XIX” (Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2001), 485.

<sup>300</sup> Alimentada constantemente, por otra parte, con artículos y columnas de la mano del propio autor, en una dinámica que se prolongaría durante al menos los tres años siguientes: *El Clamor público*, 23/1/1851; *El Heraldo*, 12/12/1851, *El clamor público*, 3/7/1852 y 2/11/1852; *La Esperanza de la tarde*, 22/11/1852; *El Heraldo*, 24/12/1852; *La Esperanza*, 15/1/1853; *La España*, 16/1/1853, *La Nación*, 17/2/1853; ídem, 12/6/1853; ídem, 26/5/1854.

<sup>301</sup> “No menos nos complacemos en asegurar al público que su interesante libro *El Artista en Italia* y demás países de Europa, ha obtenido en el extranjero la mas lisonjera acogida, habiéndole merecido una expresiva carta autógrafa, que hemos visto, del ministerio de Instrucción Pública de Francia”: s. a., “variedades”, *El Heraldo*, 12/12/1851.

<sup>302</sup> Federico Madrazo, *Contestación a la exposición* [sic] *que ha presentado Don José Galofre a los Señores Diputados de la Asamblea Constituyente sobre el estudio de las Bellas Artes en España* (Madrid: Repullés, 1855). Ésta, a su vez, sería contrarreplicada por José Galofre, *Respuesta de D. José Galofre a la contestación que le ha dirigido D. Federico de Madrazo con motivo de la exposición que presentó a las Cortes Constituyentes sobre el estudio de las nobles Artes en España* (Madrid: Imprenta de M. Rivadeneyra, 1855).

<sup>303</sup> Antonio Bonet Correa, “La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y su Museo”, en *Real Academia de San Fernando de Madrid. Guía del Museo* (Madrid: RABASF, 2012), 29. Una exhortación similar se encuentra en *El Artista en Italia*, 164.

<sup>304</sup> Galofre, *El artista*, 66.

<sup>305</sup> Ídem, 113.

muestras] amaneradas<sup>306</sup> en las tres Bellas Artes<sup>307</sup>. Estas afirmaciones colocaban a Galofre en una posición claramente enfrentada al canon y ponían de manifiesto su filiación con uno de las principales premisas del idealismo romántico: la diversidad dentro de la unidad<sup>308</sup>.

Errores hijos de una época fatal en la historia de las academias, fruto de sus *preceptos de receta*, horror de las Artes, y destrucción y apagamiento de toda inspiración. [...] *ni lo bello ni lo clásico son uno con unidad absoluta, SINO CON UNIDAD RELATIVA*<sup>309</sup>.

Con estas palabras Galofre explicitaba su posición en contra de las academias, pero no como institución, sino por su política docente. El pintor fue de hecho adalid de la corriente antiacadémica, aunque él mismo reconociera su débito y su pertenencia a este tipo de instituciones<sup>310</sup> y expusiera que no trata de impugnar y condenar a las corporaciones, “sino el modo con que en el seno de aquellas se enseñan las Bellas Artes”<sup>311</sup>. Los resultados de tal docencia, según él, habían sido realmente nefastos al no dar rienda suelta a la libertad y fantasía de los alumnos que, con su imaginación coartada<sup>312</sup> y su creatividad encorsetada por unas reglas uniformes e iguales, se habían visto abocados a trabajar bajo un único patrón de belleza<sup>313</sup>.

Las propuestas pedagógicas consignadas en *El artista en Italia* bebían de postulados hegelianos derivados de la concepción del arte como “manifesta-

---

<sup>306</sup> “Dicho de un artista o de un escritor: reiterar insistentemente, en la concepción o ejecución de sus obras, rasgos peculiares que las apartan de la naturalidad”: *DRAE*, 2001, s.v. “amanerar”.

<sup>307</sup> *Ibidem*.

<sup>308</sup> Vid. Javier Domínguez, “Cultura y arte: una correspondencia en proceso. El ideal del arte en Hegel, correcciones a una interpretación establecida”, *Areté. Revista de Filosofía*, nº 2 (2006): 267-287.

<sup>309</sup> Galofre, *El artista*, 114-115.

<sup>310</sup> *Ídem*, 158.

<sup>311</sup> *Ibidem*.

<sup>312</sup> *Ídem*, 159.

<sup>313</sup> “[...] mientras que desde que se establecieron las Academias [...] se vieron singularmente MONOTONIZADAS por los reglamentos, y como amoldadas a un tipo igual de receta y de belleza única; consecuencia lamentable de los límites que pusieron a la fantasía, y de las líneas materiales que le trazaron a su enseñanza, *desgraciadamente uniforme e igual para todos*”: *ídem*, 160.

ción sensible de la idea”<sup>314</sup> y surgieron, en gran medida, como reacción frente a una enseñanza pública masificada y a la estandarización de los métodos de aprendizaje tradicionales. En primer lugar, Galofre propuso una selección más exhaustiva y rigurosa de los alumnos que afrontaran el estudio de las bellas artes<sup>315</sup>, un planteamiento en sintonía con la importancia social renegociada por el movimiento romántico por el arte, erigido garante del progreso civilizatorio<sup>316</sup>. Por otra parte, ya desde comienzos del siglo XIX, el enfoque kantiano, que consideraba a la mente un participante activo del proceso de aprendizaje, permitió el paso de la actividad autónoma a la expresión personal como método apropiado para la enseñanza de las artes. La figura del maestro y su interacción con el alumno conformarían las piedras angulares del sistema educativo al crear un “sentimiento simpático”<sup>317</sup> entre ambos que permitiría al primero captar en esencia al segundo y potenciar al máximo el desarrollo de sus posibilidades. La enseñanza personalizada se erigía así en axioma potenciador del genio individual y se enfrentaba a la estandarización y normalización propuestas por los cánones dieciochescos, recuperando con ello las tradiciones gremiales basadas en el estrecho vínculo entre maestro y discípulo, condenadas y estigmatizadas a lo largo del academicista siglo XVIII:

Cuando no había Academia alguna, observamos una cadena de simpatías entre maestros y discípulos, que han producido el bello resultado de los *estilos* [...], se

---

<sup>314</sup> George Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones sobre estética*, 1842 (traducción de Alfredo Brotóns Muñoz, Madrid: Akal, 1989).

<sup>315</sup> “[...] por ser más útil y saludable el que brillen pocos, que no el que obscurezcan las glorias del Arte un gran número”: ídem, 176. La gran mayoría de los alumnos que asistían en ese momento a las Escuelas de Bellas Artes debían centrarse, según Galofre, en el estudio de “las importantes y preciosas clases de *ornato* y dibujo *lineal*”: Galofre, *El artista*, 169. Es decir, deberían focalizar su aprendizaje en aquellas artes que estaban en relación directa con la producción industrial; de tal manera que pasarían a ser *artesanos* o *artífices*; pero en ningún caso *Artistas*: “El *dibujo del cuerpo humano* EN NADA tiene relación con el dibujo lineal y el de ornato, únicamente aplicables a todos los ramos de industria y manufactura”: ídem, 170. Los postulados románticos sobre el rol cultural del artista interferían con los esfuerzos por conseguir que la educación artística fuera útil a la industria.

<sup>316</sup> “*El progreso de las Nobles Artes indica el progreso intelectual y material de las naciones?*”- [...] Ellas manifiestan hoy día los grados de prosperidad por donde han pasado las naciones antiguas y modernas; ellas suavizan las costumbres, dulcifican el corazón y recrean el entendimiento”: Galofre, *Cartilla de las Nobles Artes*, 11-12.

<sup>317</sup> Galofre, *El artista*, 160.

creaban por la intimidad de un solo maestro con muy pocos discípulos, que recibía y enseñaba a su gusto [...]»<sup>318</sup>.

Galofre, además, observaba que el armazón académico estaba condicionado por la injerencia, siempre ideológica, de los gobiernos, que se “inmiscuían” de forma directa en el ordenamiento (y jerarquización) de “lo artístico” a través de las políticas de restauración de los monumentos históricos<sup>319</sup>. Esto, en última instancia, generaba condicionantes extra artísticos a una práctica que, precisamente, no debía verse sometida a intromisión alguna. En ningún caso el gobierno debía ser el valedor, detentador y legitimador del gusto<sup>320</sup>. Era necesario regresar a un modelo en que las academias

SUPLAN con buenos y acertados reglamentos, no universitarios, la competencia y emulación de aquellos tiempos gloriosos del Arte, estrechando los límites de la enseñanza, elevándola al grado superior posible, aislándola de la influencia gubernativa, y destinando las masas que hoy llenan las escuelas artísticas, a la enseñanza de *artesanos*, tan necesaria a las naciones cuya industria empieza a nacer<sup>321</sup>.

*El artista*, proporciona una información particularmente valiosa para esta tesis doctoral (y que encontrará ecos en argumentaciones posteriores relativas a la inclusión de la música en sede académica) al realizar un paralelismo entre las academias y el papel desarrollado por los conservatorios de música en Europa, entre ellos el madrileño. Sobre estos últimos vierte una dura crítica:

Las Artes decayeron por la aparición de las Academias; y si alguno encontrase casual esta coincidencia, le haré presente que igual fenómeno observamos hoy día con el Arte de la música, pues desde que se instituyeron los *Conservatorios* en Viena, París, Milán, Nápoles y Madrid, y *Liceos* musicales académicos en Bolonia, Barcelona y

---

<sup>318</sup> *Ibíd.*

<sup>319</sup> “En todos tiempos, ha habido más o menos tendencias a *restaurar cambiando*; esto es, que en vez de restaurar un edificio, según la arquitectura que le corresponde, se ha cambiado su estilo arquitectónico. [...] Pero desde que se establecieron las Academias, se ha notado un aumento considerable de esos monstruos restaurados, dirigidos por arquitectos académicos, [...] Acaso no se les pueda inculpar tan severamente como el hecho merece, por hallarse precisados en estos últimos años a evitar el odio de los partidos políticos”: *ídem*, 161-1620.

<sup>320</sup> En este sentido las academias del renacimiento eran el mejor ejemplo ya que eran completamente extrañas a toda influencia gubernativa: *ídem*, 166.

<sup>321</sup> *Ibíd.*



otras partes, se alcanzaron buenos ejecutantes, pero ocultáronse los genios, desapareció la creación, la fecundidad; ya no hubo ni hay, ni los *Beethoven* en lo instrumental, ni los *Jumellas*<sup>322</sup> en lo sagrado, ni los *Rossinis*, ni *Weber* en lo dramático, y solo tenemos compositores, que sin ser malos no son buenos, por ser *iguales* aquí que allí, amoldados con las *mismas* máximas e iguales preceptos *de receta*<sup>323</sup>.

Es llamativo el modelo de impostación estética musical que traslucen los creadores mencionados por Galofre al tratarse de músicos con estilos compositivos de características muy diferentes: por una parte Jommelli, considerado por la historiografía actual uno de los modelos de la ópera clásica y, por otra, Weber y Beethoven, precisamente dos de los máximos representantes del impulso y la pasión romántica; éste segundo precisamente fue objeto de encumbramiento gracias a la publicación de su primera biografía pocos años después, en 1866, de manos de escritor Alexander Wheelock Thayer, lo que contribuyó a *monumentalizar* la figura del compositor alemán. Así mismo, la inclusión de Rossini parece lógica al tratarse del compositor vivo en esos años con mayor proyección internacional. Como modelo antagónico a estos cuatro músicos Galofre vierte duras críticas hacia otro compositor vivo —que triunfaría en la segunda mitad del siglo XIX—, Giuseppe Verdi, ya que “abrirá con sus imitadores las puertas al barroquismo musical, viniendo natural e irremisiblemente la misma decadencia, gracias a la institución universitaria de las Academias Musicales”<sup>324</sup>.

La docencia musical, en consecuencia, no era ajena a la decadencia en que se encontraban el resto de bellas artes, una equiparación taxonómica que el propio Galofre confirmó en 1855 al considerar la música al mismo nivel que la pintura, escultura y arquitectura: “Por manera, que también entrarán en el número de las Bellas Artes, la Música y la Poesía? —Sí; porque se requiere así

---

<sup>322</sup> Se refiere a Niccolò Jommelli (Aversa, Nápoles, 10 de septiembre de 1714—Nápoles, 25 de agosto de 1774).

<sup>323</sup> Ídem, 165.

<sup>324</sup> Ídem, 38.

mismo genio, inspiración y saber [...]”<sup>325</sup>. Este hecho bien puede considerarse un síntoma de la sensibilidad creciente ente los profesionales o intelectuales españoles más vanguardistas, que encontraban en el argumento musical otra razón más para denunciar lo extemporáneo de la Academia y abogar por la necesidad de reformular sus principios rectores, tanto en su vertiente estética como docente, y adaptar sus lineamientos a las nuevas consignas artístico-románticas y a la alta consideración que éstas otorgaban al arte musical. Un proceso que se verificó con la inclusión de la música como “bella arte” dentro de la Ley Moyano de educación de 1857 y, en 1873, con la inclusión de la música dentro de la RABASF.

El *artista* en Italia, en definitiva, puso de manifiesto la necesidad de un cambio en los principios didácticos de las artes mediante propuestas no aisladas, únicas o exclusivas. Muy al contrario, son perfectamente encuadrables en un contexto europeo de renovación pedagógica que, partiendo del idealismo afín a Kant, Schelling, Fichte y Hegel, obtuvo su concreción en los postulados defendidos por los pedagogos Johann Heinrich Pestalozzi<sup>326</sup> y su discípulo Friedrich Fröbel<sup>327</sup>. Este último, en su tratado *La educación del hombre* (1826), defendía, en la medida en que el desarrollo del individuo requería procesos activos —como la diferenciación y la integración—, el principio de la

---

<sup>325</sup> Galofre, *Cartilla elemental*, 6-7. El propio autor estableció una interesante analogía terminológica: “*En cuantas maneras se denominan las Nobles Artes?— En tres: Nobles, porque ennoblecen al que las cultiva; Bellas, porque representan lo más bello de la naturaleza; y Liberales, porque se ejercen libremente en todos los pueblos del mundo*”: Galofre, *Cartilla elemental*, 6.

<sup>326</sup> El suizo J. H. Pestalozzi (1746-1827), es considerado como uno de los padres de la pedagogía moderna junto con Fröbel. Seguidor de las premisas del ilustrado francés J. J. Rousseau, su principal aportación fue adaptar la enseñanza al progreso natural del niño, y para ello “consideraba que debían desarrollarse todas las facultades del educando de manera armoniosa y completa, tanto su intelecto, como su moral, su actividad manual y sus sentidos (cabeza, corazón y manos)”: Elisa Povedano Marrugat, “Arte industrial y renovación pedagógica en España e Iberoamérica: identidad y vanguardia (1826-1950)” (Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2002), 31. Pestalozzi fue reconocido en España desde comienzos del siglo XIX y fue el soporte ideológico y metodológico que permitió abrir las puertas del pensamiento educativo liberal en España; de hecho, una de las primeras publicaciones de referencia a este respecto, el *Manual para maestros de Escuelas de Párvulos* de Pablo Montesino (Madrid: Imprenta Nacional, 1841) bebe en gran parte de los postulados del pedagogo suizo.

<sup>327</sup> El alemán F. F. Fröbel (1782-1852), fue el responsable directo de que parte de las propuestas de Pestalozzi se implantaran en los centros educativos de casi todo el mundo: Povedano, *Arte industrial*, 32.

actividad: “aquello que deba ser el yo, debe alcanzarlo por sí mismo”<sup>328</sup>. Para el alemán, por tanto, el rasgo principal de la mente era la actividad y el proceso de aprendizaje estaba condicionado por la realización de “actividades”<sup>329</sup>. Resulta plausible considerar a Galofre como encargado de tomar el testigo de tal premisa práctica, pues en su libro defendía la necesidad de que la enseñanza estuviera basada en el ver y no en el oír, lamentándose repetidamente de la situación de los alumnos que

[...] poco o nada ven trabajar a sus maestros; y en un Arte en que se aprende mas *viendo* que *oyendo*, es materialmente imposible que con la sola y escasa explicación académica, el discípulo aprenda la soltura del colorido [...] cosas todas que necesitan verse hacer de la mano del maestro, no como *corrección*, sino como *ejecución propia*, y sobre todo con ESPONTANEIDAD<sup>330</sup>.

Sus propuestas, tanto en su vertiente estética como pedagógica, formaban parte de un entramado filosófico introducido progresivamente en España a partir del segundo tercio del siglo XIX de la mano de Julián Sanz del Río: el *krausismo*<sup>331</sup>, cuyas huellas es posible rastrear “en todas las esferas librepensadoras de la historia moderna de España y en todos sus movimientos culturales”<sup>332</sup>. Desde un punto de vista pedagógico, sus simpatizantes consideraban la educación como el único medio seguro y viable que permitiría la reforma individual y colectiva con que alcanzar el *ideal* y la puesta en marcha de su modelo social. Un proceso en el que la educación artística constituía una importante herramienta, y donde cada ser humano estaba en posesión de un gusto artístico natural “procedente de su semejanza con la

---

<sup>328</sup> Citado en Efland, *Una historia*, 182.

<sup>329</sup> Pestalozzi, en una misma línea, hablaba de “ejercicios”.

<sup>330</sup> Galofre, *El artista*, 167. Cursivas y mayúsculas en el original.

<sup>331</sup> Karl C. F. Krause (1871-1832) defendió la tolerancia académica y la libertad de cátedra frente al dogmatismo y el canon establecido. De hecho, Krause fue maestro de Fröbel y éste, a su vez, fue muy admirado por Sanz del Río. Sobre el krausismo en España se pueden consultar: Juan López-Morillas, *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología* (Barcelona: Ariel, 1972); ídem, *El krausismo español: perfil de una aventura intelectual* (México: Fondo de Cultura Económica, 1980), Antonio Jiménez García, *El krausismo y la Institución Libre de Enseñanza* (Madrid: Cincel, 1986).

<sup>332</sup> Elena de Jongh-Rossel, *El krausismo y la generación del 1898* (Valencia: Albatros, 1985), 13. De hecho, como se observará posteriormente, la inclusión de la Música en el seno de la RABASF fue debida a la imposición del presidente de la República, Emilio Castelar, un discípulo directo de Sanz del Río.

divinidad y de su propia belleza”<sup>333</sup>. Según Galofre era necesario respetar esta individualidad y fomentar así la enseñanza de las bellas artes, particularmente en las academias que, basadas en prácticas estandarizantes, habían servido “*más DE DAÑO QUE DE VENTAJA*”<sup>334</sup>. La RABASF emitió un dictamen favorable a la publicación del *El artista en Italia*<sup>335</sup>, lo que evidencia el enfrentamiento entre agentes conservadores, encarnados en la figura de los consiliarios —representantes de la teoría— y los progresistas-liberales, encarnados en las figuras de los profesores, defensores de los nuevos postulados estéticos y pedagógicos —partidarios de la praxis—. De hecho, en la “Advertencia” incluida en *El artista* se detalla que la comisión examinadora del texto estuvo formada por “un profesor presidente; dos pintores; tres escultores [...], tres arquitectos y un grabador”<sup>336</sup>; en suma, docentes defensores de un replanteamiento de los pilares de la docencia académica que, tras la aprobación de los estatutos de 1846, habían logrado la democracia interna que habían exigido en la Academia.

Sin embargo, no todos los académicos de la RABASF se mostraron de acuerdo con las teorías del pintor catalán; el poderoso Federico Madrazo<sup>337</sup> se erigió en antagonista y expresó su opinión contraria a la modificación del rol de control ejercido tradicionalmente por la Academia:

[...] es preciso recordarlo, ya que parece que hay tanto afán en persuadir lo contrario. Las Academias no pueden hacer que se adopte éste o aquel estilo; solo pueden influir más o menos contra el desbordamiento o la anarquía en los estilos y por consiguiente su misión será siempre moderadora y conservadora”<sup>338</sup>.

---

<sup>333</sup> Sánchez de Andrés, *Música para un ideal*, 42.

<sup>334</sup> Galofre, *El artista*, 158.

<sup>335</sup> Ídem, 6. El propio Galofre elogia la “independencia” con la que actuó la comisión.

<sup>336</sup> Ídem, 5.

<sup>337</sup> Federico Madrazo (1815-1894): perteneciente a una importante e influyente familia de pintores, ingresó como académico de mérito en la RABASF a los dieciséis años de edad. De filiación política conservadora y monárquica, fue designado director del Museo del Prado entre los años 1860 y 1868, y entre 1881 y 1894: *Enciclopedia on line del Museo del Prado*, s. v. “Madrazo, Federico”.

<sup>338</sup> Madrazo, *Contestación*, 11.

En suma, en la RABASF confluyeron posicionamientos conservadores con los vientos de liberalismo que se estaban gestando en España desde La Gloriosa, un proceso ya verificado en otros países europeos. Por este motivo distintas naciones europeas fueron tomadas como modelo por algunos artistas españoles: Francia (con la realización de su “colosal exposición anual”<sup>339</sup>), Alemania (protagonista de un *segundo renacimiento de las artes*<sup>340</sup>) e Inglaterra y Bélgica, con un renovado modelo de mecenazgo (donde incluyen banqueros, empresarios, etc.); ésta fue la nómina de naciones consignadas en algunos de los escritos artísticos contemporáneos, cuyos modelos tratan de importarse a España. Precisamente, en el ámbito musical, el ejemplo de estos países será constantemente aludido en las propuestas realizadas por músicos como Rafael Hernando o Mariano Soriano Fuertes, cuyas peticiones e iniciativas en pro de una mejor consideración pública del arte sonoro en España aludían a esos modelos estatales, en donde la música se había convertido en una gran herramienta de progreso.

Fruto de esta acumulación de factores que llevaron a la aprobación de los estatutos de 1864, la labor de la RABASF pasó a ser más teórica que práctica y sus atribuciones así lo evidencian: elaboración de un plan de publicaciones con posibilidad de “ilustrar la teoría o la historia de las Bellas Artes, y el propagar su conocimiento”<sup>341</sup>, creación de colecciones artísticas (“recogiendo y conservando ordenadamente libros, dibujos, estampas, cuadros, esculturas, diseños de obras arquitectónicas y demás objetos de arte”<sup>342</sup>), inspección de los museos públicos y

---

<sup>339</sup> Galofre, *El artista*, 166.

<sup>340</sup> Ídem, 68. Además, los “modernos alemanes, que no solamente se separaron de la rutina ordinaria de las Academias, sino que propusieron y trataron de cerrar algunas, tanto por causas referidas, como por impedir que se multipliquen los discípulos más allá del número que el gusto artístico del país puede sostener”: ídem, 165.

<sup>341</sup> *GdM*, 29/4/1864, Capítulo Primero, Art. 2º, 1º. Es llamativo que se hable de “Bellas Artes”, cuando el título del RD hace mención expresa a las “Tres nobles artes”. Este hecho puede dar a entender que, en esos momentos, ambos términos podían considerarse equivalentes, aunque habrá que esperar hasta 1873 para que la Academia pase a denominarse oficialmente como “de Bellas Artes”.

<sup>342</sup> Ídem, Capítulo Primero, Art. 2º, 2º.

supervisión de la conservación y restauración de monumentos<sup>343</sup>, promoción de exposiciones públicas<sup>344</sup> y convocatoria de concursos donde “se ofrezcan premios a los individuos más sobresalientes en el ejercicio de las Bellas Artes, o escriban sobre ellas obras de reconocido mérito”<sup>345</sup>. Se asiste a un cambio definitivo en el *situs* artístico de la Academia alejado del modelo dieciochesco gracias al establecimiento de una nueva estructura y jerarquía internas con la supresión de la antigua figura de los consiliarios, aún vigente en los estatutos de 1846; fue un intento de convertir la institución en un organismo más versátil y moderno “al compás del tiempo que le tocó vivir”<sup>346</sup>.

Los estatutos de 1864 incorporaron modificaciones que consolidaron este cambio de rumbo, tratando además de simplificar y agilizar los procedimientos y funcionamientos internos: el número de académicos se redujo a treinta y seis, y entre ellos se incluían los cargos de director, secretario, censor, bibliotecario-conservador y tesorero, mientras que los tipos de juntas se restringieron a dos

---

<sup>343</sup> Esta función se concretará en la creación de dos comisiones permanentes, una para la “conservación de monumentos” y otra para la “inspección de los museos”: Ídem, capítulo II, art. 18º). A este respecto es significativa la RO aprobada el 24 de noviembre de 1865 en la que se estableció el “Reglamento de las Comisiones provinciales de monumentos históricos y artísticos”, en éste se articularon las fórmulas de delegación entre las Academias de Historia y Nobles Artes madrileñas con el resto de provincias españolas: *GdM*, 11/12/1865.

<sup>344</sup> “Comienzan las Exposiciones bienales en 1856, que merecieron el calificativo de Nacionales. Anteriormente se realizaban exposiciones de pintura y escultura en el Liceo Artístico y Literario y en la Real Academia de San Fernando, y aunque los de esta última institución tenían cierto carácter oficial, no tuvieron la categoría de las Nacionales convocadas por el Estado [...]. La primera convocatoria para celebrar exposiciones en la Academia fue publicada en el *Diario de Avisos* de 1836. Allí se celebraron hasta 1847, en que se trasladaron al Ministerio de Fomento”. Posteriormente, un “Real Decreto firmado por la Reina Isabel II el 28 de diciembre de 1853 y publicado en *GdM* el 12 de enero de 1854 [...] adjudicaba éstas al Estado. De ahí que comenzaran las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes [...]. Lo firmaba el Ministro de Fomento, cartera de la cual dependía la materia artística, ya que no se había creado aún la cartera de Instrucción Pública. El nuevo decreto se basaba en “la necesidad de dar un nuevo impulso a las Bellas Artes por medio de exposiciones públicas y premios”: María Piedad Villalba Salvador, “José Francés, crítico de arte” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002), 2: 360-361, n149 y 365, n164. Vid. nota 262. Con el tiempo, “el funcionamiento de las exposiciones, unido a la consideración social del arte propia de la época, termina por convertir a estos certámenes en uno de los acontecimientos socioculturales más definitorios del siglo”: Jesús Gutiérrez Burón, “Exposiciones Nacionales de Bellas Artes”, *Cuadernos de Arte Español*, nº 45 (1992): 18.

<sup>345</sup> *GdM*, 29/4/1864, capítulo I, art. 2º, 4º.

<sup>346</sup> Navascués, “Breve noticia”, 23.

(ordinarias y extraordinarias)<sup>347</sup>. En palabras de P. Navascués, este texto supuso “una verdadera refundación de la Academia, [...] que está en la base de la posterior redacción de los reglamentos interiores que a aquél siguieron hasta alcanzar el presente de 2005”<sup>348</sup>. Sin embargo, los nuevos estatutos todavía evidencian reminiscencias de la tradición; su octavo artículo establecía que

en cada sección habrá siempre cuatro plazas de Académicos de número ocupadas por personajes que, no ejerciendo profesión artística, hayan sin embargo acreditado su competencia y amor a las artes, publicando obras sobre la materia, o formando colecciones escogidas de obras artísticas<sup>349</sup>.

Estas iniciativas de reforma de la Academia coincidieron con el arco político marcado por las presidencias de Narváez en el Consejo de Ministros<sup>350</sup> y pueden integrarse en el contexto de un gobierno del Partido Moderado favorable a la continuidad en las formas de vida colectivas y adverso a los cambios radicales que incorporó, no obstante, pequeñas medidas innovadoras. Estas políticas parecen reflejar un balance entre el pensamiento liberal de la época y su contrarresto por el conservador, el cual, si bien no pudo mantener las viejas estructuras absolutistas, sostuvo una pugna constante por el amparo de determinados elementos esenciales que preservasen un orden social refrendado en la tradición<sup>351</sup>. Si los estatutos de 1844-45 concuerdan con la revisión educativa del Plan Pidal (y su extenso desarrollo en la Ley Moyano)<sup>352</sup>, es posible asociar los de 1864-65 a las tensiones ideológicas revolucionarias de la intelectualidad — muy particularmente en el ámbito docente— cuyo estallido se produjo durante los sucesos de la Noche de San Daniel en abril de 1865, cuando los estudiantes de la Universidad Central de Madrid protestaron contra las medidas tomadas el

---

<sup>347</sup> *GdM*, 29/4/1864, capítulo IV, art. 29º.

<sup>348</sup> Navascués, “Breve Noticia”, 24.

<sup>349</sup> *GdM*, 29/4/1864.

<sup>350</sup> El primer mandato de Ramón María Narváez y Campos discurrió entre el 3/5/1844 y el 12/2/1846, y su penúltima presidencia entre el 16/9/1864 y el 21/6/1865: Marqués de Lozoya, *Historia de España* (Barcelona: Salvat, 1979), 10: pássim.

<sup>351</sup> Francesc A. Martínez Gallego, *Conservar progresando: La Unión Liberal, 1856-1868* (Valencia: UNED-Ctro. Francisco Tomás y Valiente, 2001); véase también Jorge Vilches, *Progreso y Libertad. El Partido Progresista en la Revolución Liberal española* (Madrid: Alianza, 2001).

<sup>352</sup> Vid. Pág. 126.

año anterior por Antonio Alcalá Galiano, ministro de Fomento, para erradicar el pensamiento racionalista y krausista de las aulas<sup>353</sup>. Las implicaciones pedagógicas de la doctrina de Krause (rechazo a la asunción acrítica de universales, apertura a cualquier objeto de conocimiento, inducción a la libertad de pensamiento y repudio a cualquier imposición dogmática) engarzaba con muchos de los argumentos esgrimidos por los juicios antiacadémicos. En tales circunstancias, y ante la pujanza de una doctrina cuyos planteamientos estaban asentándose como un fenómeno de enorme importancia para la cultura del país<sup>354</sup>, la mencionada remoción estatutaria evidencia una tímida respuesta a los avances de la realidad educativa, cada vez más alejada y discordante con los presupuestos fundacionales de la institución.

Con la llegada de la I República en 1873, la RABASF se vio envuelta en un proceso de adaptación a las nuevas coordenadas políticas que culminó con la publicación de otros estatutos en 1874<sup>355</sup>, un texto prácticamente idéntico al anterior, salvo por dos matices de suma importancia para este trabajo: la confirmación del cambio de nombre de la corporación, que pasaba a denominarse “Academia de Bellas Artes de San Fernando” y la integración de la nueva Sec-

---

<sup>353</sup> En octubre de 1864, el Gobierno de Narváez a través del ministro de Fomento, emitió una circular que prohibía expresamente cualquier contravención del Concordato de 1851 en las aulas universitarias, proscribiendo así *de iure* las posiciones del Krausismo en la enseñanza universitaria e impulsando los decretos de la Ley Moyano de 1857. Las protestas de Emilio Castelar en las páginas de *La Democracia* (periódico que él mismo dirigía), que sumaban las críticas al proyecto de Ley para la enajenación parcial de los bienes del Patrimonio Real, la imposición gubernamental al rector de la desposesión de aquel de su cátedra y, ante la negativa de éste a instruir expediente, la destitución fulminante de ambos, la declaración del Estado de Guerra en previsión de desórdenes públicos y las manifestaciones de condena subsiguientes de miembros del Partido Progresista, del Partido Demócrata, estudiantes y obreros, terminaron con una represión abusiva conocida como la Noche de San Daniel o Noche del Matadero (denominación empleada por la prensa progresista de la época), que produjo decenas de muertos y cientos de heridos: Josep Fontana, *La Época del liberalismo*, vol. 6 de *Historia de España*, dirigida por Josep Fontana y Ramón Villares (Barcelona: Marcial Pons, 2007); Juan Francisco Fuentes, *El fin del Antiguo Régimen (1808-1868). Política y Sociedad* (Madrid: Síntesis, 2007).

<sup>354</sup> José Manuel Vázquez, *Tradicionalistas y moderados ante la difusión de la filosofía krausista* (Comillas: Universidad Pontificia de Comillas, 1998); Juan López-Morillas, *El Krausismo español: perfil de una aventura intelectual* (México: Fondo de Cultura Económica, 1980); León Esteban, “El Krausismo en España: teoría y circunstancia”, *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria*, n° 4 (1985): 97-117.

<sup>355</sup> Orden de 12 de diciembre de 1873: *GdM*, 28/5/1874.



ción de Música en igualdad de condiciones respecto a las de arquitectura, pintura y escultura<sup>356</sup>. Precisamente, el cambio de denominación fue debido al considerar como “impropia y arcaica”<sup>357</sup> la designación de “Nobles Artes”, a la par que los postulados deológicos del nuevo gobierno republicano defendían una conexión “explícita e íntima del progreso del *arte bello* (en todas sus manifestaciones y sin exclusiones) con el avance de la humanidad”<sup>358</sup>. No extraña, por tanto, el abandono del anterior nombre que recordaba los antiguos patrones clasistas y exclusivos.

El artículo quinto del decreto de fundación contemplaba la necesidad de elaborar un reglamento para establecer las funciones y la organización de cada una de las secciones, texto cuya aparición se produjo pocos meses después con la publicación del *Reglamento interior de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*<sup>359</sup>, coincidente en todo con su homólogo de 1865, “salvo aquellas novedades aportadas en relación con la música”<sup>360</sup>. A partir de este momento, y tras la restauración alfonsina —momento aprovechado por la Academia para recuperar el título de “Real” —, las reformas verificadas en la institución fueron parciales y de poco calado; se procedió así a imprimir reediciones de los estatutos de 1873, sin modificaciones, en 1895, 1915 y 1925<sup>361</sup>.

Aún viéndose desposeídas de su primigenia labor docente, las reales academias de bellas artes han mantenido cierto prestigio y, actualmente, su “voz es oída respetuosamente como organismo consultivo, aun cuando, por su propia

---

<sup>356</sup> Ambos aspectos ya aparecieron reflejados en el Decreto de 8 de mayo de 1873: *GdM*, 10/5/1873. En su artículo 1º se puede leer: “La Academia de Nobles Artes de San Fernando cambiará su actual denominación por la de Academia de Bellas Artes”, y en el artículo 2º “Se crea en la Academia de Bellas Artes una Sección de Música, que constará de 12 Académicos”. Este Decreto estableció también la necesidad de unos nuevos estatutos que incluyeran las modificaciones derivadas de la creación de la nueva Sección (art. 4º).

<sup>357</sup> *Ibíd.*

<sup>358</sup> Sánchez de Andrés, *Música para un ideal*, 87.

<sup>359</sup> *Reglamento interior de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Madrid: Imprenta M. Tello, 1874).

<sup>360</sup> Navascués, “Breve noticia”, 25.

<sup>361</sup> *Ibíd.*

naturaleza transmisora de conocimientos, se las tienda a etiquetar de conservadoras, poco propicias, y en ocasiones hasta reacias a embarcarse en nuevas aventuras estético-artísticas”<sup>362</sup>. En palabras de Bonet Correa:

El riesgo del bucle melancólico, de la nostalgia del ayer es algo que toda Academia debe evitar. [...] Las Academias de Bellas Artes [...] deben estar siempre alerta y ser receptivas ante lo nuevo, hacer que sus sesiones y el trabajo en común de sus secciones, coordinadas por comisiones como las de publicaciones, música, exposiciones y demás actividades culturales incidan en el gusto e interés del público entendido que sigue de cerca los acontecimientos artísticos más dinámicos y vivaces del momento. De ser lo contrario las Academias de Bellas Artes están condenadas al ostracismo, al vacío social y al olvido<sup>363</sup>.

---

<sup>362</sup> Sebastián Matías Delgado Campos, “Las Reales Academias de Bellas Artes y el Patrimonio Histórico Artístico”, en *Primera Reunión Nacional de Reales Academias de Bellas Artes de España* (Tenerife: Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, 1999), 35.

<sup>363</sup> Bonet Correa, *Pasado y futuro*, 59.

## 2. 2. Las Academias provinciales de Bellas Artes

Tras la fundación de la RABASF se pusieron en marcha ciertas políticas de desarrollo de las industrias artísticas materializadas en la fundación de academias locales cuya influencia se extendió por toda la geografía nacional mediante una legislación centralizadora y replicando el modelo madrileño en las ciudades más importantes<sup>364</sup>. Estas “delegaciones”, aun planteándose a imitación de la de San Fernando, no se erigieron como entidades llamadas a profundizar en debates de de tipo teórico y estético, sino como centros de enseñanza, construyéndose así un entramado de centros satélite con “buena técnica y gusto dirigido”<sup>365</sup>.

En el ámbito pedagógico, la puesta en marcha de estas sucursales constituyó una de las contribuciones más innovadoras del neoclasicismo español, al sustituir la docencia tradicional del taller, basada en el corporativismo y la libertad creativa, por la de la escuela, cimentada en unos principios de tipo general y con objetivos comunes para un territorio amplio que trascendía el propio municipio. Estas y otras aportaciones en el aparato educativo fueron cobrando solidez a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, tratando de hacer frente a la decadente situación de una España mayoritariamente rural, donde la fuerza de la rutina —en parte defendida por la poderosa nobleza y la Iglesia— dificultaba la introducción de nuevos mecanismos de docencia y estudio de las artes. La población del país evidenciaba un muy elevado porcentaje de analfabetismo, y el incipiente proletariado urbano sufría las consecuencias de las continuas tensiones entre el nivel de precios y las condiciones de los salarios<sup>366</sup>. Es-

---

<sup>364</sup> “La implantación de las academias necesitó dos siglos para extender su dominio total sobre la práctica artística de las naciones, pero, cuando esto se logró en toda Europa a finales del siglo XVIII, la crisis definitiva del Antiguo Régimen desbarató en pocos años todo lo trabajosamente construido”: Calvo Serraller, epílogo a *Academias del Arte*, 224-225.

<sup>365</sup> Ídem, 222.

<sup>366</sup> Jean Sarrailh, *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII* (México: Fondo de Cultura Económica, 1957), p.ássim.

ta situación, en parte heredera de la organización estamental de la sociedad del Antiguo Régimen, se constituyó en un gran reto para el movimiento ilustrado, que consideraba la educación de la población como una de las principales herramientas de progreso.

Benito Jerónimo Feijoo, ejemplo paradigmático del pensamiento iluminista español<sup>367</sup>, sentó las bases de muchos principios ideológicos y reformas puestas en marcha durante la segunda mitad del setecientos: importancia de las ciencias útiles, promoción e impulso del comercio, crítica a la ociosidad de la nobleza, alabanza del trabajo y reforma de los estudios y la organización de la enseñanza. Feijoo, conocedor de las pujantes tendencias de avance científico verificadas en Europa, hizo notar que España se encontraba anclada en una pedagogía de tipo dogmático que lastraba la evolución del país, especialmente en el ámbito económico. El acceso al progreso industrial y comercial pasaba por poner fin a la ignorancia y el analfabetismo de la mayoría del cuerpo social; los ilustrados se mostraban convencidos “de que el hombre solamente por ignorancia —ignorancia de sus propios intereses— es malo. La Ilustración tenía que ser vivida como una verdadera tarea pedagógico-moral”<sup>368</sup>. Este fue el motivo de la aparición de un importante corpus de literatura dirigido hacia la educación del pueblo. Jovellanos lo expresó así en su *Memoria sobre la educación pública*:

¿Es la instrucción pública el primer origen de la prosperidad social? Sin duda. Esta es una verdad no bien reconocida todavía, o por lo menos no bien apreciada; pero es una verdad. La razón y la experiencia hablan en su apoyo. Las fuentes de la prosperidad son muchas; pero todas nacen de un mismo origen, y este origen es la instrucción pública. Ella es la que las descubrió, y a ella todas están subordinadas [...] Con la instrucción pública todo se mejora y florece; sin ella todo decae y se arruina en un estado<sup>369</sup>.

---

<sup>367</sup> Junto con, entre otros, Ignacio de Luzán y Gregorio Mayans.

<sup>368</sup> José Luis Aranguren, *Moral y sociedad. La moral social española en el siglo XIX* (Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1965), 18.

<sup>369</sup> Gaspar Melchor de Jovellanos, “Memoria sobre la educación pública, o sea tratado teórico práctico de la enseñanza, con aplicación a las escuelas y colegios de niños”, en *Obras de Don Gaspar Melchor de Jovellanos* (Logroño: imprenta de D. Domingo Ruiz, 1846), 7: 224-225.

La aparición de nuevas academias, por tanto, fue una iniciativa más en todo el proceso reformista puesto en marcha a finales de la centuria al calor de los nuevos postulados filosóficos que consideraron la educación de la población una cuestión de Estado.

Las nuevas fundaciones tuvieron como objetivo ofrecer a los jóvenes la posibilidad de recibir educación artística y ahondar en los beneficios prácticos y estéticos tanto para el individuo como para la sociedad de ella derivados. Se trataba de aprovechar la influencia ética del arte y la ventaja de librar de la ociosidad a la juventud carente de una dedicación laboral determinada<sup>370</sup>. De esta forma, durante la segunda mitad del siglo XVIII se asiste a la fundación y consolidación de academias de artes en las ciudades de Valencia, Zaragoza y Valladolid<sup>371</sup>. Bajo unas premisas ideológicas similares, las escuelas de dibujo se vieron inmersas en un proceso análogo de expansión por distintas capitales de España<sup>372</sup>; surgió así una red pedagógica fomentada y auspiciada desde los poderes centrales con la intención de monopolizar el gusto y la enseñanza, pero esta rígida estructura pasó progresivamente a considerarse un corsé del que era necesario desprenderse<sup>373</sup>. Los nuevos centros docentes se caracterizaron por la dimensión esencialmente práctica de su oferta educativa, que proporcionaba recursos y las técnicas<sup>374</sup> de aplicación inmediata para el desempeño de un ejercicio profesional con el objetivo de reducir la miseria<sup>375</sup>.

Esta incorporación de los saberes útiles en la instrucción pública pasó a ser una demanda constante en los escritos de los principales pensadores de esos años: la *Instrucción reservada* de Floridablanca, el *Discurso sobre la educación*

---

<sup>370</sup> Francisco José León Tello y M.<sup>a</sup> Merced Sanz Sanz, *La estética académica española en el siglo XVIII: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia* (Valencia: Servicio de estudios artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1979), 11.

<sup>371</sup> La Academia de San Carlos de Valencia se fundó en 1768, la de la Purísima Concepción de Valladolid en 1779, y la de San Luis de Zaragoza 1792.

<sup>372</sup> Muchas de estas escuelas de dibujo surgieron al amparo de las Sociedades Económicas de Amigos del País.

<sup>373</sup> Calvo Serraller, "Las academias artísticas en España", 224-225.

<sup>374</sup> Recuérdese la correspondencia etimológica entre "arte" y "técnica".

<sup>375</sup> Sarrailh, *La España Ilustrada*, 173.

*de los artesanos* de Campomanes y la *Memoria* de Jovellanos consideraban la economía, las lenguas vivas, las ciencias exactas, físicas y naturales y el dibujo disciplinas e instrumentos imprescindibles para acometer la necesaria reforma de la sociedad en aras de alcanzar la prosperidad de la nación<sup>376</sup>. En concreto, en estos “institutos de enseñanza práctica”<sup>377</sup>, como los definía Jovellanos, se cursarían geometría, física y matemáticas, filosofía y moral, dibujo natural y científico y música y danza<sup>378</sup>. Desde una óptica sociogeopolítica, la instauración de esta tipología de instituciones docentes en las provincias establecía nuevas dinámicas en las luchas por el capital cultural y económico inscritas en las relaciones de tensión entre el centro y la periferia del país. Fueron establecidos unos patrones de dominio/dependencia cuyas consecuencias y resultados se caracterizaron por una gran heterogeneidad y diversidad en función del poder económico y político que disfrutara cada uno de los nuevos centros; algunos de ellos se posicionaron en contra del monopolio pretendido por la RABASF y el estatus de subsidiariedad que buscaba imponer al resto de academias.

Según los estatutos de 1757 de la RABASF, los estudios de las bellas artes se impartían únicamente en esta institución; aún así, el texto contemplaba la existencia de centros fuera de la capital, siempre y cuando fueran fundados desde Madrid, previo informe al monarca sobre su solvencia económica y organización interna. Así mismo, se estipulaba un rol supervisor y de control de la corporación madrileña sobre las delegaciones establecidas en otras ciudades. Sin embargo, tal y como ha demostrado el hispanista Claude Bédat, el origen de las academias de Valencia y Zaragoza tuvo una trama mucho más compleja en sus relaciones con la autoridad capitalina.

---

<sup>376</sup> En una misma línea editorial, en 1788 se publica el *Diccionario de las Nobles Artes para la instrucción de aficionados, y uso de los profesores. Contiene todos los términos y frases facultativas de la Pintura, Escultural, Arquitectura y Grabado, y los de la Albañilería o Construcción, Carpintería de obras de fuera, Monte y Cantería* (Segovia: imprenta de Antonio Espinosa, 1788); en cuyo prólogo se detalla que era el primer diccionario de esa especie publicado en España.

<sup>377</sup> Gaspar Melchor de Jovellanos, “Bases para la formación de un plan general de instrucción pública”, en *Obras de Don Gaspar Melchor de Jovellanos*, Tomo VI (Logroño: imprenta de D. Domingo Ruiz, 1846), 29.

<sup>378</sup> *Ibidem*.

La academia valenciana fue fundada, oficialmente, bajo la advocación de San Carlos<sup>379</sup> el 14 de febrero de 1768<sup>380</sup>. En un principio se consigió un tutelaje artístico por parte de la de San Fernando, pero pronto surgieron rivalidades y celos entre ambas entidades, pues los académicos valencianos no aceptaban ser considerados inferiores. Estas desavenencias abocaron a la aprobación de una RO en noviembre de 1777 que confió a la academia madrileña la censura (examen y supervisión) de todos los proyectos sobre los edificios públicos y eclesiásticos de España, a lo que se respondió desde Valencia con la creación de una comisión independiente de similares competencias, sancionada por el monarca en 1790. Las relaciones entre las dos instituciones se fueron deteriorando progresivamente hasta el punto de que, a finales de siglo, algunos académicos de la capital se arrepintieron de haber fomentado la creación de academias periféricas<sup>381</sup>.

Por su parte, la academia de Zaragoza se gestó en la Escuela de Dibujo fundada en 1776 por el adinerado industrial Juan Martín de Goycochea, hombre ilustrado cuyos posicionamientos ideológicos le impulsaron a financiar todos los costes del centro hasta que pasó a estar bajo la protección de la Real Sociedad Aragonesa de Amigos del País en 1784<sup>382</sup>. La Escuela de Dibujo se transformó en

---

<sup>379</sup> En homenaje al monarca que le había dado validez oficial: Carlos III.

<sup>380</sup> Para más información sobre la Academia valenciana se puede consultar: León Tello y Sanz Sanz, *La estética académica española en el siglo XVIII*. Pascual Boronat y Barrachina, "La Academia Valenciana", en *Soluciones Católicas*, vol. 6. José Caveda, *Memorias de la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días* (Madrid: Imprenta de Manuel Tello. San Marcos, 1867), 26. Felipe María Garín y Ortiz de Tarancó, *La academia valenciana de Bellas Artes. El movimiento académico europeo y su proyección en Valencia* (Valencia: Domenech, 1945).

<sup>381</sup> Bédat, *Real Academia*, 405. Bédat estudia la correspondencia de Bernardo de Iriarte, viceprotector de la RABASF, cuyas cartas proporcionan valiosos detalles acerca del impacto y recepción que las nuevas academias provinciales tuvieron en la RABASF.

<sup>382</sup> Para más información sobre la Academia zaragozana se puede consultar: Wilfredo Rincón García, *La Real academia de Bellas Artes de San Luis y la escultura en Zaragoza durante la primera mitad del siglo XIX. Discurso de ingreso de Wilfredo Rincón García y discurso de contestación por José I. Pascual de Quinto y de los Ríos* (Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1992); Mario de la Sala Valdés, *Estudios históricos y artísticos de Zaragoza* (Zaragoza: Imprenta del Hospicio Provincial, 1933); Adolfo Castillo Genzor, *La Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis (su pasado y su presente)* (Zaragoza: La Editorial, 1964); Pascual de Quinto y José de los Ríos, *Las publicaciones de la Real Academia de Bellas Artes establecida en Zaragoza con el título de San Luis 1792-1987* (Zaragoza: Real Academia de Bellas Artes de San Luis, 1987).

la “Academia de Bellas Artes de San Luis” por medio un decreto en abril de 1792, un proceso en el que los académicos madrileños no intervinieron en modo alguno; de hecho, mostraron su desacuerdo con la nueva fundación. Aunque el monarca establecía en su decreto el reconocimiento “por superior y matriz de todos estos establecimientos a esa Real Academia de San Fernando”<sup>383</sup>, los académicos aragoneses no reconocieron en la práctica tal subordinación.

El caso zaragozano hace necesario detenerse brevemente en el rol educativo-artesanal<sup>384</sup> de las “Sociedades de Amigos del País”<sup>385</sup>, unas instituciones netamente dieciochescas que proliferaron por el territorio nacional a partir de 1775<sup>386</sup>. Bédat observa un cambio de mentalidad en los académicos madrileños en 1787 al admitir como principal meta la consolidación de una academia de bellas artes que, por una parte, centrara su interés en la formación de “artistas” a través de la enseñanza de arquitectura, pintura y escultura y, por otra, tratara de “establecer y propagar las buenas máximas, hacer sangrienta guerra a las obras de bárbaro y depravado gusto, [y] promover la aplicación y el honor de los artistas”<sup>387</sup>. Los “artesanos”, por su parte, pasarían a formarse en otro tipo de centros<sup>388</sup> como las Sociedades Económicas o las Escuelas de Dibujo, organismos promovidos, aus-

---

<sup>383</sup> Bédat, *Real Academia*, 410.

<sup>384</sup> “Casi todas las Sociedades Económicas y las Juntas de comercio, de acuerdo con los ayuntamientos se propusieron, como uno de los objetos principales de su instituto, promover la creación de las escuelas de dibujo natural y de adorno, más o menos desarrolladas y completas durante los reinados de Carlos III y Carlos IV. [...] Más a pesar del apoyo que estas enseñanzas encontraban en la opinión y las corporaciones populares, eran por lo general, antes bien producto de un buen celo, que de la inteligencia y los conocimientos necesarios para organizarlas de una manera correspondiente a su objeto. [...] sólo alcanzaban a producir dibujantes amanerados y reducidos a copiar de malos originales”: Caveda, *Memorias de la Historia*, 399-400.

<sup>385</sup> La supervisión de la Sociedad Económica matritense, como se analizará, fue fundamental para la fundación de la RABAPC.

<sup>386</sup> El punto de arranque de estas sociedades fue la creación de la “Sociedad Vascongada de amigos del País” en 1764 por parte del conde de Peñaflorida. Un RD de 18 de noviembre de 1774 regularizó este tipo de sociedades. Por otra parte, también hubo escuelas de dibujo que surgieron al amparo del Consulado de Comercio, como fueron los casos de Barcelona y Burgos. En su propagación tuvieron mucho que ver dos escritos de Campomanes: *Discurso sobre el fomento de la industria popular* (1774) y *Discurso sobre la educación popular de los artesanos* (1775). En ellos defendía la validez de este tipo de asociaciones para el fomento y la mejora de la industria popular, así como para perpetuar la lealtad al Rey y a la patria.

<sup>387</sup> Gaspar Melchor de Jovellanos, “Elogio de las Bellas Artes”, en *Obras escogidas de Jovellanos* (París: Librería de Garnier Hermanos, 1887), 96.

<sup>388</sup> Bédat, *Real Academia*, 423.



piciados y controlados en algunos casos por la propia RABASF<sup>389</sup>. Sin embargo, cuando el rey otorgó el título y los privilegios de academia a las escuelas de Zaragoza, Valladolid y México se produjo un fuerte malestar en la Academia de San Fernando, que no había sido consultada previamente.

Este interesante proceso coincide de lleno con el cambio de dinámicas sociales originado a partir de la progresiva afirmación de la economía industrial y mercantilista que comenzaba a imponerse por el continente a través de la mecanización fabril, la mejora de los tiempos de producción y la calidad del género y, en consecuencia, el aumento del peso relativo de las manufacturas en la economía, la tendencia al intercambio favorecida por la eliminación progresiva de barreras aduaneras y el subsiguiente despegue comercial.

Frente al mercantilismo previo (caracterizado por la injerencia del estado absolutista en las relaciones entre el poder político y la actividad económica, el control de los recursos y de los mercados, la protección de la industria local frente a competencias extranjeras mediante los subsidios a empresas privadas, la creación de monopolios privilegiados y el intervencionismo gubernamental sobre cualquier fuente de riqueza), la tendencia dominante comenzó a apuntar, cada vez con mayor fuerza, hacia doctrinas fisiocráticas y liberales, desencadenándose así un espacio de transición que generaría problemas de identidad en la RABASF, pues los nuevos procesos revolucionarios (sociales y económicos) chocaban frontalmente con sus fundamentos basilares, tanto desde el punto de vista doctrinal como educativo.

Durante el último tercio del siglo XVIII surgieron numerosos centros docentes por el territorio nacional con el objetivo de proporcionar a los artesanos una enseñanza relacionada con las exigencias elementales e inmediatas de su profesión. La Academia, al permitir la fundación de estos centros, no se responsabilizó directamente de la formación de los trabajadores, si bien se reser-

---

<sup>389</sup> “La Academia de San Fernando favoreció el desarrollo de las escuelas de dibujo y, gracias a una evolución de su manera de ver, los académicos llegaron a entender cuál debía ser el papel de éstas”: *ibídem*.

vaba el derecho de elaborar las directrices artísticas necesarias para garantizar el sostenimiento del canon. Bédat, al referirse a la RABASF, se hace eco de las contradicciones de tal imposición:

Éste era un deseo utópico, ya que la Academia no podía ser al mismo tiempo una escuela técnica: después de imaginar que la Academia podría desempeñar dichos dos papeles juntamente, tuvieron que admitir los académicos después de 1790 cómo ésta era sólo una escuela de bellas artes<sup>390</sup>.

Tras la Guerra de la Independencia y la posterior crisis económica, la historiografía de mediados del diecinueve denunciaba la falta de “recursos, ánimo y afición para sostener [...] [a las academias de bellas artes, que] sufrían frecuentemente las consecuencias de las eventualidades y mutaciones de la administración pública”<sup>391</sup>. La coyuntura sociopolítica invitaba a la supresión de los centros, extremo al que el Gobierno no llegó, finalmente, tras considerar los beneficios locales que proporcionaban las academias: “semejantes corporaciones, así en artes como en ciencias y letras, tienen la ventaja de conservar en los pueblos cierta animación y un provechoso movimiento intelectual”<sup>392</sup>. Tal posicionamiento es deudor del antiacademicismo analizado con anterioridad, contrario al monopolio artístico del poder central (tanto en la docencia como en la determinación del canon) y partidario de una enseñanza mucho más individualizada y adaptada al genio de cada estudiante. Este escenario de decadencia espoleó al Gobierno a acometer la ya analizada reforma en la Escuela de Nobles Artes y a aprobar unos nuevos Estatutos para la Academia matritense. Tal renovación devino más general con la reorganización de las academias provinciales acometida mediante el RD del 31 de octubre de 1849<sup>393</sup>, cuyo contenido estuvo vigente hasta 1892 y condicionó toda la vida de las corporaciones durante más de cuatro décadas.

---

<sup>390</sup> Bédat, *Real Academia*, 369.

<sup>391</sup> Caveda, *Memorias de la Historia*, 401.

<sup>392</sup> Gil de Zárate, *De la instrucción pública*, 3: 309.

<sup>393</sup> *GdM*, 6/11/1849. La introducción del mismo está incluida en el anexo B.3.

En la introducción del decreto el ministro dirigía a la reina Isabel II unas palabras que exponían el ruinoso estado de las academias de bellas artes en España<sup>394</sup> y lamentaban el agravio comparativo que sufrían respecto a otras instituciones de carácter científico receptoras de apoyo oficial, máxime cuando las disciplinas artísticas eran dignas de toda protección por “el influjo que ejercen en la industria del país, en su riqueza y hasta en su civilización”<sup>395</sup>. El retraso en la enseñanza del “dibujo de adorno y de aplicación”<sup>396</sup> había tenido una repercusión negativa en las industrias dependientes de esta disciplina<sup>397</sup>, en contraste con la etapa de expansión fabril de otros países europeos<sup>398</sup>, lo que hacía de la renovación y unificación de estas enseñanzas una necesidad también social y económica<sup>399</sup>. Aunque el sistema de producción de tipo gremial fue arrinconado a mediados del siglo XVIII, su desaparición definitiva no tuvo lugar hasta 1836<sup>400</sup>. Aun así, el ordenamiento tradicional de maestros y aprendices subsistió

---

<sup>394</sup> Gil de Zárate ratificó este hecho al confirmar que el estado de los estudios de Bellas Artes “era a la verdad lastimoso [...], siendo escasísimas las enseñanzas, y viéndose los profesores desatendidos con miserables dotaciones”: *De la instrucción pública*, 304. Caveda abundó en términos análogos: “Si las Bellas Artes habían de florecer y generalizarse, preciso era que sus estudios, traídos a tanto desmedro, se fundasen en más sólidos cimientos, y sometidos a un plan general que en todas partes los uniformase”: *Memorias de la Historia*, 401.

<sup>395</sup> RD de 31 de octubre de 1849: *GdM*, 6/11/1849.

<sup>396</sup> *GdM*, 6/11/1849.

<sup>397</sup> Salvo en las escuelas de Madrid y Barcelona: *ibídem*.

<sup>398</sup> “Las Academias provinciales, [...] exigían una reforma que restableciese la destruida unidad, y las reorganizase con arreglo a los mismos principios”: RD de 31 de octubre de 1849: *GdM*, 6/11/1849. Entre los factores que obstaculizaron la modernización industrial de España durante el diecinueve se encuentra la inestabilidad que se generó por los numerosos cambios de gobierno que implicaron una política industrial contradictoria. De un proteccionismo moderado (1802-1819) se pasó a un liberalismo moderado (1820-1849) y, por último, un largo período de librecambismo (1849-1891).

<sup>399</sup> “Menester es crear industrias que aumenten los consumos, facilitar a estas medios de producir con baratura y buena calidad, y necesario es también abrir nuevos caminos de ocupaciones útiles y provechosas a muchos que sin ellos y por falta de ellos son un gravamen para el país”: RD de 31 de octubre de 1849: *GdM*, 6/11/1849.

<sup>400</sup> RD de 2 de diciembre de 1836. Previamente las Cortes de Cádiz, a través del Decreto del 8/6/1813, declararon la libertad de industria, sin que fuese necesario para su ejercicio incorporación en gremio alguno. Durante el reinado de Fernando VII el decreto gaditano fue anulado (RO de 19 de junio de 1815), restableciéndose las ordenanzas gremiales.

en muchas ciudades españolas, cuya producción manufacturera se encontraba más en la órbita de la artesanía<sup>401</sup> que en la actividad fabril<sup>402</sup>.

Con intención de reformar y potenciar las academias repartidas por el país, el Gobierno solicitó un informe a la RABASF, que fue estudiado y modificado en algunos aspectos por el Real Consejo de Instrucción Pública y se consolidó en el real decreto citado. Como observó Gil de Zárate, en la norma primó el gran objetivo de generalizar las enseñanzas de utilidad común y aplicables a la industria<sup>403</sup>. Por otro lado, quedaba restringido el acceso a aquellas enseñanzas de carácter más elevado, dirigidas a aquellos alumnos que aspiraban “a la senda de la gloria”<sup>404</sup>, porque “los grandes pintores y escultores tienen que ser pocos, y el facilitar estas carreras a demasiadas personas sería rebajar el arte, lanzando en ellas a infinidad de jóvenes [a] la miseria y la desesperación”<sup>405</sup>. Estas palabras coinciden casi literalmente con las escritas por J. Galofre en *El Artista en Italia* cuando defendía la diferenciación entre los “artesanos”, vinculados a las nuevas necesidades productivas y mercantilistas, y una élite de individuos “de reconocida habilidad”<sup>406</sup>, los “artistas”, dignos de adentrarse en el aprendizaje de las bellas artes.

Desde una perspectiva psicosociológica, y según las orientaciones críticas de la epistemología marxista clásica, en el seno de este incipiente capitalismo la “ca-

---

<sup>401</sup> Es llamativo que el *Diccionario de Autoridades* (1726) no incluya la voz “artesanía”. Sí que incluye “artesano” que define como “oficial mecánico, que gana de comer con el trabajo de sus manos: y con especialidad se entiende del que tiene tienda pública, y se emplea en tratos mecánicos”: *Diccionario de Autoridades* (Madrid: imprenta de Francisco Hierro, 1726) I: 424.

<sup>402</sup> Para profundizar en el desarrollo gremial e industrial en España en el siglo XIX consultar Leandro Prados de la Escosura, *De imperio a nación. Crecimiento económico y atraso económico en España (1780-1930)* (Madrid: Alianza, 1993).

<sup>403</sup> “Por el contrario, a los estudios menores, que no hay inconveniente en multiplicar, se les dio un carácter práctico que los hiciera aplicables a la industria. Sabido es que nuestros artesanos carecían de gusto, siendo por lo general los artefactos que de sus manos salían de forma grosera y poco agradable. A procurarles esta cualidad que le faltaba se han dirigido las enseñanzas del dibujo lineal y de adorno; y a tal punto se ha conseguido, que se está verificando en esto una revolución notable y provechosa”: Gil y Zárate, *De la instrucción pública*, 311.

<sup>404</sup> RD de 31 de octubre de 1849: *GdM*, 6/11/1849.

<sup>405</sup> Gil y Zárate, *De la instrucción pública en España*, 310-311.

tegoría del artesano” se consideraba un recurso humano en términos de producción, un factor asociado a la infraestructura material de la sociedad e instalado entre las bases de desarrollo económico del país, mientras que la “categoría del artista” tendía a adquirir connotaciones superestructurales, al localizarse su actividad en el plano de la creación estética y, por consiguiente, un estatus elevado cuyas atribuciones y características se definían en consonancia con los credos románticos que respaldaban su superioridad. Los postulados filosóficos que cualificaban la praxis artística como vehículo creativo para la manifestación sensible de la idea<sup>407</sup> consienten en apuntar el eventual continuismo, renegociado a tenor del embrionario sistema empresarial de competencias, de las categorías de *ingenio*<sup>408</sup> —al incidir en una impostación facultativa que identificaba la labor artística por encima de la ejecución material de las obras, superior al arte industrial del operario— arbitradas por la tradición especulativa occidental y asociadas al binomio *mimesis/imitatio*. El *ingenium* parece así recuperar su estatus, tras haber cedido su preeminencia como categoría estética durante el siglo XVIII en el ámbito de la creación artística al concepto de *ars*:

---

<sup>406</sup> Ídem, 175-176.

<sup>407</sup> “Todos los que se dedican a las Bellas Artes, para no ser meramente artesanos ni artífices, y sí verdaderos Artistas, esto es, pintores, escultores, arquitectos y grabadores, una idea fija tienen en su imaginación...”: Galofre, *El artista en Italia*, 11.

<sup>408</sup> El “ingenio”, en tanto objeto de especulación teórica y científica, sería un argumento de gran fortuna en Europa desde el último cuarto del siglo XVI que se mantiene en vigor hasta el setecientos. Juan Huarte de San Juan publicaría en 1578 su *Examen de ingenios para las ciencias, donde se demuestra la diferencia de habilidades que ay en los hombres, y el género de letras que a cada vno responde en particular*, un texto ampliamente difundido por el continente (Italia conocería sendas ediciones en 1582 y 1619; en Inglaterra la sucesión de ediciones comenzaría en 1594; en Alemania Gotthold Ephraim Lessing —que haría su tesis doctoral sobre el *Examen* de Huarte— sacaría a la luz una versión todavía en 1782) en el que se describen y distinguen las diversas *facultates ingenii*. Localizadas entre las funciones cerebrales, el intelecto y la imaginación constituyen las ‘facultades activas’ del ingenio: ingenio racional (filosófico y científico) e ingenio imaginativo (estético y práctico) como bases creativas de la actividad artística y experimental: Luciano Anceschi, *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético* (Madrid: Tecnos, 1991), 134-135. Otras poéticas españolas del ingenio vendrían dadas por el conceptismo de Gracián en *Agudeza y arte de ingenio* (1648), o el *Discernimiento filosófico de ingenios para artes y ciencias* del Padre Ignacio Rodríguez (Madrid, 1795), y pueden rastrearse ejemplos adicionales en diversos países europeos, desde los italianos *Trattato dell'ingegno dell'huomo* de Antonio Persio (Venecia, 1576) hasta la *Anatomia ingeniorum et scientiarum* de Antonio Zara (Venecia, 1615).

la teoría neoclásica sostiene que el ingenio es un don natural que debería estar dirigido por el juicio. Contra la autonomía barroca del ingenio, facultad de la imaginación necesaria para la creación de conceptos (asociación inédita de objetos o ideas distantes) se sostiene ahora que el ingenio siempre debe estar acompañado y regido por el juicio<sup>409</sup>.

Las teorías miméticas de adscripción aristotélica se habían consolidado extendiendo la idea de naturaleza desde la realidad fenomenológica y sensible hasta la realidad extrasensible de los principios, esencias, conceptos e ideas, de la misma manera que la tradición clásica consideraba el requisito de la *imitatio* no sólo como reproducción de la naturaleza, sino también como reproducción de modelos (*retractatio*), un tipo de imitación que Checa Beltrán denomina “retórica”<sup>410</sup>, y cuyos fundamentos se muestran así ciertamente próximos a aquellos que determinaron el sistema de aprendizaje mediante la copia de referentes preestablecidos, tanto en su formulación gremial (modelos particulares y variables) como académica (modelos universales y unívocos). Por otra parte, y a consecuencia de las modificaciones sufridas por la estimación misma de dicho concepto, el pensamiento artístico pasaría a considerar la mimesis no como un ejercicio pasivo de simple copia sino como un compromiso creativo, con lo que la progresiva homologación y sustitución del término *imitatio* por *inventio*<sup>411</sup> aproximó de nuevo su condición al proceder retórico. En esta coincidencia se basaron voces críticas como la de Galofre cuando advertía de que “las Academias no reformadas [deberían destinarse a formar individuos] en los oficios de artesanos y artífices, que impropiamente y con ignorancia común se apoderan del nombre de Artistas”<sup>412</sup>; y observaba que otro tanto ocurría con la música en los conservatorios, “*Liceos académicos*” y la “institución universitaria de las Academias Musicales”, responsables de hacer desaparecer “la creación” y de ge-

---

<sup>409</sup> Checa Beltrán, *Razones del buen gusto*, 43 y 116; Ídem, “La teoría teatral neoclásica”, en *Historia del Teatro Español. Del siglo XVIII a la época actual*, dir. Javier Huerta Calvo (Madrid: Editorial Gredos, 2003), 2: 1520-1552.

<sup>410</sup> *Razones del buen gusto*, 79 y 100.

<sup>411</sup> Wladyslaw Tatariewicz, *La estética moderna 1400-1700*, vol. 3 de *Historia de la Estética*, Akal Arte y Estética 17, traducción de Danuta Kurzyca (Madrid: Ediciones Akal, 1991), 307.

<sup>412</sup> Galofre, *El artista en Italia*, 170. Cfr. §2.1.

nerar exclusivamente “imitadores”, compositores “iguales aquí que allí, amoldados con las *mismas* máximas e iguales preceptos *de receta*”<sup>413</sup>.

El RD de 1849 dispuso la creación de catorce academias con una “escuela especial de bellas artes” a cargo de cada una de ellas. Cuatro serían declaradas de primera clase: Barcelona, Valencia, Valladolid y Sevilla, y diez de segunda: Bilbao, Cádiz, Coruña, Granada, Málaga, Oviedo, Zaragoza, Palma y Santa Cruz de Tenerife. Los estudios se dividieron en superiores y menores y se impartieron en las academias de primera y de segunda, respectivamente<sup>414</sup>. En el resto de poblaciones donde existieran academias o estudios de dibujo, estos seguirían existiendo bajo la denominación común de “Escuelas de Dibujo”<sup>415</sup>. El artículo 46 del texto consignó uno de los aspectos de mayor trascendencia de la reforma, pues estipulaba el carácter gratuito de la enseñanza de los estudios menores; esta novedad, de profundo calado, pone de manifiesto el carácter igualitario e interclasista de estas instituciones y su adscripción al ideal alfabetizador ilustrado de finales del siglo XVIII. No ocurría lo mismo con los estudios superiores, cuyas matrículas no eran gratuitas, por lo que resultaban solamente accesibles a las clases adineradas, interesadas por una parte en mantener el *statu quo* y, por otra, en la formación de las clases populares, que habría de redundar directamente en la mejora de sus comercios, industrias, etc. Se puede hablar, en cierta manera, de una “alfabetización rentabilizada” en términos de consenso social. El discurso ético prototípico de la burguesía invertía en muchos casos tales iniciativas con el manto filantrópico del servicio social y del bien común, como parte del sistema de ficciones útiles en el desarrollo de la

---

<sup>413</sup> Ídem, 38 y 165.

<sup>414</sup> Los estudios menores comprendían: aritmética y geometría propias del dibujante; dibujo de figura; dibujo lineal y de adorno; dibujo aplicado a las artes y a la fabricación; y modelado y vaciado de adornos. Los estudios superiores consistían en: dibujo del antiguo y del natural; pintura, escultura y grabado; y enseñanza de maestros de obras y directores de caminos vecinales: RD de 31 de octubre de 1849: *GdM*, 6/11/1849, capítulo VI, arts. 37º y 38º.

<sup>415</sup> RD de 31 de octubre de 1849: *GdM*, 6/11/1849, capítulo I, art. 2º. En este mismo artículo se apela a la creación de escuelas de dibujo en aquellas poblaciones donde no existieran.

idea central de progreso, tecnología y modernidad<sup>416</sup>. Un ejercicio de encubrimiento que hoy aparece manifiesto pero que en su momento resultaba eficaz a la hora de justificar este tipo de operaciones, en las que los requisitos de un grupo social hegemónico podían llegar a imponerse a todo un colectivo.

El Real Decreto determinó en su capítulo VII que “los gastos de toda clase que ocasionen las Academias y los estudios menores tienen el carácter de municipales y provinciales, y se satisfarán por el Ayuntamiento y la Diputación provincial, incluyéndose en los presupuestos de estas corporaciones”<sup>417</sup>. Esta provisión causó que en los momentos de penuria económica las academias provinciales fueran objeto de olvido. Por su parte, los estudios superiores serían sufragados íntegramente por el gobierno central, y sus gastos se incluirían en los presupuestos generales del Estado<sup>418</sup>, lo que permitió un control de facto sobre esos centros.

El RD de 1849, en resumen, puso en valor las denominadas *Escuelas Especiales* al hacerlas partícipes del interés del Estado y considerarlas como una herramienta clave dentro de la política de Instrucción Pública. Las medidas puestas en marcha en educación artística dejaron de dirigirse a un reducido número de personas y se afanaron por mejorar la condición intelectual de los ciudadanos, hasta de los más humildes, “procurando fomentar todos los elementos de fuerza y prosperidad que las naciones encierran y llevar a los individuos al más alto grado de civilización posible”<sup>419</sup>. J. Caveda, a los veinte años de la publicación del RD, resumió así sus consecuencias:

---

<sup>416</sup> Iris María Zavala, “Introducción: nuevas tareas y lecturas al filo de la modernidad”, en *Romanticismo y realismo* (Barcelona: Crítica Grijalbo Mondadori, 1994), 5-6

<sup>417</sup> RD de 31 de octubre de 1849: *GdM*, 6/11/1849, capítulo VIII, Art. 52.

<sup>418</sup> Ídem, Capítulo VIII, Art. 54.

<sup>419</sup> Gil y Zárate, *De la instrucción pública*, 274-275. “Las academias y las escuelas, si no sirven, pues, para crear esos sublimes varones, hacen al menos el eminente servicio de conservar el fuego bienhechor, y de difundirlo por todas las clases de la sociedad. Se apoderan de las grandes obras, de los provechosos descubrimientos, y los ponen al alcance de todos, siendo así un poderoso elemento de civilización”: ídem, 282. Hay que tener en cuenta que todas estas políticas estaban destinadas únicamente al género masculino; el *capital cultural* estaba controlado por los hombres.



Si el fruto ha correspondido al celo y eficacia con que se ha realizado tan importante reforma, lo dirán las ideas que hoy se tienen de las Bellas Artes allí donde hace poco se hallaban de todo punto olvidadas; el buen gusto que empieza a manifestarse en los talleres y las fábricas; el juicio crítico con que se aprecian las obras del Arte por la prensa periódica; los aprovechados discípulos que salen, no ya sólo de las Escuelas de Madrid, sino también de las de Barcelona, Sevilla, Valencia, Valladolid, Cádiz y Zaragoza. [...] Se reconoce ya un progreso; se ven los fundamentos de una enseñanza dirigida por buen camino, que para llevarse más lejos sólo necesita la protección que hasta ahora le dispensan el Gobierno y los pueblos<sup>420</sup>.

El “buen gusto” al que hace mención Caveda estaba controlado desde la Academia de Madrid, ya que los profesores de las escuelas especiales debían ajustar su enseñanza al “método y programas [comunicados] por el Gobierno, oída la Real Academia de San Fernando”<sup>421</sup>. La corporación madrileña era, al menos en teoría, “el centro de unidad de un vasto sistema de enseñanza artística [...] y un cuerpo consultivo del gobierno”<sup>422</sup>. Este hecho quedó ratificado con la Ley de Instrucción Pública del 9 de septiembre de 1857 (conocida como “Ley Moyano”<sup>423</sup>), que proporcionó un mayor protagonismo a la RABASF y puso a su cuidado la conservación de los elementos artísticos del reino y la Inspección Superior del Museo Nacional de Pintura y Escultura, al igual que los existentes en las provincias<sup>424</sup>.

Desde la perspectiva docente, la Ley Moyano<sup>425</sup> supuso un espaldarazo al reconocimiento de las enseñanzas establecidas en el RD de 1849 al establecer la

---

<sup>420</sup> Caveda, *Memorias de la Historia*, 403-404.

<sup>421</sup> RD de 31 de octubre de 1849: *GdM*, 6/11/1849, capítulo VII, art. 51.

<sup>422</sup> Caveda, *Memorias de la Historia*, 402.

<sup>423</sup> Una ley en absoluto innovadora, considerada por la crítica histórica actual más como una norma que venía a consagrar un sistema educativo cuyas bases fundamentales se encontraban ya en el *Reglamento* de 1821, en el *Plan* del Duque de Rivas de 1836 y en el *Plan Pidal* de 1845: Manuel de Puellas Benítez, ed., *Historia de la Educación en España, tomo II: de las Cortes de Cádiz a la Revolución de 1868. Legislación y Documentos* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1982).

<sup>424</sup> “Se pondrá al cuidado de la Real Academia de San Fernando la conservación de los monumentos artísticos del reino y la inspección del Museo Nacional de Pintura y Escultura, así como la de los que debe haber en las provincias; para lo cual estarán bajo su dependencia las Comisiones provinciales de Monumentos, suprimiéndose la central”: *GdM*, 10/9/1857, art. 161.

<sup>425</sup> Claudio Moyano y Samaniego (1809-1890), político castellano de ideología liberal que evolucionó de posiciones tibiamente progresistas hasta aproximarse al Partido Moderado, considerado el “campeón de

dependencia del ramo de Instrucción Pública de Academias, Bibliotecas, Archivos y Museos<sup>426</sup>. Por tanto, las Escuelas Especiales de Bellas Artes constituidas en las academias homónimas a partir del RD de 1849 pasaban a depender directamente del Consejo de Instrucción Pública, una circunstancia ratificada en el artículo nº 137 de la citada ley: “[...] Las Academias de Bellas Artes establecidas en las provincias se conservarán en su actual estado”<sup>427</sup>. La relación entre las Escuelas Provinciales de Bellas Artes y la docencia llegó a un punto sin retorno cuatro décadas después, con la aprobación de un RD el ocho de julio de 1892<sup>428</sup> en cuyo primer artículo se establecía que:

Las Escuelas provinciales de Bellas Artes, como establecimientos públicos de enseñanza que son, estarán desde esta fecha bajo la dependencia de los Rectores de las Universidades, a quienes, como Jefes superiores de las mismas, les incumbe la inspección y vigilancia de la administración, del personal, de los estudios y de la disciplina, quedando así completamente separadas de las Academias provinciales de Bellas Artes<sup>429</sup>.

Se procedió, por tanto, a separar definitivamente las escuelas de bellas artes de las corporaciones académicas, lo que tuvo dos consecuencias directas: por una parte, puso en marcha la creación de estudios de bellas artes en universidades españolas como la Complutense de Madrid<sup>430</sup>; por otra, supuso un duro golpe para las academias provinciales, que asistieron a la desmembración de uno de sus más importantes “apéndices”. A partir de ese momento las corporaciones pasaron a centrarse en la realización de otro tipo de actividades culturales como la organización de exposiciones, creación de museos<sup>431</sup>, etc.

---

proteccionismo”: Rafael Serrano, *La revolución liberal en Valladolid (1808-1874)* (Valladolid: Grupo Pinciano-Caja España, 1993), 25.

<sup>426</sup> Art. 158, *GdM*, 10/9/1857.

<sup>427</sup> Art. 137, ídem.

<sup>428</sup> *GdM*, 9/7/1892. El texto íntegro está incluido en el anexo B.11.

<sup>429</sup> RD de 8 de julio de 1892: *GdM*, 9/7/1892, art. 1º.

<sup>430</sup> “Reseña histórica”, en web de la Universidad Complutense de Madrid. Bellas Artes: <http://portal.ucm.es/web/fbartes/resena-historica> (consulta: 26 de febrero de 2013).

<sup>431</sup> Así ocurrió, por ejemplo, en la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Sevilla: “Historia institucional”, en web del Censo-Guía de archivos de España e Iberoamérica: <http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia>

El RD de 1892 supuso el cierre de una transformación fermentada a lo largo de todo el ochocientos en la que se conjugaron factores de tipo económico (necesidad de centralizar la enseñanza de aquellas disciplinas relacionadas con el comercio y la industria), ideológico (las academias estaban tradicionalmente ligadas a la Corona, lo que las anclaba a directrices de tipo arcaico y conservador) y estético (el antiacademicismo había hecho mella en una intelectualidad liberal defensora unos cánones de belleza no estereotipados ni impuestos). Este proceso de reflexión, renovación y adaptación bien puede trasladarse al momento actual, en que Bonet Correa ha postulado como principal objeto de las academias de bellas artes “dar al artista el reconocimiento social a su obra y a su dignidad personal como creador que lleva a cabo una actividad que merece el aplauso de la colectividad”<sup>432</sup>. Como se analizará posteriormente, el RD de 1892 originó una situación paradójica respecto a la enseñanza musical. Al no haberse incluido la música en el RD de 1849, algunas academias optaron por crear (como fue el caso de Valladolid en 1918) o mantener (La Coruña y Oviedo) escuelas de música dependientes de ellas<sup>433</sup>. Las confusiones legales entre conservatorios superiores y universidad que, a día de hoy, siguen siendo objeto de controversia, tienen su origen en este decreto y podrían haberse evitado si el texto de 1849 hubiera considerado la incorporación de la música<sup>434</sup>.

---

[/fondoDetail.htm?id=623367](#) (consulta: 26 de febrero de 2013). En muchos casos este tipo de tareas ya las venían realizando antes de del RD de 1892.

<sup>432</sup> Bonet Correa, *Pasado y futuro*, 60.

<sup>433</sup> §3.6.1 y 3.6.2. *infra*.

<sup>434</sup> La última gran polémica se desencadenó con la publicación de cuatro sentencias del Tribunal Supremo mediante las cuales se anulaban los artículos 7.1, 8, 11, 12 y la disposición adicional séptima del *Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, que establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación*, al no ser conforme a derecho la utilización de las expresiones “grado” y “graduado” para estas enseñanzas (*BOE* de 6, 8 y 23 de marzo de 2012). Las sentencias resolvían los recursos contencioso-administrativos interpuestos por cuatro universidades españolas, que no deseaban que instituciones no universitarias pudieran ofrecer las mismas titulaciones que la Universidad, a pesar de pertenecer al mismo ámbito de la educación superior española y europea.



### 2. 3. La Real Academia de Bellas Artes de Valladolid

Durante la primera mitad del siglo XVIII el aparato educativo español se encontraba sumergido en un estado de decadencia del que se hicieron eco algunos de los intelectuales y pensadores más importantes del ochocientos<sup>435</sup>. Este declive, no obstante, fue el punto de partida del florecimiento, a lo largo de la centuria, de toda una serie de asociaciones cuyo principal afán fue renovar la cultura y la educación<sup>436</sup>. Organismos como academias, juntas o sociedades<sup>437</sup> se vieron favorecidas por un contexto político, social y cultural propicio cuyo máximo apogeo se verificó durante el reinado de Carlos III (1759-1788), mientras que durante el de su sucesor, Carlos IV (1788-1808), se había asistido a un retroceso de tales instituciones a cuenta de la inestabilidad generada tras las revoluciones europeas. Valladolid no fue una excepción a este respecto: en la primera mitad del siglo XVIII se encontraba en una situación de enorme retraso que afectaba, entre otros muchos ámbitos, a las artes:

Una ciudad tan favorecida de sus soberanos y Patria de muchos de sus Gloriosos Progenitores, haia [sic] venido a tan miserable abatimiento, que apenas es sombra de lo que fue. En ningún caso aseó de sus calles, las infinitas ruinas de edificios, y el triste aspecto de los que han quedado, dan una cabal y pronta idea de la miseria de sus habitantes, su comercio es igual a la vista, que ella misma ofrece, y las demás artes y oficios siguen el propio paso, sin que de muchos haia [sic] quedado ni aun el nombre. [...] En un Pueblo tan abandonado es consiguiente que reine la pereza, la negligencia,

---

<sup>435</sup> “No es una sola, señor mío la causa de los cortísimos progresos de los Españoles en las Facultades expresadas, sino muchas; y tales, que aunque cada una por sí sola haría poco daño, el complejo de todas forman un obstáculo casi absolutamente invencible”: Benito Jerónimo Feijoo, *Cartas eruditas y curiosas* (Madrid: imprenta de Pedro Marín, 1773), 2: 215. El mismo autor con frases como “El descuido de España lloro, porque el descuido de España me duele. [...] Gotosa está España” se adelantó al “Me duele España” de Unamuno de dos centurias después.

<sup>436</sup> Celso Almuíña, *Teatro y Cultura en el Valladolid de la Ilustración* (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1974), 23.

<sup>437</sup> Almuíña, *Teatro y Cultura*, 31.

el ocio y todo género de vicios contrarios a la industria, y destructivos de las artes y comercio<sup>438</sup>.

Ante esta dramática situación, entre 1746 y 1785 se verificó la fundación de distintas corporaciones con el fin de impulsar un cierto avance ilustrado y la mejora de la ciudad en relación con los intereses sociopolíticos emergentes<sup>439</sup>. Tales organismos se caracterizaron por su espíritu principalmente práctico y no especulativo, evitando así posibles censuras “ideológicas” por parte del poder central. En la ciudad pinciana surgieron cinco asociaciones acordes con este perfil, entre las cuales se encuentra la academia objeto del presente estudio<sup>440</sup>:

R. A. Geográfico-Histórica de los Caballeros (1746).

R. A. de Matemáticas y Nobles Artes de la Purísima Concepción (1779).

R. Sociedad Económica de Amigos del País de Valladolid (1783).

R. A. de San Carlos de Jurisprudencia Nacional Teórico-Práctica (1784).

R. A. de Cirugía (1785)<sup>441</sup>.

La fundación de la Academia de Matemáticas y Nobles Artes vallisoletana fue resultado de la iniciativa de varios individuos preocupados por el conocimiento y el progreso. Uno de los más destacados fue Gregorio Portero de la Huerta, presidente de la Real Chancillería, que, condecorado del talento para las matemáticas de Pedro Regalado Pérez Martínez, le instó a fundar un centro académico donde además de enseñar la ciencia “que trata de la cantidad en quanto mensurable, cuyos principales fundamentos son la Geometría y Arithmética”<sup>442</sup>, también se impartiera la disciplina de dibujo. Estas materias se ajustaban a las políticas educativas carlotercistas defensoras de la proliferación

---

<sup>438</sup> José Colón de Larreátegui, [*Informe sobre los gremios de Valladolid*] (Manuscrito, 1781), fols. 17r, 18r. (UVaDOC, Fondo Antiguo: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/199>).

<sup>439</sup> El movimiento ilustrado se hizo patente en la ciudad de Valladolid principalmente durante los reinados de Carlos III y Carlos IV: se estimularon las manufacturas, se impulsaron políticas de saneamiento urbano, se racionalizó el vertido de residuos, etc. El primer periódico vallisoletano de ideología netamente ilustrada, el *Diario Pinciano*, vio la luz en 1787, aunque dejó de editarse poco más de un año después: Cfr. Luis Miguel Enciso et al., *Valladolid en el siglo XVIII* (Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1984).

<sup>440</sup> El año consignado entre paréntesis se corresponde con la fecha de la fundación.

<sup>441</sup> Almuña, *Teatro y Cultura*, 32. “[...] los dos centros más representativos de la inquietud ilustrada en Valladolid son la Sociedad Económica y esta Academia”: ídem, 46.

<sup>442</sup> *Diccionario de Autoridades*, 2: 513.

de las materias prácticas que abrían puertas a la mejora de la las artesanías, industria, el comercio, etc. El Consejo de Castilla, “propenso a proteger tales Establecimientos, manifestó bien claramente en esta ocasión cuán recomendables le son los pensamientos, que tienen por objeto la creación de Academias públicas, en donde se promueva la Enseñanza para los mayores progresos de las Artes”<sup>443</sup>.

La supresión de las escuelas gremiales y las cofradías en 1757<sup>444</sup> implicó que los jóvenes dejaran de contar con el tradicional sistema de formación artesanal, haciéndose necesario instituir un organismo que cubriera esta carencia<sup>445</sup> e hiciera frente a las necesidades manufactureras de la ciudad. Las matemáticas se erigieron en disciplina básica para aspirar al conocimiento de otras materias<sup>446</sup>; es más, se convertían en la herramienta racional clave para adentrarse en la comprensión de la naturaleza y proceder a su imitación reglada. El estudio de las matemáticas permitía avanzar hacia una enseñanza basada en la ciencia, en contra de una educación basada principalmente en el dogma y los preceptos eclesiásticos. Por otra parte, se ponía coto a la heterogeneidad y la anarquía del canon establecido por el régimen gremial y artesano tradicional, que había alcanzado a su máxima expresión con el estilo barroco<sup>447</sup>:

El ilustrado de las Mathemáticas [sic] halla en los cuerpos las líneas, los puntos, las extremidades, [...] que le hacen divisible hasta los más minutísimos fragmentos: aprehende en esta división la esencia de ellos, y conoce los destinos a que puede aplicarlos. [...] percibe el fondo, y naturaleza de las entidades criadas. ¿Qué más poderosa causa queréis, amados Académicos, para estimularos al Estudio de esta bella Arte. Y qué más eficaz argumento podré Yo escoger para probar la necesidad, y

---

<sup>443</sup> *Distribución de los premios concedidos por la Real Academia de la Purísima Concepción de Valladolid a sus individuos y discípulos, hecha en Junta Pública de 7 de diciembre de 1783* (Valladolid: imprenta de Manuel Santos Matute, 1783), 5.

<sup>444</sup> Vid. pg. 109-110.

<sup>445</sup> Así mismo, fue necesario cubrir la enseñanza primaria, algo de lo que se hizo responsable, en parte, la Real Sociedad de Amigos del País de Valladolid.

<sup>446</sup> Es significativo que el *Diccionario de Autoridades* incluya la “Geometría” como un elemento principal de las matemáticas (vid. *supra*).

<sup>447</sup> “La diformidad [sic], el desarreglo y la desproporción producen la fealdad, la ridiculez y la ruina”: *Distribución de los premios*, 35-36.

utilidad de su Estudio? [...] por eso necesitamos este Estudio para la racionalidad, para el discurso, para el reconocimiento<sup>448</sup>.

Las matemáticas fueron consideradas por el académico de honor José Pérez Sorarte y Saravía como la bella arte por excelencia<sup>449</sup>, ya que proporcionaba el conocimiento necesario para “poner orden en los espíritus, que le cercan [al hombre], y tiene alrededor de sí, le es indispensable para usar de este gobierno echar mano de las medidas, y ejercitar en ellas su ciencia práctica”<sup>450</sup>. Pese a una serie de dificultades económicas iniciales, la primera Junta del nuevo centro tuvo lugar el día 28 de octubre de 1779 en una sala de la Iglesia de la Piedad<sup>451</sup>. Gracias a las políticas de apoyo a este tipo de sociedades del monarca Carlos III y su Secretario de Estado, el Conde Floridablanca, la recién creada academia se trasladó a los pocos meses a un espacio del ayuntamiento, dando a entender que el nuevo organismo contaba con el aval y la protección tanto del poder central como del local. En pocos años, la institución fue ganando el apoyo de las élites sociales e intelectuales de la ciudad; este reconocimiento se consideró digno de recompensa por parte de la Corona, que la admitió “bajo su Real protección” el 16 de febrero de 1783<sup>452</sup>. El académico de la RABASF Antonio Ponz se hizo eco de la fundación de la Academia, si bien siempre utilizó la denominación de “Escuela”, posiblemente por sus recelos hacia la creación de un centro que escapaba del control madrileño:

En todas partes es muy importante una escuela de dibujo; y Valladolid, sin embargo en su decadencia actual, la está perdiendo con más razón, siquiera porque florecieron tanto las nobles Artes en ella. [...] se puede esperar que tengan efecto tan buenas ideas y tan importantes a la educación pública<sup>453</sup>.

---

<sup>448</sup> Ídem, 30,31.

<sup>449</sup> Fue el responsable de leer el discurso en el acto de entrega de premios. En el acta aparecen detallados sus cargos: “Abogado de los Reales Consejos, y Chancillería y Procurador General del Común”: ídem, 25. Así mismo era miembro de la Sociedad Económica de Amigos del País de Valladolid: ídem, 54.

<sup>450</sup> Ídem, 32.

<sup>451</sup> Ídem, 3.

<sup>452</sup> Dato consignado en la portada de los *Estatutos de la Real Academia de la Purísima Concepción de Matemáticas y Nobles Artes* (Valladolid: imp. De Manuel Santos Matute, 1789).

<sup>453</sup> Antonio Ponz, *Viaje a España*. Tomo XI, carta IV (Madrid: Joachin Ibarra, 1783), 130-131.



Es llamativo que las primeras *Constituciones* de la RABAPC no estuvieran sujetas a la aprobación y censura de la RABASF madrileña<sup>454</sup>. La institución responsable de estudiar la propuesta de academia vallisoletana fue la recién fundada *Sociedad Económica de Amigos del País* de Madrid<sup>455</sup>. Creada por Campomanes en 1775 a imitación de la homónima vasca instituida diez años antes, constituyó uno de los mecanismos de educación no reglada<sup>456</sup> más importantes del siglo XVIII<sup>457</sup>. Tanto la instaurada en la capital como las surgidas posteriormente por toda España compartían como principal objetivo “conferir y producir las memorias para mejorar la industria popular y los oficios, los secretos de las artes, las máquinas para facilitar las maniobras, y auxiliar la enseñanza”<sup>458</sup>. Su lema —*socorre enseñando*— señalaba la intención de extender la educación a sectores de la población hasta entonces desatendidos, en un intento de combinar la atención a los pobres con su formación y vinculación con desarrollo del país; es decir: convertirlos en mano de obra útil a través de su cualificación<sup>459</sup>, por una parte; y facilitar el desarrollo

---

<sup>454</sup> De hecho, en la *Distribución de los premios concedidos por la Real Academia de la Purísima Concepción de Valladolid* (Valladolid: imp. de Manuel Santos Matute, 1783), que incluye un resumen de lo acaecido durante los primeros años de existencia de la RABAPC, no hay referencia alguna a la RABASF.

<sup>455</sup> “Este Supremo Tribunal, conformándose con el parecer del Señor Fiscal, mandó pasar el Expediente a la Sociedad Económica de aquellas Corte; y noticiando a este Intendente en 22 del citado mes el estado, que tenía, le ordenó, que en el ínterin se aprobaban los Estatutos de la futura Academia, y S.M. la tomaba bajo su Real Protección, continuáse [sic] en promover, y protegerla, por la utilidad, que de ella había de resultar al público”: *Distribución de los premios*, 14.

<sup>456</sup> Puelles Benítez, *Educación e ideología*, 47.

<sup>457</sup> Sarrailh, *La España Ilustrada*, segunda parte, caps. IV y V.

<sup>458</sup> *Real Cédula de S.M. y Señores del Consejo en que se aprueban los estatutos de la Sociedad económica de amigos del País, con lo demás que se expresa, a fin de promover la agricultura, industria y oficios* (Madrid: imprenta de Pedro Marín, 1775), 3r. “Estas Escuelas principalmente son de hilaza, y tejidos menores que conviene ir estableciendo por Parroquias, con distinción de sexos, y la de maestros y maestras, según se vayan descubriendo los medios, baxo la autoridad de la Justicia ordinaria, y del Consejo. Hay otra escuela importantísima que establecer en cada Provincia, y es la escuela de mecánica, teórica, y práctica, en que se enseña a inventar y construir con perfección, y reglas científicas del arte, todas las máquinas e instrumentos de los oficios”: ídem, 15r-15v.

<sup>459</sup> Sobre la Beneficencia en el ámbito castellano-leonés y vallisoletano durante el dieciocho destacan los estudios de José M.<sup>a</sup> Palomares, *La asistencia social en Valladolid. El Hospicio de pobres y la Real Casa de Misericordia (1724-1847)* (Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 1975); Elena Maza Zorrilla, *Valladolid: sus pobres y la respuesta institucional, (1750-1900)* (Valladolid, Junta de Castilla y León, 1985); ídem, “Pobreza y hospitalidad pública en la ciudad de Valladolid a mediados del siglo XVIII”,

y arraigo de escuelas profesionales capaces de proporcionar un oficio a sus alumnos<sup>460</sup>, por otra. En el caso de la academia pinciana, el perfil social de los estudiantes respondía a “aquellos que sacrificaban todo el tiempo de sus desahogos en los juegos de la puerilidad, [y que] ya están con la mayor atención empleados en la delineación del hombre”<sup>461</sup>. Esta orientación práctica de la RABAPC mostraba afinidad con los principios de la Económica matritense y no con los de la RABASF, cuyas políticas se orientaban en mayor medida hacia la doctrina, y cuya labor docente se concentraba en la consolidación y perpetuación del canon. La aprobación del monarca llegó a través de una Real Cédula el 16 de febrero de 1783:

[...] viendo la necesidad, que había en la referida Ciudad de Valladolid, de una Escuela, en que se enseñasen las Ciencias, y Artes liberales. [...] estableciendo un Cuerpo Académico, donde se enseñan las Ciencias Matemáticas, y Dibujo, a fin de desviar a la Juventud del ocio, y ocuparla en tan útil afán, de donde resulta la perfección, y adelantamiento de las Artes, tanto liberales, como mecánicas<sup>462</sup>.

Fue en 1786 cuando Carlos III emitió su *nihil obstat* a los primeros Estatutos de la denominada a partir de entonces “Real Academia de la Purísima Concepción de Matemáticas y Nobles Artes de la ciudad de Valladolid”<sup>463</sup>. Para garantizar su aprobación se tomaron como modelo los de la RABASF<sup>464</sup>, que establecieron la pauta en cuanto a las asignaturas a impartir y los métodos a emplear en las clases<sup>465</sup>. Durante sus primeros años de existencia,

---

*Investigaciones históricas. Época moderna y contemporánea*, nº 3 (1982): 33-76; Pedro Carasa Soto, *Historias de la beneficencia en Castilla y León* (Valladolid: UVa, 1991).

<sup>460</sup> Real Cédula de S.M., 16r.

<sup>461</sup> *Distribución de los premios*, 48. Una “delineación del hombre” que será la constante en las décadas posteriores a la hora de defender la función moral del arte (*docere*).

<sup>462</sup> *Estatutos de la Real Academia de la Purísima Concepción de Matemáticas y Nobles Artes de la ciudad de Valladolid* (Valladolid: imprenta de Manuel Santos Matute, 1789), 1v. El texto íntegro de la Cédula está contenido en este documento.

<sup>463</sup> *Estatutos de la Real Academia de la Purísima Concepción de Matemáticas y Nobles Artes de la ciudad de Valladolid* (Valladolid: imprenta de Manuel Santos Matute, 1789).

<sup>464</sup> “APROBACIÓN DE ESTOS ESTATUTOS. El Rey ha visto los Estatutos que esa Academia ha formado para su régimen, y gobierno, arreglándose casi literalmente a los que tiene la Real Academia de San Fernando”.: *Estatutos de la Real Academia*, 23r.

<sup>465</sup> “Conforme a lo mandado por S.M. y notorias utilidades que han experimentado en el estudio de las Matemáticas, que se hace en el curso escrito por D. Benito Baills su primer director en la Real Academia

la dirección de la Academia se confió a individuos de relevancia social que ocuparon los cargos de protector, viceprotector, consiliarios, tesorero y secretario<sup>466</sup>. A estos se unía la sección docente, responsable de todo lo referente a la enseñanza, con representantes de los tres ramos: matemáticas, dibujo y arquitectura<sup>467</sup>. El organigrama quedaba constituido en base a los tradicionales criterios estamentales, puesto que establecía una clara distinción entre los agentes financiadores (académicos de honor) y los responsables de la docencia y aficionados a las artes (académicos de mérito)<sup>468</sup>. Para alcanzar esta última distinción los aspirantes deberían superar una prueba de aptitud, tal y como se venía haciendo en la academia madrileña.

Bédat ha anotado el hecho de que “tanto en el caso de esta Academia de Valladolid, como en el de la de Zaragoza, se concedió por el rey el título de Academia sin que hubieran intervenido los académicos madrileños”<sup>469</sup>. Tal circunstancia generó un malestar en la academia capitalina explícito en las siguientes palabras del estadista Bernardo Iriarte al dirigirse al Conde de Floridablanca en 1796:

Además de las Academias de Valencia y Zaragoza, hay también otra inútil y ridícula en Valladolid, la cual se estableció con incompetente aprobación del Consejo de Castilla que, lo sabe Usted, rabia por meterse en negocios ajenos y que no le incumben... y después se procuró subsanar aunque defectuosamente, el exceso de aquel Tribunal por la primera secretaría de Estado. Hoy se intenta consolide y reconozca la Academia de San Fernando como tal Academia a la de Valladolid que ni ha prosperado ni lleva trazas de ello<sup>470</sup>.

---

de San Fernando; los Directores en cada una de las clases de este Ramo, explicarán a sus Discípulos por la parte de esta obra”: *Estatutos de la Real Academia*, 12r.

<sup>466</sup> Constituían la denominada “Junta particular”.

<sup>467</sup> Constituían la denominada “Junta ordinaria”.

<sup>468</sup> “A esta clase podrán aspirar, tanto los Profesores de Pintura, Escultura, y Arquitectura, como los Caballeros aficionados, con lo qual se honrarán las Artes, y mutuamente se comunicarán su esplendor los Académicos de Honor, y los de Mérito, y quedará ese Cuerpo arreglado, como debe estar a la constitución de la Academia de San Fernando”: *Estatutos de la Real Academia*, 23r.

<sup>469</sup> Bédat, *Real Academia*, 411.

<sup>470</sup> Citado por Bédat, *Real Academia*, 411. Pese a estas palabras, como se ha afirmado, la Academia vallisoletana se consolidó en 1802. Así mismo, Almuíña se hace eco de esta tensión entre ambas

Al trazar paralelismos entre la RABASF y la RABAPC, el marco estatutario aprobado en 1786 otorgó a la corporación vallisoletana la responsabilidad de “velar por la conservación de las obras de arte y preocuparse por la pureza y observancia de los cánones artísticos en todos los campos: en el de la arquitectura, en el de la escultura y en el de la pintura”<sup>471</sup>. Este papel era similar al desempeñado por la academia madrileña durante el último tercio del siglo XVIII y que, en el caso de Valladolid, parecía urgente instaurar, porque la estética barroca, según el historiador y viajero ilustrado Antonio Ponz, había corrompido el gusto artístico de la ciudad:

Si los que han profesado las nobles Artes en Valladolid hubieran imitado tantas y tan arregladas obras [...], no tendríamos ahora que abominar de tanta necedad artística introducida en sus Templos; de tantos retablos llenos de espejillos, cornucopias, colgajos de frutas, y otros mil enredos, y ruines frioleras, en que se ha empleado el oro para hacer más visibles tales despropósitos. En ninguna parte de España pueden tener menos disculpa los artífices que se abandonaron a la abominable, y desconcertada talla que en esta Ciudad, en la cual había más que ninguna otras obras dignísimas de ser imitadas<sup>472</sup>.

Así mismo, una Real Orden de septiembre de 1802 otorgó a la RABAPC el control y la preservación de los pasos de Semana Santa recogidos en la ciudad, un hecho especialmente notable si se tiene en cuenta la férrea condena vertida por los cánones académicos hacia la estética barroca que, por otra parte, en este caso concreto, La Purísima no parece compartir<sup>473</sup>. Quizá el motivo de esta

---

corporaciones: “La Academia vallisoletana si, por un lado, recurre a Madrid para dar validez a sus títulos, por otro, quiere actuar con autonomía e independencia y reduce al mínimo sus relaciones con la de San Fernando. La Academia Central recrimina la actitud de la Purísima Concepción y le pone como modelo la cooperación y entendimiento con San Carlos de Valencia”: Almuña, *Teatro y Cultura*, 45.

<sup>471</sup> Prieto Cantero, *Historia de la Real Academia*, 18. “Ya, mediante los esfuerzos de esta Academia, solo se ejecutarán obras dignas, se verán despreciados los entusiasmos y costosas extravagancias que disfaman la razón y el arte, y se alexará para siempre de nuestra vista el depravado gusto, que por tantas edades ha dominado”: *Actas de la Real Academia de Matemáticas, y Nobles Artes establecida en Valladolid con el título de la Purísima Concepción y Relación de los premios que distribuyó en su Junta Pública de 7 de diciembre de 1803* (Valladolid: imprenta de Pablo Miñón, 1803), 1.

<sup>472</sup> Ponz, *Viaje a España*, XI: 99.

<sup>473</sup> “[...] aquellos célebres Pasos de Semana Santa, [...] de modo que dicho Real Cuerpo sea el único que cuide enteramente de la conservación de aquellos preciosos monumentos de las Artes, procurando que no se maltraten, ni se desfiguren, a fin de que la Ciudad de Valladolid pueda poner siempre a la vista de los

aparente paradoja pudo estribar en que —al margen de posicionamientos estilísticos— la labor de protección y conservación del patrimonio era una de las señas de identidad y de poder de la corporación, máxime cuando la ciudad de Valladolid destacaba por atesorar un importante corpus escultórico de este tipo. Pocos meses antes, el 30 de julio de 1802, Carlos IV firmó otra importante Real Orden con la que concedía a la RABAPC los mismos privilegios y exenciones otorgados las Academias de San Carlos de Valencia y San Luis de Zaragoza<sup>474</sup>. La intención declarada fue consolidar una

Escuela en que se forme la juventud, un templo de honor y del ingenio donde luchen las facultades mentales de los jóvenes, donde uniendo la práctica al estudio, se emplee el talento en indagar bien dirigido los preceptos sublimes que dictaron los hombres eminentes de su profesión<sup>475</sup>.

Este establecimiento haría frente a los centros de enseñanza privada de adscripción gremial, cuyos mecanismos y resultados eran continuamente puestos en entredicho (o duramente criticados) desde el entorno académico, por motivos tanto docentes como estéticos<sup>476</sup>.

Las premisas ilustradas defensoras de la educación como mecanismo de control de la población tuvieron un reflejo directo en la extracción social del alumnado que pobló las aulas de la RABAPC durante sus primeras décadas de existencia. Desde la propia institución se hacía alarde de la asistencia indistinta de “Nobles y Plebeyos”<sup>477</sup> y de que los más desfavorecidos encontraban en esas

---

Discípulos de las Nobles Artes modelos dignos de imitar”: RO de 30 de septiembre de 1802 (Copiada íntegramente en: *Actas de la Real Academia de Matemáticas*, 8-9).

<sup>474</sup> La RO no tuvo efecto hasta el 9 de octubre de 1807.

<sup>475</sup> *Actas de la Real Academia de Matemáticas*, 14.

<sup>476</sup> “Las Academias, nadie lo dudará, son el apoyo más firme de las Artes, como Así mismo la ruina mayor, y la perdición mas irreparable de ellas: el perenne manantial de la ciencia, y el pozo mas inagotable de la ignorancia. Una Escuela buena es un don grande del Cielo; una mala es un oráculo pernicioso”: *Actas de la Real Academia de Matemáticas, y Nobles Artes establecida en Valladolid con el título de la Purísima Concepción y Relación de los premios que distribuyó en su Junta Pública de 7 de diciembre de 1803* (Valladolid: imprenta de Pablo Miñón, 1803), 68.

<sup>477</sup> Discurso de Andrés del Corral leído en la Junta Pública de 1893: *Actas de la Real Academia de Matemáticas, y Nobles Artes establecida en Valladolid con el título de la Purísima Concepción y Relación*

enseñanzas “ocupación honesta, sustento, [y] honor”<sup>478</sup>, en consonancia con el gran interés de los poderes públicos en reducir la elevada tasa de analfabetismo<sup>479</sup>.

Los primeros lustros de existencia de la RABAPC evidencian, en suma, la inequívoca intención de implantar en la ciudad un centro que dotara a una parte de la población de las competencias propias de las artes útiles, es decir, aquellas con un fin “artesanal” y práctico que, por una parte, proporcionaran a Valladolid un vivero de aprendices y profesionales gracias a la enseñanza de las matemáticas, el dibujo, la pintura, la escultura y la arquitectura y, por otra, suministrasen una educación básica a una parte de la población sin recursos<sup>480</sup>. Además, durante sus inicios la RABAPC se consolidó como órgano supervisor de la conservación de las obras de arte y monumentos existentes en la ciudad, valedor de los cánones estéticos establecidos.

El proceso invasor francés y los enfrentamientos bélicos derivados del mismo a partir de 1808 supusieron un duro golpe para el país. A lo largo de esos primeros años del siglo XIX, “parece como si los maléficos jinetes [del apocalipsis] planeasen sobre Valladolid: guerra, hambre y muerte”<sup>481</sup>. Fueron años de gran conmoción social, escasez y lucha por la supervivencia y contra la invasión. Pese a estas circunstancias tan desfavorables, el siglo XIX ha sido considerado por algunos historiadores “uno de los más configuradores [...] de

---

*de los premios que distribuyó en su Junta Pública de 7 de diciembre de 1803* (Valladolid: imprenta de Pablo Miñón, 1803), 71.

<sup>478</sup> *Ibidem*.

<sup>479</sup> Almuíña hace notar que entre los alumnos se encontraban “los hijos de las más altas autoridades locales”: *Teatro y Cultura*, 45. Prieto Cantero, por otra parte, anota que entre los estudiantes, había algunos con reducidos medios económicos: *Historia de la Real Academia*, 20. Análisis generales sobre el analfabetismo en España durante la ilustración se encuentran en: Jean-Louis Guereña, y Antonio Viñao Frago, “Estadística escolar, proceso de escolarización y sistema educativo nacional en España (1750-1850)”, *Revista de Demografía Histórica* 17, nº 2 (1999): 115-140; Antonio Guzmán Reina et al. *Causas y remedios del analfabetismo en España* (Madrid: Ministerio de Educación Nacional, 1955).

<sup>480</sup> Almuíña precisa que el número de alumnos por curso en estos primeros años fue aproximadamente de ochenta: *Teatro y Cultura*, 46.

<sup>481</sup> Celso Almuíña Fernández, “De la vieja sociedad estamental al triunfo de la “Burguesía Harinera””, en *Valladolid en el siglo XIX* (Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1985), 23.

este ser histórico que llamamos Valladolid”<sup>482</sup>, puesto que se conformó un nuevo tipo de ciudadano cuya influencia fue capital en el desarrollo de instituciones como la academia de bellas artes local.

La “francesada” limitó la actividad académica durante la ocupación y obligó a la supresión de las clases hasta el curso 1814/1815, momento en que la sede se trasladó al edificio de la calle Teresa Gil nº 26<sup>483</sup>. El académico José Berdonces, según narra Casimiro González García-Valladolid pudo en esos años “salvar de manos de los franceses el retrato del escultor Gregorio Hernández, que habían arrebatado aquellos del convento calzado de esta ciudad [y que] puso a disposición de la Academia el año 1818”<sup>484</sup>.

Fueron las leyes desamortizadoras de Madoz, casi dos décadas después, las que influyeron más notablemente en el devenir tanto de la vallisoletana como del resto de provinciales de bellas artes<sup>485</sup>. La supresión de las comunidades religiosas (con excepción de algunas de las dedicadas a labores asistenciales) y la declaración de venta de todos sus bienes generaron una necesidad urgente de

---

<sup>482</sup> Almuiña Fernández, “De la vieja sociedad estamental”, 18.

<sup>483</sup> Prieto Cantero, *Historia de la Real Academia*, 31. El edificio fue objeto de muchas polémicas ya que el inmueble necesitó frecuentes reformas que el propietario no quiso realizar; por otra parte, el Ayuntamiento de la ciudad también puso dificultades para entregar la cantidad económica comprometida con la Academia (entrega del arbitrio de la mitad del producto de la Casa-Teatro): “Por Real Orden de 27-V-1807 la Real Academia de Matemáticas va a disfrutar la mitad íntegra de la renta del teatro, sin deducción alguna, por lo que a partir de este año la parte correspondiente de la Academia se engloba en los gastos generales, a excepción de los años 1836 a 1840 inclusive, que va a recibir la mitad de la renta, deducidos los gastos de mantenimiento del teatro”: Rosa M.<sup>a</sup> Díez Garretas, *El teatro en Valladolid en la primera mitad del siglo XIX* (Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1982), 157.

<sup>484</sup> Casimiro González García-Valladolid, *Datos para la historia biográfica de la M. L. M. N. H y Excma. ciudad de Valladolid* (Valladolid: Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez, 1893), 182.

<sup>485</sup> En caso pinciano, tal y como ha puesto de manifiesto Germán Rueda, casi setecientos cincuenta fincas urbanas alcanzaron en las subastas el valor de veinticinco millones de reales. Se trataba de conventos, molinos, bodegas, paneras, solares y, por supuesto, casas, destacando las casi doscientas que le fueron desamortizadas al cabildo en el centro de la ciudad, así como los treinta y siete inmuebles de los dominicos: Germán Rueda Hernanz, *La desamortización de Mendizábal en Valladolid (1836-1853)* (Valladolid: Diputación de Valladolid, 2009), pássim. “La desamortización dejará su huella incluso en la *fisonomía urbanística de Valladolid*. Liberadas las fincas urbanas del abandono y negligencia de las corporaciones a que pertenecían, las ‘manos vivas’ de la sociedad vallisoletana se encargarán de su transformación”: José Ramón Díez

controlar, inventariar, gestionar el abundante patrimonio religioso enajenado<sup>486</sup>. A tal efecto se aprobó una RO el 27 de mayo de 1837<sup>487</sup>, en la que se decretaba la constitución de una “Comisión científica y artística” en cada capital de provincia de España. Su labor consistiría en conocer, inventariar y recoger los objetos artísticos existentes en los conventos suprimidos<sup>488</sup>. Para el caso pinciano, la autoridad política nombró a tres miembros entre los que se encontraba el director de la sala de pintura de la Academia de Matemáticas y Nobles Artes local, Pedro González, al él se le encomendó elaborar los “inventarios de las comunidades religiosas suprimidas, encomendándosele a él la formación del de pinturas, esculturas y piezas arqueológicas que hubiere en las casas de dichas comunidades”<sup>489</sup>.

El proceso inventariador emanado de la RO fue objeto de interés para la RABASF, que expuso su intención de asumir la custodia de determinados bienes artísticos de especial valor para utilizarlos en el “estudio de las nobles artes, evitándose así su extravío, y formándose con ellos colecciones completas con el nombre de Museos, de los cuales uno sería Nacional y los demás Provinciales”<sup>490</sup>. En este sentido, la RABAPC era la única de ese tipo en Castilla la Vieja y su jurisdicción se extendía a las provincias de los antiguos reinos de Castilla y León, lo que haría de ella un referente privilegiado en todo lo que concernía a la conservación de bienes artísticos y a la enseñanza de las artes en un amplio marco geográfico. Fue entonces cuando Madoz da cuenta de la fundación del museo vallisoletano “en 1842 [...] y se situó en lo que antes

---

Espinosa y Germán Rueda, “La Ciudad de Valladolid y el proceso desamortizador”, en *Valladolid. Historia de una ciudad. Época contemporánea*, s. e. (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1999), 829.

<sup>486</sup> RO de 25 de julio de 1835. “Los diversos decretos desamortizadores (desde la etapa bonapartista a la enajenación decretada por Pascual Madoz) inciden también en la *valoración y conservación de cuantos bienes muebles atesoraban las entidades eclesiásticas: archivos y bibliotecas, pinturas y esculturas, ornamentos y vasos sagrados, etc.*”: Germán Rueda, “La Desamortización del Patrimonio Urbanístico y Artístico de la Ciudad”, en *Valladolid. Historia de una ciudad. Época Contemporánea* (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1999), 852.

<sup>487</sup> *GdM*, 28/5/1837.

<sup>488</sup> Prieto Cantero, *Historia de la Real Academia*, 47.

<sup>489</sup> *Ibidem*.

<sup>490</sup> *Ídem*, 51.



fue el colegio Mayor de Sta. Cruz, no habiendo podido encontrar entre otros los de la [ciudad] otro edificio que mas llenara su objeto”<sup>491</sup>. En Valladolid, muchos de los objetos artísticos desamortizados tuvieron como primer destino, precisamente, el Museo de Santa Cruz, donde Pedro González procedió a su inventariado y clasificación. El resultado de estos traslados fue reseñado por la viajera inglesa Louisa Tenison, que dejó un testimonio muy ilustrativo sobre el desorden reinante en las instalaciones del Museo y la falta de sensibilidad (tanto desde ámbitos oficiales como particulares) en la conservación de las antigüedades incautadas:

Paintings, sculptures, and carvings, from many ruined convents of Valladolid, are here collected in most admired disorder; and the few good things amongst them, are almost lost amid the rubbish thus assembled, and no attempt at classification has as yet been made. The director, Don Pedro Gonzalez, complained with much bitterness of the want of funds, and of the utter carelessness and indifference of both officials and people to encouragin anything connecterd with the fine artes, or the preservation of antiquities. He seemed really to appreciate them himself; but what can one person do where there are so few second him?<sup>492</sup>

En 1844, mediante Real Orden, se disolvió la “Comisión Científica y Artística” y se dictaminó la constitución de una “Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos compuesta de cinco personas inteligentes y celosas por la conservación de nuestras antigüedades”<sup>493</sup> en cada provincia del país. Las atribuciones de dicho comité consistirían en inventariar los monumentos, edificios y antigüedades que merecieran conservarse, reunir los libros, códices, documentos cuadros, estatuas, etc. pertenecientes al Estado,

---

<sup>491</sup> Pascual Madoz, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar* (Madrid: imprenta del Diccionario geográfico-estadístico de D. Pascual Madoz, 1849), 15: 565.

<sup>492</sup> Louisa Tenison, *Castile and Andalusia* (Londres: Richard Bentley, 1853), 390. “Aquí se amontonan en el más admirable desorden pinturas, esculturas y tallas de muchos conventos en ruinas de Valladolid; y las pocas piezas buenas de entre ellas están casi perdidas en medio de la basura así reunida, y no se ha intentado aún efectuar una clasificación. El director, Don Pedro González, se ha quejado con amargura de la falta de fondos y del completo descuido e indiferencia tanto de los funcionarios como de la ciudadanía hacia el fomento de cualquier cosa relacionada con las bellas artes o la conservación de antigüedades. Parecía que él realmente las apreciaba, pero ¿qué puede hacer una sola persona cuando hay tan pocos que lo apoyan?” (Traducción propia).

<sup>493</sup> RO de 13 de junio de 1844: *GdM*, 21/6/1844, art. 1º.

cuidar de los museos y bibliotecas provinciales y, por último, crear archivos con manuscritos, documentos de valor y elaborar catálogos de los monumentos y antigüedades<sup>494</sup>. Al igual que ocurrió con la Comisión Científica y Artística, en Valladolid la nueva Comisión de Monumentos contó desde su fundación con un miembro de La Purísima dentro de sus órganos de gobierno, lo que establecía puentes de colaboración entre ambas instituciones<sup>495</sup> y permitía preservar las atribuciones de la RABAPC como órgano decisorio sobre los bienes dignos de ser restaurados, lo que venía a determinar y establecer el tipo de canon estético válido y digno de conservarse. El RD de 31 de octubre de 1849<sup>496</sup> elevó a La Purísima a academia de primera clase. El decreto coincidió con un cierto auge industrial en Valladolid debido no a la iniciativa de la burguesía industrial sino a la puesta en marcha del Canal de Castilla, acontecimiento que dio origen al nacimiento de una primera generación de industrias a partir de 1840 cuya existencia se prolongó hasta la inauguración del ferrocarril y la crisis financiera de los años sesenta<sup>497</sup>. Se presumía, así, un entorno económico y social propicio para el buen funcionamiento de la RABAPC y su Escuela. Tras el nuevo mandato de 1849, la RABAPC nombró como presidente a Mariano Miguel de Reynoso Abril<sup>498</sup>, que se puso al frente de la nueva “Escuela especial de Bellas Artes” donde se impartirían estudios superiores y elementales<sup>499</sup>. Además de la labor pedagógica, los asuntos más importantes en los que trabajó la academia fueron

---

<sup>494</sup> Ídem, art. 3º.

<sup>495</sup> Prieto Cantero, *Historia de la Real Academia*, 77.

<sup>496</sup> Vid. pg. 152 *ut supra*.

<sup>497</sup> Jesús García Fernández, *Crecimiento y estructura de Valladolid* (Barcelona: Los libros de la frontera, 1974), 17-22.

<sup>498</sup> Nacido en 1799, inició sus estudios en la RABAPC en el año 1814 y en 1818 se le concedió el grado de Académico de mérito, pasando a encargarse de la cátedra de matemáticas. Fue nombrado Ministro de Fomento del gobierno de España en 1851 y presidente de la Academia vallisoletana el 18 de febrero de 1850. Fue alcalde de la ciudad en 1840 y 1844 y presidente de la Diputación Provincial entre 1850 y 1852: G.<sup>a</sup> Valladolid *Datos para la historia biográfica*, vol. 2, 291-294. Se trata del único alcalde de Valladolid que ha llegado al gobierno de la nación: Pedro Carasa, dir., *Diccionario biográfico de alcaldes de Valladolid (1810-2010)* (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2010), 554-555.

<sup>499</sup> RO de 31 de octubre de 1849: *GdM*, 6/11/1849, capítulo VI, art. 35. Las enseñanzas superiores fueron suprimidas en la Escuela vallisoletana en 1869. <http://www.realacademiaconcepcion.net/>. (consulta: 2 de marzo de 2013).

la gestión del Museo de Pintura y Escultura<sup>500</sup> y la defensa de las disposiciones de 1808 y 1850, según las cuales

Las obras de arte que se realizasen en templos, plazas, parajes públicos o interiores las cuales se satisficiesen con fondos municipales o provinciales, [...] debían someterse a la aprobación de la Academia de San Fernando o de las Bellas Artes del Reino en sus respectivos distritos. Ahora tales disposiciones se hacían extensivas a las obras de particulares efectuadas en las fachadas, capillas y parajes abiertos al público en los cuales los abusos de mal gusto redundarían, más que en perjuicio de sus autores, en descrédito de la nación<sup>501</sup>.

Se observa, por tanto, que a mediados de siglo XIX la RABAPC aún conservaba su estatus privilegiado como órgano fiscalizador de la docencia y de las corrientes de gusto artístico<sup>502</sup>, lo que provocó una serie de desavenencias con la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos, que se vio privada del control del Museo de Bellas Artes (localizado entonces en el antiguo Colegio de Santa Cruz, donde compartía instalaciones con la Biblioteca de la Universidad de Valladolid<sup>503</sup>).

Tal y como se ha descrito anteriormente, el proceso centralizador de la docencia desarrollado a partir del Plan Pidal se consolidó con la Ley Moyano de 1857, gracias a la cual las academias provinciales y sus escuelas dependientes fueron incorporadas a la Dirección General de Instrucción Pública, alcanzando así una homologación oficial con carácter nacional que fue celebrado por la institución vallisoletana. Este nuevo reconocimiento permitió a la RABAPC inaugurar una etapa de relaciones cordiales con otras corporaciones culturales,

---

<sup>500</sup> “A cargo de las Academias que por este decreto se establecen, estarán los museos de las respectivas provincias”: RO de 31 de octubre de 1849, *GdM*, 6/11/1849, capítulo XI, art. 65.

<sup>501</sup> Prieto Cantero, *Historia de la Real Academia*, 80.

<sup>502</sup> Baste recordar el artículo 51 que estipulaba que “los profesores arreglarán su enseñanza al método y programas que se les comuniquen por el Gobierno, oída la Real Academia de San Fernando”: *GdM*, 6/11/1849, cap. VII.

<sup>503</sup> La Real Academia se trasladó a este mismo lugar el 8 de junio de 1856. Allí permaneció hasta 1935, compartiendo espacios con la Biblioteca Universitaria, el Museo Provincial de Bellas Artes, la Galería o Museo Arqueológico y la Escuela de Música (ésta última a partir de 1918): Urrea, *Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Pinturas y Esculturas*, 7. Para profundizar en las relaciones entre Academia y Universidad ver Prieto Cantero, *Historia de la Real Academia*, 82.

científicas y docentes de la ciudad como la Universidad, la Real Academia de Medicina y Cirugía o el Colegio de Abogados<sup>504</sup>, y adquirir la categoría de agente protagonista en el campo cultural pinciano, tanto desde el punto de vista estético (la academia detentaba el establecimiento del canon oficial) como docente (su reconocimiento oficial a partir de 1857 así lo garantizaba<sup>505</sup>).

Las cuatro décadas posteriores al RD de 1849 estuvieron marcadas por la introducción de varias innovaciones: por una parte, se ampliaron las enseñanzas con la creación de la *Escuela de Maestros de Obras, Directores de Caminos vecinales y Agrimensores* en 1852<sup>506</sup> y, por otra, la actividad corporativa se intensificó notablemente a partir de 1872 gracias al protagonismo adquirido por los concursos artísticos organizados desde la institución<sup>507</sup> y, particularmente, a partir de 1881 cuando, de nuevo, se amplió la oferta docente del Centro y pasó a denominarse *Escuela de Bellas Artes y de Artes y Oficios*<sup>508</sup>. Esta última reforma, como su propio nombre indica, incorporó un mayor número de disciplinas prácticas de aplicación industrial y comportó un aumento progresivo del alumnado, que alcanzó la cifra máxima de 1238 estudiantes durante el curso 1883/1884<sup>509</sup>.

El RD de 1892 supuso un duro revés para las academias provinciales<sup>510</sup>. La separación entre Academia y Escuela condujo irreversiblemente a la

---

<sup>504</sup> *Libro primero de las juntas generales de la Academia de Bellas Artes de Valladolid del principio el 20 de setbre. 1850, 6/12/1857, fol. 63v.*

<sup>505</sup> A partir de ese momento, y durante varias décadas, la presencia de la RABAPC en los actos oficiales de la ciudad fue habitual.

<sup>506</sup> Escuela suprimida en 1869: <http://www.realacademiaconcepcion.net/> (consulta: 2 de marzo de 2013). Decreto de 30 de junio de 1869: *GdM*, 3/7/1869.

<sup>507</sup> Estos concursos, que premiaban a los alumnos con cualidades artísticas más sobresalientes, tuvieron su origen en 1863, pero no se consolidaron hasta el año 1875: <http://www.realacademiaconcepcion.net/> (consulta: 2 de marzo de 2013).

<sup>508</sup> Esta reforma se desarrollará someramente en el epígrafe sobre la música en la Academia vallisoletana. Cfr. §4.1. *infra*.

<sup>509</sup> En este mismo curso también se permitió el ingreso de alumnado femenino, convirtiendo a la Escuela en una de las “más avanzadas y concurridas de la nación”: <http://www.realacademiaconcepcion.net/> (consulta: 2 de marzo de 2013).

<sup>510</sup> Vid. pg. 160.

desvinculación definitiva de la corporación provincial con la docencia<sup>511</sup>. No obstante, muchos académicos siguieron impartiendo clase en la Escuela durante los años posteriores, aunque la institución supervisora hubiese pasado a ser la Universidad. El texto de 1892 implicó, además, la práctica desaparición de los concursos de arte, lo que motivó que la vida académica a finales del siglo XIX y principios del XX “fuese un tanto decadente”<sup>512</sup>. Pese a todo, en 1911 se puso en marcha una nueva Sección de Música<sup>513</sup> con el fin de fundar una Escuela de Música. Este proyecto no se consolidó hasta 1918 y hubo que esperar hasta 1928 para conseguir la oficialidad de sus estudios. Como se detalla en el cuarto capítulo de esta tesis, esta demora pudo deberse a la falta de un marco legislativo claro de la enseñanza musical de ámbito nacional, que motivó la aparición de un mapa docente caracterizado por una gran heterogeneidad y obediente a idiosincrasias locales y provinciales.

A partir de 1930, La Purísima experimentó un renacimiento con la elección como presidente de uno de los vallisoletanos más ilustres: Narciso Alonso Cortés. Su nombramiento dio origen a una serie de iniciativas en el terreno del arte y en el histórico y literario, “equiparándose así a las demás academias del reino”<sup>514</sup>. Una de las más importantes a este respecto fue la publicación del *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, cuyo primer número vio la luz en 1930 y, aun con intervalos de cese y con una periodicidad irregular<sup>515</sup>, sigue publicándose hoy en día.

En 1949 la corporación provincial se trasladó a su sede actual. Siendo Director General de Bellas Artes el marqués de Lozoya, presidente de la

---

<sup>511</sup> Salvo en el caso de la Escuela de Música, como se analizará posteriormente. Sin embargo, muchos de los académicos siguieron impartiendo clase en la Escuela, ahora independiente. Ésta última pasó por varias denominaciones: “Artes e industrias” (1900), “Artes industriales” (1907) y “Artes y Oficios” (1910).

<sup>512</sup> Prieto Cantero, *Historia de la Real Academia*, 98.

<sup>513</sup> RO de 26 de Julio de 1911.

<sup>514</sup> Prieto Cantero, *Historia de la Real Academia*, 102.

<sup>515</sup> La publicación fue suspendida durante la Guerra Civil, entre 1948 y 1970 y entre 1976 y 1991. En los primeros años su periodicidad es irregular, convirtiéndose en cuatrimestral a partir de 1932, salvo los

Academia Pablo Cilleruelo y delegado de la Fundación Vega-Inclán en Valladolid Nicomedes Sanz y Ruiz de la Peña, la RABAPC se instaló en varias dependencias del edificio de la Casa Cervantes, ubicación que sigue ocupando actualmente y donde tiene además una exposición permanente<sup>516</sup>. De forma simultánea, se puso en marcha un nuevo reglamento interno<sup>517</sup> en el que se explicitaba como objetivo de la corporación:

El fomento y difusión de las Bellas artes en la capital y provincia mediante publicaciones y recogida de objetos artísticos, preocupándose de su conservación; organizando conferencias y exposiciones, cultivando relaciones y correspondencia con las demás corporaciones académicas, intercambiando obras y producciones; velando por la conservación y restauración de monumentos artísticos mediante mociones al Gobierno; resolviendo las consultas que se la hagan, y pensionando artistas<sup>518</sup>.

En 1998, mediante la Orden Ministerial del 31 de julio<sup>519</sup>, se derogó el *Reglamento de Régimen Interior* de 1946 y se aprobaron los estatutos que rigen la institución en la actualidad. En el Capítulo I, artículo 2 de los mismos se explicitan los objetivos vigentes en la actualidad:

- a) Velar por la conservación de los monumentos y obras de arte.
- b) Emitir informes destinados al Gobierno, Junta de Castilla y León y Corporaciones e Instituciones locales.
- c) Mantener contacto con las Reales Academias, para hacer más eficaz su labor.
- d) Acrecentar su propia colección con pinturas, esculturas, planos, dibujos, grabados, partituras, documentos y libros relacionados con las bellas artes.

---

años 1935 y 1936. En 1970 se publica anualmente y esta modalidad no se abandona al reanudarse su edición en 1991: <http://www.realacademiaconcepcion.net/> (consulta: 2 de marzo de 2013).

<sup>516</sup> Urrea, *Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, Pinturas y Esculturas*. Vid. también: José M.ª Campos Setién, *La Aventura del Marqués de la Vega-Inclán. Teniente coronel de Caballería. Comisario regio de turismo y cultura artística* (Valladolid: Ámbito, 2007) y María L. Menéndez Robles, “Un mecenas de la España Alfonsina. El II Marqués de la Vega-Inclán (1858-1942)” (Tesis doctoral, UNED, 2004).

<sup>517</sup> *Reglamento Interior*, aprobado el 26 de agosto de 1946: Prieto Cantero, *Historia de la Real Academia*, 103.

<sup>518</sup> Prieto Cantero, *Historia de la Real Academia*, 103.

<sup>519</sup> *BOE*, 12/8/1998.

- e) Fomentar la investigación y publicación de monografías de temas histórico-artísticos.
- f) Organizar sesiones científicas de contenido histórico-artístico.
- g) Organizar exposiciones de arte y conciertos musicales<sup>520</sup>.

Se observa así que la academia de bellas artes como institución ha sido y es un organismo en constante cambio, sujeto a cada uno de los momentos históricos que ha atravesado tanto España como Valladolid, y a los que se ha adaptado con mejor o peor fortuna.

---

<sup>520</sup> *Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*. Cap. I, art. 2. *BOE*, 12/8/1998.





### 3

La música en las academias de protección  
gubernamental en España, del absolutismo  
al ideal krausista



El modelo francés de educación musical que tanto éxito conoció en Europa descansaba sobre dos instituciones, la *Académie Royale* y el *Conservatoire*, financiadas y promocionadas por el Estado como herramientas homogeneizadoras del gusto estético y la ortodoxia en el ámbito docente. Sirvieron tan eficientemente como instrumentos de control y sostenimiento de la hegemonía cultural que en España, aun con las particularidades e idiosincrasias propias del proceso, fue rápidamente imitado y adaptado. Este espacio institucional fue, no obstante, objeto de resignificaciones y disputas que resultan necesarios analizar de forma diacrónica, no sin antes esbozar, siquiera someramente, el recorrido histórico que construyó y caracterizó en Francia el entramado institucional referido.

Los orígenes de la Real Academia de Música francesa se remontan a *L'Académie de Poésie et de Musique* fundada por el poeta Jean-Antoine de Baïf y el compositor Joachim Thibault de Courville en París en 1570. Esta *Académie* nació bajo los auspicios del rey Carlos IX<sup>521</sup> animada por los postulados clasicistas defensores de los principios de sencillez, claridad y racionalidad. Inclineda a la restauración de antiguas poesías y prácticas, la institución se encomendó a la renovación del vínculo técnico y prosódico entre música y poesía tomando como modelo lo que se creía que fue la antigua unión esencial entre ambas artes<sup>522</sup>. El programa académico se ordenó bajo un conjunto de reglas que respondían a los principios “vers mesurés à l’antique” y “musique mesurée à l’antique”<sup>523</sup>, que, en base a los vigentes postulados neoplatónicos que

---

<sup>521</sup> La vida de esta Academia fue muy breve pero, sin embargo, su influencia resultó decisiva en la fijación de determinadas fórmulas poético musicales (particularmente evidente en *chansos* y *airs de cour* estróficos) de notable trascendencia en generaciones posteriores: Claudio Gallico, *Historia de la música, 4. La Época del humanismo y del renacimiento* (Madrid: Turner Música, 1978), 90. Para más información sobre la trascendencia de las actividades de esta institución véase Georgie Durosoir, ed., *Poésie, musique et société: l’air de cour en France au XVIIe siècle* (Sprimont: Mardaga, 2006).

<sup>522</sup> Gallico, *Historia de la música, 4*, 89-90.

<sup>523</sup> *New Grove Dictionary of music and musicians*, 2001, s. v. “Academy”.

consideraban a la música un medio para alcanzar “la serenidad del alma”<sup>524</sup> y una herramienta de educación<sup>525</sup> (particularmente en el sentido ético político<sup>526</sup>), pretendían servir al establecimiento de un orden moral y cívico<sup>527</sup> que contribuyese a “la estabilidad del Estado”<sup>528</sup>. Con la muerte del rey Carlos IX en 1574, *L’Académie* entró en un periodo de declive hasta su desaparición.

En paralelo a los objetivos fundacionales de Baïf, la patente que daba en París derecho al ejercicio de la enseñanza musical estuvo regulada por un monopolio real concedido a la confraternidad de *Saint-Julien des Ménétriers*, una asociación de tipo gremial que los músicos franceses poseían desde el siglo XIV y que perduró durante cuatro centurias. Su mentalidad artesanal colisionó con las nuevas corrientes propias del reinado de Luis XIV en el siglo XVII, que consideraban a los músicos como artistas, no como artesanos, y buscaban dignificar su figura por medio del servicio al rey. La confraternidad entró así en decadencia y en 1669 un nuevo organismo acaparó las competencias docentes en el ámbito musical: la *Académie Royale de Musique*<sup>529</sup>.

La nueva *Académie* desarrolló su labor al servicio de la política absolutista del Cardenal Richelieu y de todo el sistema de monopolios reales puesto en marcha en Francia durante el siglo XVII. Se fundó principalmente como una compañía de ópera cortesana que acaparaba todas las producciones de obras

---

<sup>524</sup> Enrico Fubini, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX* (Madrid: Alianza Música, 1976), 57.

<sup>525</sup> “Esta academia cultivaba en el círculo de las reservadísimas reuniones dominicales las ciencias naturales, las lenguas, la geografía, las matemáticas, el arte militar, y perseguía además el adiestramiento de un número seleccionado de músicos y poetas [...] en el intento de procurar en los propios socios los efectos de la regeneración moral que los antiguos atribuían a las virtudes de la música”: Lorenzo Bianconi, *Historia de la música, 5. El siglo XVII* (Madrid: Turner Música, 1982), 66.

<sup>526</sup> Fubini, *La estética musical*, 55.

<sup>527</sup> *New Grove Dictionary of music and musicians*, 2001, s. v. “Academy”.

<sup>528</sup> “El placer producido por la música no es un fin sino un instrumento: toda música, buena o mala, produce placer, pero si se la considera desde una perspectiva educativa se vuelve necesario explotar tan sólo el placer producido por la música buena, después de haber realizado una esmerada selección y de haber desechado y proscrito la música contraria a las leyes del Estado”: Fubini, *La estética musical*, 58.

<sup>529</sup> “El monopolio [de la enseñanza musical] pasa [...] a la Académie Royale de Musique, que se dedica, sin embargo, sobre todo, a las iniciativas espectaculares y provee a las funciones didácticas lo suficiente para asegurar el recambio profesional”: Bianconi, *Historia de la música*, 65.

escénico-musicales de la nación<sup>530</sup>. Jean Baptiste Lully fue nombrado director vitalicio de la *Académie Royale*<sup>531</sup> y ostentó un dominio exclusivo y personalista de la institución<sup>532</sup>, consecuencia del favor real con que siempre contó y que se sustentaba, a su vez, en la amplia y prestigiosa experiencia teatral forjada entre 1663 y 1671, período en que colaboró de forma estable con Molière en más de una decena de *comédie-ballets*. Pese a poseer un cierto carácter pedagógico, la *Académie* se dedicó principalmente a la producción artística en un ámbito de influencia que comprendía toda la nación. Desde un punto de vista político, formó parte de la estructura ideológica, implementada en parte a través de la mencionada red de monopolios reales, que trataba de “fomentar y controlar el comercio, la industria y la actividad cultural a fin de cumplir con objetivos nacionales y promocionar la gloria real”<sup>533</sup>. En este sentido, la actividad musical sirvió a los intereses de la propaganda del Estado y se integró entre los fundamentos gestores de la política cultural francesa —que se harían endémicos con Luis XIV—, potenciando una suerte de mercantilismo artístico coincidente con el desarrollo del absolutismo monárquico. Proceso que contribuyó a la institucionalización de un gusto escénico-musical nacional destinado a evitar cualquier posible influjo extranjero. No en vano, la *Académie* de Lully estableció las formas y estilos del teatro de ópera francés que perduraron y triunfaron durante una centuria<sup>534</sup>. En los años previos a la Revolución Francesa, la creciente demanda de cantantes de ópera suscitó la necesidad de crear un establecimiento específico de aprendizaje musical en el país que nutriera de artistas a la *Académie*. Con este objetivo se fundó la *École Royale de Musique*

---

<sup>530</sup> Wendy Hilton, *Dance and Music of Court and Theater* (Princeton: Pendragon Press, 1997), 27.

<sup>531</sup> “[...] le permitimos y le concedemos [a Lully] instituir una academia real de música en nuestra ciudad de París que estará compuesta por el número de personas que él crea convenientemente, [...] para hacer representaciones en nuestra presencia (cuando así nos plazca) de dramas musicales compuestos tanto de versos franceses como en otras lenguas. [...] Y el señor Lully podrá gozar de ello para toda la vida y luego de él, el hijo suyo”: patente concedida por el Rey Sol a Lully en 1672. Citado en Marcelle Benoit, *Paris, 1662-87: the Age of Lully* (Houndmills: Macmillan, 1993).

<sup>532</sup> La *Académie de Musique* careció de estatutos y, más que un autorizado foro de artistas, empleados por el erario público para el enriquecimiento moral y económico del reino, fue un organismo productivo confiado a la gestión plenipotenciaria de un solo hombre, Lully: Cfr. Neal Zaslaw, “The first opera in Paris: a study in the politics of art”, en *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque: Essays in honor of James R. Anthony*, ed. John Hajdu (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 7-24.

<sup>533</sup> Hill, *La Música Barroca*, 245, 254.

<sup>534</sup> Jacques Attali, *Ensayo sobre la economía política de la música* (Madrid: Siglo XXI, 1995), 79-80.

*et de Déclamation* en 1784, centro supeditado al género operístico con un claustro conformado por un profesor de canto e instructores de solfeo, declamación, gramática, clavecín, baile y armas; el centro contó inicialmente con quince alumnos. La *École* supuso el primer intento de establecimiento de un centro docente musical íntegramente sostenido por fondos públicos. Pese a que el proceso revolucionario de 1789 dio al traste con el proyecto, la idea de una entidad consagrada a la enseñanza musical cristalizó definitivamente en la fundación del *Conservatoire de musique* de París en 1795, primer organismo de educación musical verdaderamente moderno, construido al servicio de la idea de nación, netamente laica y libre de propósitos caritativos<sup>535</sup>. Pronto pasó a ser el modelo para todos los conservatorios occidentales que se multiplicaron por el continente europeo al calor de las ideas ilustradas al tiempo que se desvinculaban de instituciones como las academias<sup>536</sup>, representantes de las estructuras socioeconómicas y los principios estéticos del Antiguo Régimen.

En España, la dinastía borbónica impuso una centralización administrativa y económica<sup>537</sup> imitadora del absolutismo francés. A la manera francesa, tam-

---

<sup>535</sup> El conservatorio formó parte de todo un proceso revolucionario que trató de instalar escuelas de música por Francia y los países dominados por ésta.

<sup>536</sup> En paralelo al caso francés, durante el siglo XVIII y XIX surgieron en Europa otras instituciones musicales con la denominación de “Academia” que no deben ser confundidas con las propias del *Ancien Régime*. Estas academias se vincularon a la conservación de patrimonios históricos concretos, un fenómeno directamente vinculado con el gusto anticuario, coleccionista y preservacionista de la Ilustración que se extendía por el continente en ese momento. El neoclasicismo trató de restaurar los ideales greco-romanos y defendió la investigación del pasado para instaurar una regeneración del arte, lo que entroncó con el resurgir de las ciencias, el positivismo iluminista y la idea de progreso. Recuperar, reconstruir y renovar los modelos clásicos como modelo del arte fue uno de los aspectos definidores de la cultura del siglo XVIII, aunque esta Antigüedad no siempre fue interpretada unívocamente: Cfr. Delfín Rodríguez Ruiz, “Teorías de la Arquitectura en el siglo XVIII”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, ed. Valeriano Bozal Fernández (Madrid: Visor, 2000), 1: 99-110. Ejemplos de estas academias en Europa fueron la *Academy of Ancient Music* de Londres (1710) o la alemana *Singakademien*. Otras instituciones más vinculadas con la actividad docente fueron la *Royal Academy of Music* de Londres (1823), la bávara *Akademisches Musininstitut* (1804), la *Akademisches Musikinstitut für Kirchenmusik* de Prusia (1815), *Accademia di S. Cecilia* de Roma (1839), la *Royal Irish Academy of Music* de Dublín (1848), la *Philadelphia Musical Academy* (1870), etc.: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, s. v. “Academy”.

<sup>537</sup> Se procedió a suprimir la autonomía de Aragón y Cataluña, así como los fueros de aragoneses y valencianos. Se pusieron en marcha políticas económicas de tipo proteccionista: impulso a la producción nacional,

bién en España se fundaron diversas academias reales a lo largo del siglo XVIII<sup>538</sup>. Sin embargo, la disciplina musical tuvo una andadura particular que, durante siglos, había ido de la mano de la iglesia y la universidad. La primera como inveterada institución con atribuciones docentes y de creación musical; y la segunda con una historia que se remontaba a la instauración de la enseñanza musical —por primera vez en el mundo— en la Universidad de Salamanca en el año 1254. Ambos organismos sufrieron un duro revés a mediados del siglo XIX; por una parte, la firma del Concordato Iglesia-Estado en 1851 significó “la supresión de los centros de enseñanza musical dependientes de las catedrales, así como una descenso notable del número y calidad de los miembros de las capillas”<sup>539</sup>; y por otra, el fallecimiento en 1842 del último catedrático de la Universidad de Salamanca, Manuel Doyagüe, supuso un alejamiento “del movimiento científico europeo”<sup>540</sup>. Ambos hechos rodearon la inclusión de la música en sede académica, proceso que se vio a su vez influenciado por los vaivenes políticos que azotaron el país durante el siglo XIX, antes de que el arte sonoro se integrarse con pleno derecho en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1873.

En el ínterin, la música y su enseñanza fueron objeto de una incesante lucha por el significado y la función: desde herramienta en manos de las élites al servicio de la restauración absolutista hasta medio para democratizar la cultura y el saber durante la Primera República; desde instrumento para la construcción de la identidad nacional española hasta mecanismo de apaciguamiento de la conflictividad social; desde disciplina artesana y funcional hasta digno arte emancipado de la palabra; desde saber monopolizado por el poder hasta cultura preservada y alentada desde lo municipal y provincial. La fundación de la Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la difu-

---

creación de la Real Fábrica de Guadalajara para elaborar tejidos de lujo, estímulos al comercio interior con la supresión de las aduanas internas, prohibiciones a la importación de determinados productos, etc.

<sup>538</sup> Las principales fueron la *Real Academia Española* (1714), la *Real Academia de Historia* (1738) y la *Real Academia de Nobles Artes* (1752).

<sup>539</sup> María Antonia Virgili, “La Música Religiosa en el siglo XIX español”, en *La música española en el siglo XIX*, eds. E. Casares y C. Alonso (Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995), 375-406.

<sup>540</sup> *DMEH*, 1999-2002, s. v. “Universidad”.

sión de su propuesta educativa por las academias provinciales fue el resultado de un proceso dialéctico de resignificaciones, apropiaciones y disputas que en este capítulo se busca desentrañar en paralelo a una historia de las instituciones que ostentaron competencia en el ámbito de la docencia de la música. Para ello se ha buscado seguir de cerca a los principales protagonistas de los cambios políticos, estéticos e ideológicos —músicos y pensadores cuyas publicaciones y actuaciones fueron representativas de las distintas corrientes de pensamiento en controversia— sin perder de vista el devenir político y social del XIX, muy especialmente durante el último tercio de siglo.

Conocer y analizar los antecedentes y la misma creación de la Sección de Música de la RABASF y su desarrollo hasta 1878<sup>541</sup>, así como el caso de las primeras secciones y escuelas de música autorizadas en academias de bellas artes de provincias —Oviedo y La Coruña—, resulta tarea obligada para comprender las particularidades del caso de la Sección de Música de la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, pues su surgimiento, aunque verificado casi cuatro décadas después del de la madrileña, debe comprenderse considerando rigurosamente el extenso historial de articulaciones que, durante toda una centuria, acumularon la música y la enseñanza musical, y como una estrecha derivación de los acontecimientos acaecidos en aquellos decenios precedentes.

---

<sup>541</sup> Se ha tomado como referencia 1878 ya que fue el momento en que la RABASF presentó un informe al Ministro de Fomento en que defendía la conveniencia de incorporar la educación musical en la enseñanza primaria y secundaria, un escrito en el que se muestra de forma contundente el posicionamiento de la corporación con respecto a la educación musical en España y que, en cierta forma, marcó los itinerarios de las secciones de música de las academias provinciales.



### 3. 1. La revalorización de la música y su estatus: el Conservatorio María Cristina y la adopción del modelo francés

“La Cenicienta”: así calificó Federico Sopeña a la música con relación a la arquitectura, pintura y escultura<sup>542</sup>. La Real Academia de Madrid fue fundada en 1752, pero la música hubo de esperar ciento veintiún años para ser admitida en su seno como una igual entre sus tres artes hermanas. Aun así, cuando finalmente se produjo la integración de la música por mandato gubernamental en 1873, una parte importante de los académicos de las demás secciones se posicionó en contra de esta incorporación. Esta disputa evidencia la necesidad de remontarse a los orígenes y antecedentes de los vínculos de la música con la RABASF —siempre en relación con el contexto social, cultural e ideológico— para entender las dinámicas y procesos que, tras décadas de incertidumbre y tensiones (propias, por otra parte, del siglo XIX), llevaron a la música a sumarse a la vida académica.

Las primeras defensas de la música como una disciplina relevante y digna de ser considerada a la misma altura que el resto de artes datan de casi un siglo antes de que se integrara de forma oficial. Antonio Rodríguez de Hita<sup>543</sup> escribió en 1777 un breve informe titulado *Noticia del gusto español en la música según está en el día* en que sugirió la conveniencia de fundar una “Academia de Música” que promoviese la enseñanza musical en la capital del país de manera similar a las reales academias de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, San

---

<sup>542</sup> Federico Sopeña, “Historia”, en *El libro de la Academia*, coord. José Manuel Pita Andrade (Madrid: RABASF, 1991), 24.

<sup>543</sup> Antonio Rodríguez de Hita (1724/25-1778) fue maestro de capilla en Alcalá de Henares y Palencia. Destaca por sus escritos teóricos. Es considerado como uno de los compositores españoles más destacados del siglo XVIII: *DMEH*, 1999-2002, s. v. “Rodríguez de Hita, Antonio”.

Carlos de Valencia o de las Tres Nobles Artes de Sevilla<sup>544</sup>. Pero el primer alegato a favor de la inclusión de la música en el mismo seno de la Real Academia madrileña fue, como ha señalado José Subirá, el escrito *La Música, Poema*, rubricado por Tomás de Iriarte, discípulo de Rodríguez de Hita<sup>545</sup>, en el año 1779<sup>546</sup>. Se trata de una composición didáctica de marcado tono neoclásico que refleja la nueva conciencia de la utilidad del arte, apostando por el hermanamiento del arte musical con el resto de manifestaciones artísticas:

El Buen-gusto se aparece en la Real Academia Matritense, de las Nobles Artes en el día de una pública distribución de premios, cuando a la Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado, que allí se reúnen, se han agregado la Poesía y la Elocuencia. Propone a todas estas Artes el establecimiento de una Academia o Cuerpo Científico de Música; y ellas, aplaudiendo la idea, ofrecen contribuir cada una por su parte al adelantamiento y honor de su hermana<sup>547</sup>.

En el poema, Iriarte se detiene en exponer la inferioridad en categoría y consideración que padecía la música respecto a las demás disciplinas; aun reconociendo su relación directa con las otras especies que conformaban la tríada básica (*venustas* y *utilitas*), la música carecía de uno de los principales axiomas neoclásicos del arte, *la firmitas*, insuficiencia que lastraba su consolidación e igualación al resto de disciplinas en el seno de la Academia madrileña<sup>548</sup>:

Humillada la Música a mis plantas,  
Sus quejas [sic] de esta suerte ha proferido:  
¿Seré yo siempre digna de tu olvido?

---

<sup>544</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, s. v. “Rodríguez de Hita, Antonio”.

<sup>545</sup> Gonzalo Castrillo Hernández, “Estudio sobre D. Antonio Rodríguez de Hita y su época (musicología española)”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* n° 4, (1950): 23.

<sup>546</sup> Subirá, “La Sección de Música de Nuestra Academia: historia interna”, 145. Tomás de Iriarte (1750-1791) fue un poeta y escritor ilustrado. Tuvo interés por la música, lo que le llevó a interpretar el violín, la viola y el órgano. Destaca por su producción dramática: Jesús Pérez-Magallón, “Tomás de Iriarte”, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: [http://bib.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/iriarte/pcuartonivel.jsp?conten=autor](http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/iriarte/pcuartonivel.jsp?conten=autor) (consulta: 1 de agosto de 2012).

<sup>547</sup> Cita tomada de: Subirá, “La Sección de Música de Nuestra Academia: historia interna”, 145. Otro estudio interesante sobre el tema es: Francisco José León Tello y María Virginia Sanz Sanz: “La Música en la sociedad madrileña del siglo XVIII: documentos sobre una frustrada Academia”, *BoRABASF*, n° 51 (1980): 107-124.

<sup>548</sup> Cfr. Götz Pochat, *Historia de la estética y la teoría del arte* (Madrid: Akal, 2008).

¡Con que hermana no soy de mis hermanas!  
¿Yo triste he de vivir, ellas ufanas?<sup>549</sup>

La teórica artística del XVIII defendía que las tres máximas de Vitrubio eran condición necesaria para que una obra de arte fuera considerada como tal. La *firmitas*, tal y como la concebía el propio tratadista, hacía referencia a la necesidad de crear un objeto artístico sólido, estable y permanente, concebido a partir de “un mínimo de duración” y diseñado para cumplirlo “en las mejores condiciones, es decir, sin degradaciones ni funcionales ni estéticas”<sup>550</sup>. Las tres artes asiladas por la Academia madrileña de 1779 tenían un nexo —la importancia del dibujo—, factor que configuraba la esencia misma de las conocidas como *nobles artes*<sup>551</sup> “cuya característica común era *la permanencia*”<sup>552</sup>, característica de la que difícilmente podría participar la música, no sólo porque el carácter inmaterial de sus productos impedía cualquier tipo de monumentalización física, sino porque su propia existencia, efímera por definición, estaba ligada, *hic et nunc*, a la fugacidad del tiempo.

Ahondando en el texto de Iriarte, el poema insta a la Academia fernandina a “Que aquí de Filarmónicos un día / Floreciente Academia se instituya”<sup>553</sup>. Por último, pone los siguientes versos en boca del “Buen-Gusto”, tras escuchar los lamentos de “La Música”:

---

<sup>549</sup> Tomás de Iriarte, *La Música, poema* (Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1779), 113. Curiosamente, el ejemplar que se ha consultado se encuentra digitalizado y disponible en la *Biblioteca Digital Hispánica*, perteneció al académico Francisco Asenjo Barbieri. En su primera página aparece la siguiente nota manuscrita: “Pertenece este libro al infortunado Maximiliano, Emperador de México, cuya biblioteca, conocida con el nombre de Biblioteca de Andrade, se vendió en Leipzig a pública subasta en Enero de 1869. Me costó 218 reales en dicha venta. F. A. Barbieri”.

<sup>550</sup> Juan Monjo Carrió, “Arquitectura, arte funcional”, *Informes de la Construcción*, nº 374 (octubre de 1985): 13.

<sup>551</sup> El concepto de artes nobles fue defendido por Giovanni Pietro Capriano en 1555 en su obra *De vera poetica*. Capriano dedica el libro al concepto de imitación en base a la *Poética* de Aristóteles y destina un notable espacio a demostrar la existencia de una música o armonía de la palabra, “entendiendo que *suono*, como instrumento de la imitación, incluye también esta forma de sonoridad, de deleite no inferior a la música instrumental”: María José Vega Ramos, *El secreto artificio: qualitas sonorum, maronolatría y tradición pontaniana en la poética del renacimiento* (Madrid: CSIC y Universidad de Extremadura, 1992), 109.

<sup>552</sup> Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, 47. Las cursivas son propias.

<sup>553</sup> Iriarte, *La Música*, 114.

“[...] Así en el expresivo  
Tono de un lastimoso recitado  
La Música exclamó. Yo penetrado  
De dolor compasivo,  
Con su ruego tan justo condesciendo,  
Y a colocarla en vuestro sabio coro  
Todo mi esfuerzo dedicar pretendo.  
Propicias Artes, vuestra ayuda imploro;  
Que no es advenediza forastera  
La que por mí con vos se domicilia;  
Es de vuestra familia,  
Y de su calidad no degenera:  
Por las máximas vuestras se dirige:  
Sencillez, simetría,  
Variedad y elección también exige,  
Y no menos activa fantasía.  
Decidme, pues, qué dones  
Prevenís a la Huéspedada [sic] futura;  
Y la amistad más pura  
Halle en vuestros benignos corazones”.  
Dixo el Buen Gusto: y las Hermanas bellas  
Con mil aclamaciones<sup>554</sup>.

Frente al escepticismo y el relativismo barrocos, el buen gusto neoclásico trató de enunciar unos principios universales articulados en base a la sencillez, simetría y variedad; la belleza, especialmente en una obra de arte, dependía “de que las *proporciones sean las adecuadas*, de la armonía de las partes y de la conservación de la medida”<sup>555</sup>; preceptos éstos consolidados en las artes amparadas por la Academia de ese momento pero que, pese a lo defendido en los versos anteriores, no se reconocieron en el arte musical; al menos no inmediata, unívoca ni ecuménicamente. Los llamamientos de Rodríguez de Hita e Iriarte no obtuvieron respuesta, pero dan a entender la necesidad percibida, al menos para una parte de la intelectualidad española dieciochesca, de crear un organismo musical referencial análogo a las atribuciones desempeñadas por la

---

<sup>554</sup> Iriarte, *La Música*, 114-115.

<sup>555</sup> Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, 218.

RABASF en tanto centro docente e institución reguladora y moderadora del gusto y emisora de modelos canónicos, ahormadora por tanto de la producción nacional de música. No extraña por tanto la aparición de iniciativas como la de Pablo Olavide, que fundó en 1768 un “Conservatorio Dramático” en la ciudad de Sevilla, ni la puesta en marcha por parte del tonadillero Blas de Laserna en 1790 de una escuela de canto español que nutriera a los teatros madrileños de buenos intérpretes capaces de ejercer un contrapeso frente a la cada vez más omnipresente presencia italiana en los coliseos capitalinos<sup>556</sup>. La existencia de intelectuales partidarios de otorgar a la música un estatus académico análogo a la arquitectura, la pintura y la escultura y los precedentes asentados por las citadas iniciativas locales de institucionalización de la docencia musical generaron las condiciones necesarias para la adopción en España del modelo francés de control de la producción escénica y de enseñanza de la música.

El precedente establecido en Francia al albur del auge y desarrollo del espectáculo teatral y operístico fue asumido por las corrientes ilustradas españolas, que consideraron al teatro como herramienta de educación de la población con un alto valor social y merecedora de ser supervisada por los poderes públicos: “Desde mediados del siglo XVIII nuestros ilustrados asumen los principios de los vecinos franceses con respecto al importante papel que el hecho teatral, como escuela de costumbres y factor de progreso, representa para la sociedad”<sup>557</sup>. Pero sin duda las transformaciones en la consideración de la educación musical se hicieron notar con mayor intensidad en España tras la invasión francesa de 1808. El modelo instituido en la nación vecina, afianzado tras la Revolución de 1789, sirvió de inspiración para los gobiernos españoles que se sucedieron durante las primeras décadas del siglo XIX (liberales, afrancesados y absolutistas); todos ellos asumieron la necesidad de intervenir en materia musical<sup>558</sup>. El breve reinado de José I Bonaparte se caracterizó por una política centralista que en el ámbito

---

<sup>556</sup> DMEH, 1999-2002, s.v. “Laserna, Blas de”.

<sup>557</sup> Antonio Álvarez Cañibano, “Teatros y música escénica. Del Antiguo Régimen al Estado Burgués”, en *La Música española en el siglo XIX*, ed. Emilio Casares y Celsa Alonso (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995), 123.

<sup>558</sup> Delgado, “Los gobiernos de España”, 118.

musical se concretó en el intento de importar el prototipo francés de creación de teatros nacionales y en la asunción del sistema educativo establecido por el Conservatorio de París. En 1810 Melchor Ronzi, primer violín de la cámara del rey José I, remitió al monarca un proyecto para crear un conservatorio de música vocal e instrumental en la capital con el fin de atajar

el estado miserable a que están reducidos los profesores de música en Madrid, [...] de modo que muchos de ellos han fallecido de pura miseria y necesidad [...]. La indiferencia y descuido con que el anterior Gobierno ha mirado a dichos profesores, causó en ellos un total abandono para sus adelantamientos musicales<sup>559</sup>.

El proyecto de Ronzi acabó materializándose en una asociación filarmónica pero no en una institución de docencia musical<sup>560</sup>. Finalmente, en 1830 se fundó el “Real Conservatorio de Música de María Cristina”<sup>561</sup>, en parte, en palabras de Emilio Rey, con el objetivo de paliar “un grave error del siglo XVIII, cual fue la exclusión de la música del ámbito de las Reales Academias de Bellas Artes creadas por Felipe V y Fernando VI”<sup>562</sup>. El centro se concibió como una “empresa de interés moral y económico”<sup>563</sup> para la nación, que merecía por tanto ser protegida por los poderes públicos: “El gobierno abre esta nueva carrera a los españoles, y al placer querido de la música trata sabiamente de unir la utilidad nacional”<sup>564</sup>. Este objetivo pasaba, en un principio, por hacer frente al exceso de músicos extranjeros<sup>565</sup> a través de una institución “desde la que la mo-

---

<sup>559</sup> Melchor Ronzi, *Plan para instalar un Colegio o Conservatorio de Música vocal e instrumental* (1810), citado en Delgado, “Los gobiernos de España”, 121.

<sup>560</sup> Luis Robledo Estaire, “El conservatorio que nunca existió. El proyecto de Melchor Ronzi para Madrid (1810)”, *Música. Revista del Real Conservatorio de Música de Madrid*, nº 7-9 (2002): 13-26.

<sup>561</sup> La fundación tuvo lugar mediante un RD de 15 de junio de 1830: *GdM*, 16/9/1830.

<sup>562</sup> Emilio Rey, “Historia” en <http://www.educa.madrid.org/web/csm.realconservatorio.madrid/index.html> (consulta: 15 de enero de 2014).

<sup>563</sup> *GdM*, 24/7/1830.

<sup>564</sup> *Ibíd.* Frases de este tipo se repiten a lo largo de todo el texto, p.e. “El gobierno debe fomentar este germen de amor y hermandad, principio fecundo de civilización y de dulzura de costumbres; y ningún medio para ello tan eficaz, tan popular, tan universal como la música”.

<sup>565</sup> “¿Quedarán [España] condenada a pagar tan costoso tributo a los extranjeros trayendo a precio subidísimo los cantores y aun los maestros para sus iglesias y teatros, pudiendo servirse a sí misma, y aun ponerlos en contribución? [...] La corte de España no mendigará, ni envidiará en adelante, los conservatorios músicos de Nápoles, de Milán, de París y los institutos de otras célebres capitales”: *ibíd.*

narquía controle y forme a las personalidades poderosas del mundo de la música”<sup>566</sup>. Sin embargo, la dirección del centro fue encomendada al profesor italiano de canto Francisco Piermarini, un gran abanderado del rossinismo que convirtió al nuevo centro en un foco principal de difusión de la ópera italiana. Esta aparente paradoja pudo deberse a los efectos de la revolución desplegada en Francia en 1830, que puso fin a la monarquía borbónica restaurada y dio aliento a los exiliados españoles para intentar contagiarla a la península. El temor a una revuelta en suelo español condujo a Fernando VII a la apertura de un periodo de represión y persecuciones políticas; en el ámbito musical, el rey habría buscado favorecer el tipo de espectáculo italiano adoptado por las élites en detrimento del avance del nacionalismo en la música, más vinculado con el espíritu ideológico revolucionario<sup>567</sup>.

En la *Exposición del Reglamento interior aprobado por el Rey M. S. (Q. D. G.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música María Cristina*, publicado en 1831<sup>568</sup>, se destaca la conveniencia de incluir a la música entre las “nobles artes” y otorgarle consideración de disciplina académica:

Recomiéndase desde luego como una arte que debe hacer número entre las llamadas *Nobles*, a quienes evidentemente emula bajo todos respectos, y también como una ciencia que no puede separarse de la del idioma en particular y en general de las demás físico-matemáticas. De donde se sigue el que se halle ya inconclusamente clasificada por los sabios en la categoría de objeto académico, es decir, propio de las Academias o cuerpos teorísticos [sic] de las Ciencias, de la Lengua y de las Nobles Artes [...].

Pues si por desgracia la Música ha padecido hasta ahora entre nosotros el mismo retardo de protección que padecían los demás objetos académicos hasta que el primer Borbón de España los llamó al seno de su paternal auspicio, erigiendo esos Cuerpos a que desde entonces y hasta nuestros días han pertenecido y pertenecen los hombres

---

<sup>566</sup> Delgado, “Los gobiernos de España”, 144.

<sup>567</sup> Ídem, 142.

<sup>568</sup> *Reglamento interior aprobado por el Rey M. S. (Q. D. G.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música María Cristina* (Madrid: Imprenta Real, 1831).

más eminentes en sus respectivos estudios, ¿no era ya tiempo de que cesase su depresión y olvido?<sup>569</sup>

La misma *Exposición* especifica las diferentes finalidades de las enseñanzas a impartir en el establecimiento: por una parte, la formación de aficionados con el fin de contribuir “al ornato y recreo de las tertulias y de su horas de descanso de otros estudios y obligaciones”<sup>570</sup>; por otra, la formación profesional “para el más perfecto ejercicio del arte”<sup>571</sup>. Ambos objetivos docentes perduraron en el tiempo y fueron el origen de muchas reflexiones, quejas y conflictos especialmente virulentos a finales del XIX y principios del XX. De la misma forma, como se analizará posteriormente, esta dinámica se vio reflejada en la Academia de Bellas Artes vallisoletana y su Escuela de Música casi una centuria después de que se fundara el conservatorio matritense.

El reglamento establecía una clasificación del profesorado que recuerda a la de tipo estamental establecida en la RABASF: además de la categoría de *profesor discípulo*, que se correspondía con aquellos estudiantes que finalizaran los estudios en el centro, se contemplaba la posibilidad de conceder el título *adicto a honor* a aquellas personas “de distinguida jerarquía de ambos sexos, cuya ilustración, afecto a la música sin ejercitarla, y carácter benévolo a favor de los Establecimientos de instrucción pública, las hacen dignas de cooperar con su presencia al lustre del Conservatorio”<sup>572</sup>; es decir, a mecenas y protectores, individuos influyentes de la órbita fernandina. Así mismo, se establecía el título de *adicto facultativo* para aquellos aficionados de ambos sexos “con conocimientos y mérito sobresaliente en la práctica de la Música [...] Este mismo título se expide a los Maestros españoles y extranjeros eminentemente dignos de este obsequio”<sup>573</sup>: se trataba con ello de incorporar el floreciente mundo de los *amateurs* en la vida del Conservatorio. Parece que el reglamento trataba de replicar así las categorías ya

---

<sup>569</sup> Ídem, 16,18.

<sup>570</sup> Ídem, 21.

<sup>571</sup> *Ibidem*.

<sup>572</sup> Ídem, 28.

<sup>573</sup> *Ibidem*.



existentes en la RABASF. La existencia de algunas de ellas no se explica desde la necesidad exclusivamente docente; en el artículo nº 15 del reglamento, por ejemplo, se establece la autoridad del Conservatorio para juzgar la calidad de la música de dramas en lengua española mediante la concesión de un título especial a aquellos compositores que, además de la aprobación del Centro, obtuvieran el reconocimiento del público. Este tipo de atribución colocaba al Conservatorio en una posición de privilegio para establecer y promover la creación musical en base a un canon que se presume españolista, aunque su sanción definitiva también estaría sujeta al éxito en taquilla:

El autor de la música de un drama en lengua española, que habiendo obtenido la aprobación facultativa del Conservatorio (a cuyo examen lo hubiere sometido voluntariamente el mismo autor) lograre agradar al público en uno de los teatros de esta corte, tendrá derecho al título de Maestro Compositor honorario del Real Conservatorio Español<sup>574</sup>.

Los artículos 17, 18 y 19 del Reglamento fueron dedicados a las tareas de salvaguarda y custodia del patrimonio musical, propósitos en directa relación con el fervor por inventariar obras de arte que había espoliado el ideario romántico-positivista y la vindicación identitaria de la cultura nacional. Pese a que los artículos no llegaron a hacerse efectivos<sup>575</sup>, ponen de manifiesto un interés que será retomado en 1873 por la RABASF y su Comisión de Archivos Musicales:

17. Todas las empresas de los teatros de España exhibirán al Conservatorio, cuando este lo exija, la partitura de toda composición musical que ya hubieren hecho oír al público. El Conservatorio responde de no hacer ningún uso público de las piezas que para su archivo copiare de dichas partituras, devolviendo estas sin tardanza.
18. De todas las obras de música que se impriman o graben en España, el autor o editor entregará dos ejemplares en el archivo del Real conservatorio.
19. El archivo reunirá cuantas curiosidades musicales antiguas y modernas pueda adquirir sin inútil profusión, pero con toda la diligencia que merezca su presunta

---

<sup>574</sup> Ídem, 30-31.

<sup>575</sup> Emilio Rey, "Historia" en <http://www.educa.madrid.org/web/csm.realconservatorio.madrid/index.html> (consulta: 15 de enero de 2014).

utilidad o la gloria que de su conocimiento pueda resultar al nombre español de este ramo del saber<sup>576</sup>.

Entre los profesores propuestos a los reyes para su aprobación por parte del director, Francesco Piermarini, figuraron personajes del prestigio de Pedro Albéniz, autor de un método de piano, Baltasar Saldoni, creador de un método de solfeo, y Ramón Carnicer, compositor de filiación rossiniana y maestro de Barbieri y Rafael Hernando; cuyos posicionamientos estéticos y musicales resultaron determinantes en las luchas por crear un teatro musical netamente español. En definitiva, cabe entender la fundación del Conservatorio por parte del gobierno absolutista como “la primera intervención efectiva de la administración pública central en el terreno educativo-musical que, a fin de cuentas, será la única realmente existente durante todo el siglo XIX”<sup>577</sup>.

Sin embargo, los tibios intentos del Centro por alentar la composición de cariz nacional fueron infructuosos, algo que resulta razonable si se tiene en cuenta que parte de los alumnos estaban vinculados a clases sociales acomodadas, por lo que concebían la formación musical con un fin de adorno y recreativo, patrones que en esas décadas estaban directamente relacionados con la música italiana. Pese a todo, aun siendo una institución poco operativa, el Conservatorio proporcionó el caldo de cultivo que permitió reunir a una serie de músicos que, más desde el ámbito individual que corporativo, abanderarían las propuestas de progreso y reforma de la música —tanto desde un punto de vista educativo como puramente estético— encaminadas a una dignificación del arte musical en base a patrones de tipo identitario y de desarrollo económico y moral del país.

---

<sup>576</sup> *Reglamento interior*, 31-32.

<sup>577</sup> Delgado, “Los gobiernos de España”, 160.

### 3. 2. La “nacionalización de la cultura”: forja del teatro lírico español y gestación de una "Escuela Nacional"

Tras la fundación del conservatorio madrileño y la consolidación de la corriente italianizante impuesta desde su dirección (evidencia, a su vez, de las corrientes de moda patrocinadas e impulsadas desde la monarquía), se multiplicaron las quejas de numerosos artistas e intelectuales nacionales. Desde el siglo XVIII se había verificado la continua presencia en los escenarios españoles de compañías italianas de teatro lírico, una circunstancia que obtuvo una sanción legal con Fernando VII en 1827, al promulgar un decreto que ordenaba la presencia permanente en la capital de una compañía italiana de ópera<sup>578</sup>. Esta situación, con el paso de los años, fue objeto de durísimas críticas, como la de Bretón de los Herreros con su sátira *El furor filarmónico o más bien contra los que desprecian el teatro español*<sup>579</sup> o la de Mesonero Romanos, que empleó la misma expresión —“furor filarmónico”— para poner en la picota a las damas de alto poder adquisitivo que imitaban las vestimentas y los peinados de sus cantantes favoritas, o a la tendencia a interpretar melodramas en tertulias nocturnas y a competir por una localidad de lujo en las representaciones operísticas<sup>580</sup>. Las denuncias contra las modas extranjeras en defensa de lo español se multiplicaron en forma de quejas hacia el favoritismo del público por un género foráneo, la moda de imitar la jerga operística y la superficialidad de una sociedad que despreciaba la música española y el teatro nacional<sup>581</sup>. Situación

---

<sup>578</sup> Antonio Peña y Goñi llegó a afirmar que “el delirio filarmónico [...] avasalló por completo a los pacíficos habitantes de la villa y corte”: Antonio Peña y Goñi, *España, desde la ópera a la zarzuela* (Madrid: Alianza Editorial, 1967), 41.

<sup>579</sup> Manuel Bretón de los Herreros, *El furor filarmónico o más bien contra los que desprecian el teatro español* (Burgos: Imprenta D. M. de Burgos, 1828).

<sup>580</sup> Ramón de Mesonero Romanos, *Obras completas*, ed. Carlos Seco Serrano (Madrid: Atlas, 1967), 1: 176.

<sup>581</sup> Bretón de los Herreros denunció la pérdida de valores esenciales de la cultura nacional, y el triste panorama de la música española: cfr. *El furor filarmónico*.

ésta que se extendió por el resto de provincias españolas como muestran la siguiente carta publicada en el *Correo Literario y Mercantil* del 13 de septiembre de 1830 que recoge, precisamente la opinión de un vallisoletano sobre la situación en esa ciudad:

Una de las causas que aceleran la ruina del teatro español es la ciega e indiscreta predilección que se da en todas partes a la ópera italiana. Aquí por ejemplo donde llegan mancas y cojas las modas de la corte, donde también tenemos elegantes, magníficos y exquisitos, que imitan las maneras y gran tono de los filarmónicos de ella. [...] Esta filarmónica manía, ese contagio, que ha pasado de la corte a las provincias, que reina aquí y en todas partes, es una de las causas de la ruina de nuestro teatro nacional<sup>582</sup>.

Tal malestar propició un debate —recurrente y, con mayor o menor virulencia, sostenido hasta la actualidad— sobre la necesidad de instaurar un drama lírico nacional que repeliera la invasión italiana<sup>583</sup>. Profesores del conservatorio como Barbieri o Hernando, a la postre importantes figuras de la Sección de Música de la RABASF, cobraron especial protagonismo en la defensa de un Teatro Nacional y de una “música nacional”<sup>584</sup>. Muchos de ellos, protagonizaron iniciativas de diversa índole para la creación y consolidación de un género lírico propio, tendencia que se remontaba al menos a 1799<sup>585</sup> y que había dado uno de sus frutos en el opúsculo anónimo de 1828 *Origen y progresos de las*

---

<sup>582</sup> Citado en David T. Gies, “Entre drama y ópera: la lucha por el público teatral en la época de Fernando VII”, *Bulletin Hispanique* 91, nº 1 (1989): 48-49.

<sup>583</sup> “Cuando hablamos del género lírico o de la vida del género lírico en la España del XIX estamos estudiando el tema medular. Es el núcleo que más músicos, dinero, polémica e infraestructura mueve, el que desde el punto de vista incluso cuantitativo más música produce [...]; y es el género a través del cual la música mejor se imbrica en toda la problemática del XIX”: Emilio Casares, “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales”, en *La música española en el siglo XIX*, ed. E. Casares y C. Alonso (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995), 72-73.

<sup>584</sup> Casares, “La música en el siglo XIX”, 74. Barbieri y Hernando, junto con Oudrid, Gaztambide, Inzenga y Arrieta, fueron los protagonistas del proceso de concienciación nacional: *ibídem*.

<sup>585</sup> En 1799 se había aprobado una RO decretando la prohibición de la representación de óperas que no fuesen cantadas en castellano y la contratación de artistas extranjeros. Sin embargo, esta RO no facilitó la creación de un género español; de hecho, se multiplicaron las óperas francesas e italianas traducidas al castellano.

*óperas o sea noticias filarmónicas*, donde se defendía la utilización del castellano en la música teatral en la línea de Iriarte:

[...] tengamos a la lengua castellana en el concepto de *suave*, de *varia*, y por consiguiente de *armoniosa*. ¡Ojala que así como hay en ella esta favorable disposición para el canto, hubiese el necesario estudio y delicadeza en los ingenios que escriben poesías para poner en música<sup>586</sup>.

Estas dinámicas de construcción identitaria pertenecen, desde el punto de vista de algunos autores, a un relato caracterizador del siglo XIX español que J. Álvarez Junco ha denominado “La nacionalización de la cultura”<sup>587</sup>. Se trata de un proceso en el que se reformuló y reconstruyó la historia de España desde el punto de vista de “la nación”<sup>588</sup> y en que también los músicos —especialmente en el ámbito del teatro musical— participaron activamente. Tras la Guerra de Independencia había comenzado a definirse la idea de nación española; las clases hegemónicas y el nuevo Estado pusieron en marcha un proceso de galvanización social con el objetivo de asegurarse la lealtad de la ciudadanía<sup>589</sup>. Sin embargo, la frecuente infravaloración de lo propio y exaltación de lo ajeno fue uno de los problemas claves focalizados durante el proceso de construcción nacional decimonónico, y de ello dieron cuenta historiadores de esa misma centuria como Modesto Lafuente, otro de los pioneros en alum-

---

<sup>586</sup> *Origen y progresos de las óperas o sea noticias filarmónicas* (Madrid: Imprenta de don Ramón Verges, 1828), 113-114. Propuestas similares se pueden leer también en, p.e.: Sinibaldo de Mas, *Sistema musical de la lengua castellana* (Barcelona: Imprenta de Bergnes y C.ª, 1812) o José Rius, *Opera española. Ventajas que la lengua castellana ofrece para el melodrama demostradas con un ejemplo práctico en la traducción de la ópera italiana El Belisario arreglada a la letra y música del original. Compuso la letra el Señor Cammarano; la música el maestro Donizetti. Juicio de esta ópera en el cual se explican varias reglas que rigen en la materia. Discurso en que se manifiesta la necesidad y conveniencia de ópera nacional; y se prueban por principios de ortología, prosodia y arte métrica las eminentes calidades de la lengua castellana para la música y canto* (Barcelona: J. Verdaguer, 1840)

<sup>587</sup> José Álvarez Junco, *Mater Dolorosa. La Idea de España en el siglo XIX* (Madrid: Taurus, 2001), 187-302.

<sup>588</sup> Mariano Soriano Fuertes expresó en numerosas ocasiones la necesidad de que el Conservatorio se erigiera en el centro de referencia del arte patrio, algo que, según él, no se conseguiría hasta que la docencia que se impartiera fuera “completa y no puramente técnica”: *Gaceta musical de Madrid*, 17/3/1866.

<sup>589</sup> José Álvarez Junco, “La invención de la Guerra de la Independencia”, *Studia Historica. Historia Contemporánea*, n° 12 (1994): 75-99.

brar una *Historia de España* que demostró considerable influencia durante décadas venideras:

Han venido otros artistas (extranjeros) y se han llevado cruces por honra y plata por provecho. Y no llega extranjero alguno, a quien no se franqueen generosamente nuestros teatros y nuestros liceos, a quien no se reciba con aplausos y coronas, a cuyos bolsillos no llevemos con mano pródiga nuestras *cortas facultades*, ya sea cantante, pianista, violinista, flautista o *quomodocumque sit* instrumentista. Todo está muy en su lugar, y es muy merecido y loable, y honra mucho a la España. Pero la honraría mucho más y estaría en mejor lugar, y sería mucho más loable, si al mismo tiempo y del mismo modo, ya que con preferencia no fuese, se alentara, estimulara, honrara, premiara y protegiera a los artistas españoles, y no se les tuviera como se los tiene, o desatendidos o postergados, u olvidados y abatidos; bien que esto fuera faltar en la patria de Fr. Gerundio a la regla infalible de los vice-versas<sup>590</sup>.

Como parte de este proceso, la música ganó en importancia durante la ocupación francesa, no solo con el teatro musical de carácter político, las operetas o las canciones patrióticas, sino también con la creciente influencia y éxito de bailes autóctonos como los boleros y fandangos.

Tras la muerte de Fernando VII y el acceso al gobierno de los liberales, el proceso de construcción nacional cobró nuevos bríos y se gestó un ambiente de trabajo y colaboración entre compositores, instituciones burguesas y poderes gubernamentales con el objetivo de robustecer y consolidar el sentimiento patrio. Este caldo de cultivo propició

un lenguaje que el público y los músicos percibían como autóctono o nacional, a la vez que las ediciones impresas se convierten en un objeto de consumo, penetrando en los circuitos del comercio musical, en una sociedad en vías de urbanización e industrialización [...]. Por otra parte, por sus connotaciones pintorescas, en los salones europeos estas músicas contribuyeron a configurar la mirada del otro: particularmente en París y Londres<sup>591</sup>.

---

<sup>590</sup> Modesto Lafuente, *Teatro Social del siglo XIX* (Madrid: establecimiento tipográfico de D. F. DEP. MELLADO, 1846), 310.

<sup>591</sup> Celsa Alonso, "La Construcción de España", 61.

Los músicos de la primera mitad del siglo XIX tomaron conciencia de la influencia social y el poder que los nuevos medios de comunicación podían conferir a los intereses nacionalistas, en especial la prensa musical, tribuna que aprovecharon para realizar una intensa labor propagandística y adoctrinadora. La música española edificó así un discurso identitario que giró en torno a los conceptos de folclore (tras el redescubrimiento de las posibilidades de los cantos populares), populismo y deseo romántico de liberación del corsé creativo de corte filoitaliano. Sin embargo, el Estado no respondió de manera firme a esas demandas de la intelectualidad musical emergente, dando una tibia respuesta a las mismas, lo que dificultó la instauración de espacio cultural homogéneo que propiciase el sometimiento del arte a la edificación de la identidad nacional<sup>592</sup>. Durante esas décadas la ópera italiana dominaba el panorama musical nacional y fue considerada producto de consumo, deleite y etiqueta social<sup>593</sup>, esta circunstancia enmarca la producción de este tipo de género musical en un entorno más artesanal que artístico, no en tanto obra artística *per se*, sino al estar inserta en las nuevas dinámicas de consumo y relaciones productor-cliente, en las que se buscaba la rentabilidad y el éxito del producto. Este escenario fue reconocido por Hilarión Eslava al afirmar que “la mayor parte de los profesores de música son puramente prácticos, y que se cuidan muy poco de cultivar su entendimiento y adquirir los conocimientos necesarios para figurar dignamente en su profesión”<sup>594</sup>; para este ilustre español era necesario superar el carácter meramente artesanal habitualmente atribuido a la música desde distintos segmentos de la sociedad, que concebían la existencia de “músicos de oficio”, pero no de “verdaderos artistas” músicos<sup>595</sup>.

---

<sup>592</sup> En este sentido, Álvarez Junco ha señalado la debilidad del Estado español en el proceso de construcción nacional: José Álvarez Junco, “El nacionalismo español: las insuficiencias en la acción estatal”, *Historia Social*, nº 40 (2001): 29-51.

<sup>593</sup> “La música operística [italiana] se cantaba en todas partes, incluso en las tertulias familiares y como entretenimiento en pequeños grupos de amigos”.: David T. Gies, “Entre drama y ópera”, 48.

<sup>594</sup> “De la Educación intelectual de los músicos”, *Gaceta musical de Madrid*, 19/10/1856.

<sup>595</sup> *Gaceta musical de Madrid*, 19/10/1856. Según Eslava, el cultivo del ingenio es precisamente lo que distinguía “el artista del artesano”.

Pese a todo, fue cobrando fuerza la postura defendida por una nueva generación de músicos españoles que, sin negar determinadas virtudes de la omnipresente ópera y aun contribuyendo en cierta medida a su éxito<sup>596</sup>, abogaba por la creación —en base a una reflexión de fondo— de un teatro lírico nacional que ayudara a forjar un obra artística musical netamente española. Este convencimiento erigió a Barbieri en líder intelectual de un proceso de reconversión de la zarzuela que hizo frente a la fiebre rossiniano-donizetiana. Él y varios de sus compañeros de generación<sup>597</sup> iniciaron todo un proceso de reflexión y reactivación del género que dio lugar a la llamada zarzuela restaurada en dos o tres actos<sup>598</sup>, pretendida síntesis entre la modernidad y las tradiciones populares, alta y baja cultura, actualidad social e identidad heredada, arte académico y entretenimiento de masas<sup>599</sup>.

Barbieri llegó a la íntima convicción de que España era un país sustancialmente teatral y el teatro lírico su mayor patrimonio, lo que confería a la zarzuela<sup>600</sup> una gran capacidad para generar riqueza y “filarmónizar, es decir, movilizarse musicalmente a las masas, en armonía con las necesidades culturales del estado burgués emergente”<sup>601</sup>.

---

<sup>596</sup> “Fue contradictoria su reacción porque los mismos literatos que se quejaban más amargamente del furor filarmónico fueron los que contribuyeron, por lo menos en parte, a su popularidad, escribiendo reseñas de tales funciones en los periódicos de la corte e incluso produciendo ellos mismos obras musicales”: ídem, 45. Baste recordar que compositores como Hernando, Gaztambide o el propio Barbieri compusieron óperas en lengua italiana.

<sup>597</sup> Barbieri, junto con los compositores Gaztambide, Hernando, Oudrid e Inzenga, el poeta Olona y el cantante Salas, fundó la Sociedad de Artistas en 1851.

<sup>598</sup> “Se trataba de una consciente revitalización y modernización de un género tradicional español, la tonadilla escénica y los sainetes del siglo XVIII [...]. Era un producto nuevo que absorbía la técnica italiana y el modelo dramático de la ópera cómica francesa”: Alonso, “La construcción”, 66.

<sup>599</sup> Rafael Lamas, *Música e identidad. El teatro musical español y los intelectuales de la Edad Moderna* (Madrid: Alianza, 2008), 34.

<sup>600</sup> En los años cuarenta se produjo una revolución en el género de la zarzuela: “aunque desarrolla inicialmente ideas musicales de clara influencia italiana y utiliza tipologías formales de opereta francesa, se caracteriza por mantener lazos estrechos con las formas ‘pobres’ de nuestro teatro del XVIII, especialmente y, a través de ella, con la música étnica, hecho donde radica su novedad”: íbidem.

<sup>601</sup> Celsa Alonso, “La construcción de España en el siglo XIX”, en *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, dir. Emilio Casares (Madrid: ICCMU, 2010), 66.



Precisamente, el primer intento de integrar el teatro lírico en la RABASF llegó de la mano del académico Antonio Gil de Zárate<sup>602</sup>, que, en su respuesta al discurso de ingreso en la Academia de San Fernando del escultor José Pagnucci Zumel, el 13 de noviembre de 1859, llamó a incluir la música y el teatro en la Academia, ya que la belleza se manifestaba también a través de la acción y de los sonidos:

Por eso aquí deben juntarse cuantos tienen por objeto la manifestación de la belleza, sea cual fuere el modo que tengan de manifestarla. Lejos de hallarse en este sitio fuera de lugar los literatos, están en su verdadero centro; y si es cierto que también la belleza se manifiesta por medio de la acción y de los sonidos, no os asombréis, señores, si echo de menos en esta reunión a los músicos y actores. Todos concurren a un mismo fin; y los esfuerzos de todos son necesarios para llegar a este fin, blanco perpetuo de nuestro afanoso desvelo<sup>603</sup>.

Barbieri, tras leer el discurso de Gil de Zárate, le expresó su agradecimiento mediante una carta. La contestación de este último no se hizo esperar:

8 de noviembre de 1859.

Muy señor mío y de mi mayor estimación: Agradablemente sorprendido he quedado con la lisonjera carta que Vd. ha tenido la bondad de dirigirme, con motivo de mi contestación al Sr. Payoneu<sup>604</sup> en la Real Academia de San Fernando.

Doy a Vd. las más expresivas gracias por los inmerecidos elogios que me tributa, siempre agradables cuando parten de una persona tan entendida y de tan justa reputación. Por lo demás, aseguro a Vd. que no me hubiera ocurrido echar de menos la falta que ha señalado en aquella corporación, hace algunos años, cuando la Música

---

<sup>602</sup> Antonio Gil de Zárate fue uno de los hombres clave de la administración educativa a mediados del siglo XIX. Nacido en 1793, fue un liberal y anticlerical moderado. Combinó la carrera administrativa con el cultivo de la literatura (principalmente el teatro). Como Director de Instrucción Pública fue responsable de todo el proceso centralizador del sistema educativo llevado a cabo en los años cuarenta del siglo XIX: Jean-Louis Guereña, "El primer escalafón de catedráticos de universidades (1847) y la creación del cuerpo de catedráticos de universidades de España", en *Doctores y Escolares. II Congreso Internacional de Historia de las Universidades hispánicas (Valencia, 1995)*, ed. Pedro Ruiz Torres (Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 1998), 237-238.

<sup>603</sup> El Discurso está publicado íntegramente en *GdM*, 16/11/1859.

<sup>604</sup> Parece un error ya que el académico al que se refiere es Pagnucci: Cfr. Emilio Casares Rodicio, *Francisco Asenjo Barbieri. 2 Escritos* (Madrid: ICCMU, 1994), 325.

no tenía entre nosotros intérpretes dignos de ella, al menos con carácter Español y formando una verdadera escuela nacional.

Pero desde que Vd. y los que con tanta gloria le acompañan, han creado nuestro teatro lírico, entusiasmado al público con sus bellas partituras, y añadiendo un nuevo florón a la corona artística de España, me ha parecido injusto que el arte encantador de la armonía siga proscrito de entre sus demás hermanas y he manifestado esta opinión mía en la primera ocasión que se me ha presentado. Acaso esta manifestación produzca algún efecto; y abrigo la esperanza de que algún día se llene el vacío de queme he lamentado, y pueda llamarle a V. compañero en la distinguida Academia de Bellas Artes. Entretanto siga V. recogiendo laureles y embelesando a Madrid, y cuénteme por uno de los muchos admiradores que le ha granjeado su envidiable talento.

Su amable carta de Vd., que tanto le agradezco, tiene para mí, sin embargo, un defecto: y es el de darme un tratamiento que, reservado sólo a los actos oficiales, debe desaparecer entre literatos y artistas: ruego a Vd., pues, que prescinda de esta vana etiqueta, siempre que tenga a bien honrarme dirigiéndose a mí de palabra o por escrito.

Sírvase Vd. admitir un ejemplar del discurso que ha motivado estas cartas, y reconózcame siempre por su apasionado y amigo que. b. s. m.

Antonio Gil de Zárate<sup>605</sup>.

Gil de Zárate identificó dos factores cuya relevancia justificaba, a su juicio, la integración de la música en la RABASF: en primer lugar, el país contaba con intérpretes de “carácter español” integrantes de una “Escuela Nacional” y, en segundo lugar, existía un “teatro lírico” propio. En suma, daba a entender que el país había adquirido una identidad musical propia tras décadas de dominio italiano; y que se ésta se manifestaba en una doble vertiente: por una parte, los ejecutantes<sup>606</sup>, gracias, entre otras cosas, a la labor pedagógica desempeñada por el Conservatorio María Cristina, que en ese momento contaba con casi treinta años de historia y se había alzado en vivero de una generación de intérpretes

---

<sup>605</sup> Emilio Casares, ed., *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)* (Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986): 2, 640. El propio Barbieri también incorpora el texto íntegro de la carta en una de las notas finales de su discurso de recepción en la Academia en 1874.

<sup>606</sup> Hasta ese momento “la gran música sólo se da en el Teatro Real y por Músicos y compañías italianas”: Casares, “La música del siglo XIX español”, 36.

españoles<sup>607</sup>; por otra, la creación de un género musical netamente español, la zarzuela<sup>608</sup>, que se alzó como objeto de innumerables y enconados debates entre músicos, intérpretes, intelectuales y académicos durante el siglo XIX<sup>609</sup> y en cuya consolidación fueron determinantes Barbieri y Hernando.

Sin embargo, Barbieri, en su citada carta a Gil de Zárate, era consciente de lo difícil de su empresa y se hizo eco de las voces contrarias a la propuesta del académico, aquellas que únicamente consideraban como artes aquellas que tenían un resultado material<sup>610</sup> y que, por tanto, consideraban a la música

Un arte frívolo, puramente sensual [...]. Muchos artistas participan por desgracia de estas ideas, desconociendo su alta misión moral, no preocupándose más que del éxito ficticio del momento, y parecen admitir, por su adhesión a todas estas tendencias, que

---

<sup>607</sup> Los primeros profesores del centro fueron: Ramón Carnicer (composición), Pedro Albéniz (piano), Francisco Piermarini (canto), Pedro Escudero (violín), Francisco Brunetti, Felipe García Hidalgo y Juan Antonio Rivas (violonchelo), José Venancio López (contrabajo), Magin Jardín (flauta), José Álvarez (oboe y corno inglés), Manuel Silvestre (fagot), José de Juan (trompa y trompeta), Francisco Fuentes (trombón), Domingo Broca (trombón), Celestina Boucher (arpa), Marcelino Castilla (solfeo), Baltasar Saldoni (solfeo) (Sopeña, *Historia Crítica*, 237-250). Mariano Soriano Fuertes, uno de los pioneros de la musicología española se mostró contrario a estas afirmaciones y defendía la existencia previa de una escuela nacional española jalonada de grandes figuras: Mariano Soriano Fuertes, "Academias", en *Calendario Histórico Musical para el año de 1873*, (Madrid: Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo, 1872), 39-53.

<sup>608</sup> La zarzuela es el género al que el académico se refiere con "nuestro teatro lírico". Gil de Zárate "es consciente de la reforma que se ha producido en el mundo de la zarzuela" gracias entre otros a Barbieri y Hernando: Emilio Casares, *Francisco Asenjo Barbieri. El hombre y el creador* (Madrid: ICCMU, 1994), 225.

<sup>609</sup> "[...] No es por tanto casual que las narrativas históricas musicales del siglo XIX en torno a la música española sean en su mayoría narrativas que tienen en la música teatral su argumento principal": Juan José Carreras, "Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)", *Il Saggiatore Musicale*, nº1 (2001): 138.

<sup>610</sup> "[...] tampoco en esta ocasión faltó quien creyese inoportuna la idea del Sr. Gil de Zárate. Los acostumbrados a no ver en las artes más que lo material de sus respectivos medios de manifestación; los apegados a rancias costumbres o preocupaciones; los que no sabían o no querían apreciar en lo mucho que vale el arte de la Música, se declararon opuestos a la manifestación espontánea del célebre Académico: pero la semilla era buena, la tierra fértil, y no podía menos de producirse el fruto apetecido": Francisco Asenjo Barbieri, *Discurso leído en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en la Sesión pública y extraordinaria del día 10 de mayo de 1874, para solemnizar la agregación de la Sección de Música* (Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1874), 8.

la música no tiene en realidad otro objeto que la diversión pasajera, el placer caprichoso de la sociedad<sup>611</sup>.

La comparación de los posicionamientos teóricos de Barbieri y sus contemporáneos con los lineamientos estético-musicales centroeuropeos evidenciaba la falta de impulso por parte de instancias gubernamentales españolas para consolidar una música de corte nacional y un teatro de ópera en lengua castellana que hiciera frente a la omnipresente Italia<sup>612</sup>. En este punto no extraña que muchas de las iniciativas al respecto surgieran desde el ámbito individual, como es el caso del proyecto presentado por el profesor del RCSMM Rafael Hernando que se estudiará a continuación y que se puede considerar, hasta el momento, como la primera proposición formal y estructurada de crear un órgano rector en torno a la música.

---

<sup>611</sup> *El Artista*, 22/12/1868.

<sup>612</sup> María José Corredor Álvarez, “Aportaciones musicales de la Guerra de la Independencia a un nuevo género nacional: la zarzuela”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, nº 2 (1996-1997): 51-72.

### 3.3. Rafael Hernando: su propuesta académica al servicio del progreso del país

Rafael Hernando<sup>613</sup> fue uno de esos nuevos músicos que defendían la condición artística de la música, y sus posiciones permean el *Proyecto-memoria presentado a S.M. la reina (q. D. g.) para la creación de una Academia de Música*, que publicó en 1864 a título personal<sup>614</sup>.



**Imagen 1.** Portada del *Proyecto Memoria presentado a S.M. la reina (q. D. g.) para la creación de una Academia de Música* escrito por Rafael Hernando (Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, sign.: CAJ/ FOLL/ FOL/69-5).

<sup>613</sup> Rafael Hernando (Madrid, 1822 - Madrid, 1888) destacó como compositor e impulsor de la zarzuela durante la primera mitad del s. XIX, género al que dotó de mayores dimensiones formales, lo que posibilitó la aparición de la zarzuela grande en 1851. Destacó además por su labor docente como profesor de armonía del RCSMM, institución en la que ejerció de secretario y mano derecha de su director, Hilarión Eslava, durante varios años: *DMEH*, 1999-2002, s. v. "Hernando, Rafael".

<sup>614</sup> Rafael Hernando, *Proyecto-memoria presentado a S.M. la reina (q. D. g.) para la creación de una Academia de Música* (Madrid: J. M. Ducazal, 1864).

El *Proyecto-memoria* de Hernando fue la primera propuesta formal y rigurosamente desarrollada de crear una academia de música bajo amparo gubernamental; no existe un estudio académico detallado de este documento<sup>615</sup>, por lo que resulta preciso abordar aquí en profundidad su contenido.

Hernando, una voz autorizada por su experiencia como docente y compositor, se lamentaba en tono vehemente y apasionado del estado de decadencia que atravesaba la música en España desde hacía décadas, caracterizado por el “desconsuelo que oprimía a la juventud musical del momento”<sup>616</sup>. El autor, como hicieron muchos de sus colegas (Barbieri, Soriano Fuertes, Masarnau, etc.), expuso su desaliento y pesimismo ante la supresión de las escuelas de música en los centros religiosos tras la firma del Concordato y la inexistencia de instituciones que marcasen las pautas y las líneas de proceder en lo concerniente al arte musical (algo que no ocurría en el caso de la pintura, la escultura y la arquitectura). Además del Conservatorio madrileño, en aquel momento el único centro musical oficial, era preciso poner en marcha un “cuerpo artístico homogéneo con las condiciones académicas necesarias para estudiar y promover todas las medidas que conduzcan a dar sabia dirección al arte”<sup>617</sup>. Su propuesta resultaba relativamente anacrónica, pues en 1864, ya avanzado el siglo XIX, las proclamas románticas defensoras de la libertad de enseñanza y la búsqueda de la individualidad habían encontrado eco en parte de la intelectualidad artística del país<sup>618</sup>; pero para el caso de la música podía tener sentido al no haber existido un proceso de reflexión reconocido de índole estatal. Quizá por estos motivos Hernando defendiera la necesidad de una norma, de un modelo académico capaz de poner orden, de proporcionar una “sabia dirección al arte”

---

<sup>615</sup> Aparece mencionado pero no analizado en Alfonso de Vicente (*DMEH*, 1999-2002, s. v. “Academia”), Emilio Casares (“La música del siglo XIX español”, 93), María E. Cortizo (“La zarzuela del siglo XIX”, en *La música española en el siglo XIX*, 180) y Fernando Delgado (“Los gobiernos de España”, 222, 459, 471).

<sup>616</sup> Hernando, *Proyecto-memoria*, 3.

<sup>617</sup> Ídem, 6.

<sup>618</sup> Recuérdese la polémica antiacademicista protagonizada, entre otros, por José Galofre más de una década antes. Vid. §2.1. pgs. 130-136 *ut supra*.

—quizá por primera vez— en el ámbito musical en España. No parecía que el Conservatorio fuera la institución apropiada para asumir esa responsabilidad<sup>619</sup>, pues de él emanaban, en su opinión, unas directrices que, si no afrentaban, al menos no se correspondían con las ansias crecientes de establecer un teatro lírico nacional<sup>620</sup>. La propuesta académica de Hernando, por el contrario, priorizaba proporcionar un cauce oficial al desarrollo de la nueva zarzuela y consolidar así el género como referente.

Las reflexiones que Rafael Hernando consignó en el *Proyecto-memoria* en torno al papel de las instituciones en la construcción de la nación española bebían, en su vertiente más ideológica y sociológica, del tópico ilustrado que interpretaba a la música como una suerte de regulador social. Hernando consideraba que el Gobierno debía aprovechar la oportunidad que le ofrecía el inicio de un proceso de reforma de las instituciones de enseñanza para sentar las bases de una ordenación musical al servicio del país y de su progreso: “no debe olvidarse la idea moral, política y social, que a su desenvolvimiento preside y que se enlaza con la filosófica aplicación de este divino arte [...]”<sup>621</sup>. La música constituía, para el compositor madrileño, uno de los medios más poderosos con que contaban las estructuras de poder para establecer unas directrices honestas en la ciudadanía<sup>622</sup>: el arte de Euterpe debía ser considerado una cuestión de Esta-

---

<sup>619</sup> Al contrario de Soriano Fuertes quien, haciendo referencia a la propuesta de Hernando, se preguntaba: “¿Por qué, en fin, una Academia creada y no un Conservatorio tanto tiempo creado, ha de tratar las cuestiones que tiendan a mantener vivo el espíritu patrio, la fe religiosa y la sana moral para lo cual tan eficazmente sirve la música?”: *Gaceta musical de Madrid*, 17/3/1866. Barbieri, por su parte, manifestó el papel del Conservatorio como potenciador del teatro lírico nacional: “[...] con la creación del dicho Conservatorio se inauguró en España un nuevo período de adelanto artístico, y que en tan notable escuela, aunque dirigida por un extranjero, se dio con *Los enredos de un curioso* una evidente prueba del alto precio, que en aquel claustro de eminentes profesores, tenía nuestro género lírico-dramático”: *Correspondencia musical*, 19/2/1885, citado en Emilio Casares, *Francisco Asenjo Barbieri. Escritos* (Madrid: ICCMU, 1994), 2: 415.

<sup>620</sup> Hernando, como se ha mencionado, era un gran conocedor del conservatorio madrileño, en donde trabajaba como profesor desde 1858.

<sup>621</sup> Hernando, *Proyecto-memoria*, 7.

<sup>622</sup> Como se verá en el caso del movimiento coral, gracias al cual “el obrero, al utilizar en ensayos y otras actividades generadas por estas sociedades corales el tiempo libre, marginal a las horas de trabajo productivo, se aparta de las tabernas y cafés, verdaderas fuente de vicio, del alcoholismo y del derroche del escaso jornal”: Labajo Valdés, *Aproximación al fenómeno orfeonístico*, 50.

do si España aspiraba a ocupar una posición relevante dentro del conjunto de las naciones civilizadas<sup>623</sup>. Para defender sus afirmaciones, Hernando se remontaba a los filósofos y oradores de las civilizaciones griega y hebrea con el fin de justificar la necesidad de enraizar la música en la construcción social y generar así una corriente de progreso, siempre controlada y supervisada<sup>624</sup>, que ya se verificaba en países como Francia, Bélgica, Suiza y Alemania (los mismos territorios señalados por Galofre), donde los presupuestos filosóficos idealistas habían permeado algunas directrices gubernamentales y, como consecuencia, se había introducido la música vocal en la educación primaria y se había fomentado la creación de orfeones para adultos con el fin de civilizar a sus habitantes<sup>625</sup>. Las agrupaciones vocales articulaban un mecanismo de recreo que proporcionaba un “beneficioso consuelo y solaz a las clases obreras”<sup>626</sup> y facilitaban el sostenimiento del estado de las cosas mediante la oferta de un ocio supervisado<sup>627</sup>.

Ciertamente las clases dirigentes tenían motivos de preocupación con respecto al orden social. A mediados del siglo XIX, el desarrollo del capitalismo y el liberalismo político había facilitado una mayor permeabilidad de los estamentos sociales y el antiguo estrato popular —devenido ya obrero— adquirió nuevas aspiraciones y una creciente conciencia de clase. Como consecuencia, se verificó un notable incremento de la conflictividad laboral y la organización sindical. Frente a los trabajadores se situaba una burguesía emergente que, junto con la nobleza tradicional, conformó la nueva aristocracia dominante, agregando a su poder económico un considerable poder político, en tanto la capa-

---

<sup>623</sup> Hernando, *Proyecto-memoria*, 7.

<sup>624</sup> Tanto griegos como hebreos “hacían por reconocer la poderosa influencia que ejerce [la música] en el organismo del hombre, disponiendo su espíritu a las máximas piadosas y sublimes”: ídem, 11.

<sup>625</sup> Muchos de los países de Europa central se caracterizaron por promover un culto por el arte durante la segunda mitad del siglo XIX: Hobsbawm, *La era del capital*, 295.

<sup>626</sup> Hernando, “Proyecto-memoria”, 21.

<sup>627</sup> La relación entre las clases obreras y las agrupaciones corales, a día de hoy, está siendo objeto de estudios panorámicos y monográficos. Destacan los realizados por María Nagore Ferrer: “Un aspecto del asociacionismo musical en España: las sociedades corales”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8-9, (2001): 211-225; ídem, *La revolución coral: estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)* (Madrid: ICCMU, 2001); Joaquina Labajo Valdés, *Aproximación al fenómeno orfeónico en España. (Valladolid 1890-1923)* (Valladolid: Diputación Provincial, 1987).



cidad adquisitiva fue definida como parámetro discriminador del derecho a sufragio; semejante brecha fue justificada por el diputado de las Cortes Calderón Collantes con la siguiente sentencia, pronunciada en 1844: “la pobreza, señores, es signo de estupidez”<sup>628</sup>. Característica de los años de mediados del siglo XIX es la burguesía de negocios, dedicada en afanes e inquietudes al mundo de la industria, del comercio y del movimiento de riqueza en general. Era más activa y emprendedora que la burguesía terrateniente, aunque menos numerosa, y su presencia se advertía únicamente en las zonas periféricas del Cantábrico y en el Levante<sup>629</sup>; Bilbao y Barcelona fueron las dos capitales que más intensamente desarrollaron el maquinismo industrial. Entre ambos extremos del espectro socioeconómico se encontraban las llamadas clases medias, un sector social que adquirió personalidad propia precisamente en esta época y conformado, según Comellas, por tres subgrupos: los intelectuales (profesionales como médicos y abogados), los militares y los funcionarios<sup>630</sup>.

A partir de mediados del siglo XIX se verificó un proceso de proletarianización que acabaría afectando a la mayor parte de la población española. En las ciudades, la desaparición definitiva del artesano y del régimen gremial que lo protegía dio paso al sistema capitalista, en el que la fábrica sustituyó al viejo taller, incapaz de sobrevivir sin el apoyo corporativo. El artesano se convirtió así en trabajador asalariado en fábricas con las que no podía competir, y todos los miembros de las familias se veían obligados a trabajar para garantizarse una economía de mera subsistencia.

El proletariado industrial no era todavía muy numeroso en el reinado de Isabel II y se concentraba principalmente en Cataluña, donde el proceso industrializador se hallaba más avanzado. El hacinamiento en los barrios periféricos,

---

<sup>628</sup> Citado en Joaquín Varela Suanzes-Carpegna, “Propiedad, ciudadanía y sufragio en el constitucionalismo español (1808-1845)”, *Historia constitucional: revista electrónica de Historia Constitucional*, n.º 6 (2005): 118.

<sup>629</sup> José María Jover Zamora, “Conciencia burguesa y conciencia obrera en la España contemporánea”, en *Clásicos de historia social de España: una selección crítica*, ed. Jesús Izquierdo Martín y Pablo Sánchez León (Madrid: Centro Francisco Tomás y Valiente, 2000), 219-258.

<sup>630</sup> José Luis Comellas, *Los moderados en el poder: 1844-1854* (Madrid: CSIC, 1970), 131.

el desarraigo de una población emigrante procedente de las regiones más deprimidas y, en general, las precarias condiciones de vida propiciaron los disturbios laborales que comenzaron a producirse a partir de los años cuarenta. Después de 1850 se intensificó el movimiento asociativo obrero en Cataluña; en marzo de 1854 se produjo en Barcelona la primera huelga general, que intentó ser reprimida por el ejército y provocó el traslado de la lucha a las calles, no sin víctimas mortales. En 1855 se declaró una huelga general en toda Cataluña y el movimiento obrero fue extendiéndose por otras zonas de España, como Lugo, Valencia, Cádiz y Málaga<sup>631</sup>.

La preocupación manifestada por una parte de la intelectualidad cultural española sobre el adoctrinamiento de las capas populares quedó reflejada en obras como *El libro del obrero*<sup>632</sup>, que vio la luz en 1862 con el fin de ser distribuido entre los participantes de un festival coral celebrado en Barcelona ese mismo año<sup>633</sup>. Esta y otras publicaciones con objetivos análogos declaraban que la educación de los trabajadores debía estar orientada hacia “el cristianismo, el interés económico y la moral social”<sup>634</sup>, reflejos de los tres poderes fácticos decimonónicos —la Iglesia, la nueva burguesía industrial y el gobierno—. *El libro del obrero* exponía un modelo educativo llamado a conformar doctrinariamente a unos trabajadores sumisos, transigentes y obedientes para con las clases hegemónicas<sup>635</sup>. Mariano Soriano Fuertes<sup>636</sup>, desde una perspectiva limi-

---

<sup>631</sup> Benjamin Martín, *Los problemas de la modernización: movimiento obrero e industrialización en España* (Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1992).

<sup>632</sup> Josefa Massanés de González, et al. *El libro del obrero, escrito expresamente para los individuos de las sociedades corales de Euterpe en La Gran Festival de 1862* (Barcelona: Establecimiento tipográfico de D. Narciso Ramírez y Rialp, 1862).

<sup>633</sup> “Tratando de corresponder a un amistoso llamamiento literario, hecho por un escritor catalán en beneficio de las clases obreras de Barcelona, hemos creído que la educación del proletariado en su carácter y en sus tendencias generales era un tema adecuado para importantísimas consideraciones”: José Leopoldo Feu, “Algunas palabras sobre la educación del obrero”, en *El libro del obrero*, 14.

<sup>634</sup> *Ibídem*.

<sup>635</sup> Algunos de los capítulos del libro tienen títulos de este tipo: “Sentimiento religioso”, “La educación del obrero”, “Las máquinas, ¿son perjudiciales para la clase obrera?”, “Las ejecuciones de muerte y sus espectadores”, etc.

<sup>636</sup> Mariano Soriano Fuertes (Murcia, 1817 – Madrid, 1880) fue historiador, crítico y compositor. Una de las personalidades musicales más destacadas del siglo XIX español, es considerado el iniciador de la

tada al plano musical, colaboró en el libro con un capítulo titulado “Amor a la música patria”<sup>637</sup>, en que defendía que “el amor a las artes es el amor a la virtud, a la verdad, y a la belleza, bases en que estriba el *Bien infinito* de la creación en el orden intelectual, en el moral y en el físico”<sup>638</sup>. Por otra parte, Soriano sostuvo que la música y la poesía son las artes en que se ven reflejados los sentimientos y el carácter de los grupos humanos, lo que habría sido aprovechado por los pueblos más ilustrados “para cultivar con esmero su música nacional, pues en ella encontraron la felicidad del hogar doméstico, el recuerdo de sus glorias pasadas y la suavidad y perfección de sus idiomas”<sup>639</sup>. Así, los orfeones, además de erigirse en actividad formativa de la clase obrera, se convertirían en valiosos instrumentos de construcción y consolidación de la *identidad* nacional.

Existe una fuente contemporánea al texto de Hernando que también aborda el movimiento coral en España durante la década de los sesenta: la *Memoria de las Sociedades Corales en España*, publicada por el propio Soriano Fuertes en 1865<sup>640</sup>. En esta obra se atribuye a las civilizaciones antiguas el descubrimiento del poder aglutinador y adoctrinador de la música coral, y se establece que las primeras sociedades corales “modernas” surgieron en Suiza y Alemania en 1620 y 1673, respectivamente. En ambos países, desde el año de 1808 hasta el 1835,

---

historiografía musical española con la publicación de *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850* (Madrid y Barcelona: Martín y Salazar, Narciso Ramírez, 1855): *DMEH*, 1999-2002, s. v. “Soriano Fuertes, Mariano”.

<sup>637</sup> Mariano Soriano Fuertes, “Amor a la música patria”, en *El libro del obrero*, 179-187.

<sup>638</sup> Ídem, 179.

<sup>639</sup> Ídem, 185.

<sup>640</sup> Mariano Soriano Fuertes, *Memoria de las Sociedades Corales en España* (Barcelona: Establecimiento Tipográfico de D. Narciso Ramírez y Rialp, 1865). La introducción del libro -premiado en la Exposición Universal de 1867- está escrita por el compositor italiano G. Rossini y en ella dice: “La institución de las sociedades corales, no es solamente musical, sino moral: ella está hecha para dulcificar las costumbres, enaltecer a los hombres y de mediana y baja condición, y extirpar lo que de salvaje le deja la naturaleza al nacer y desarrollarse, faltándole aquella educación que solo puede templar la índole irascible”: *España artística e industrial en la exposición universal de 1867* (Madrid, Imprenta de la Correspondencia de España, 1868), 278.

se aumentaron de tal modo dichas sociedades, que en todas las ciudades de Alemania había una, por lo menos, y la Suiza contaba con veinte mil cantores. Estúdiense las costumbres de los pueblos alemanes y suizos gobernados por regímenes totalmente distintos; véase su estado de civilización, su constante laboriosidad, sus sentimientos hospitalarios, y su amor a la patria y las instituciones que los rigen<sup>641</sup>.

Otras naciones europeas tomaron buena nota de tales iniciativas y no tardaron en imitarlas y adaptarlas a sus idiosincrasias particulares: “En Inglaterra hay clases de música en las escuelas industriales [...], Bélgica ha llegado al más alto grado de perfección, y Francia a su apogeo como proteccionistas de las sociedades corales”<sup>642</sup>. Soriano Fuertes y Rafael Hernando coincidían pues en señalar los mismos países modélicos en políticas musicales. Soriano, además de defender la necesidad de un apoyo oficial al incipiente movimiento coral en España<sup>643</sup>, se adentró en sus orígenes y destacó la labor de Anselmo Clavé<sup>644</sup> como iniciador y dinamizador del movimiento coral catalán. Basten como ejemplo las siguientes palabras del autor en una carta a Clavé:

Grande es vuestra misión, incansable Clavé; tan grande que aún vuestro país no la ha conocido; tan grande, que la regeneración de la ilustrada clase obrera catalana se os deberá a vos, que hermanáis la instrucción con el recreo; a vos, que calmáis el espíritu del que trabaja, dais expansión a el alma y derramáis en las costumbres el bálsamo tranquilizador de la vida doméstica<sup>645</sup>.

La *Memoria* de Soriano ilustra con detalle los orígenes del caso catalán y describe pormenorizadamente el “Festival Coral” celebrado en Barcelona en 1862. Así mismo, incluye un listado con el nombre de los ochenta y cinco coros catalanes participantes, asociados a su vez a la “Asociación Euterpense”, sociedad considerada por el musicógrafo como la semilla del movimiento coral en

---

<sup>641</sup> Soriano Fuertes, *Memoria de las Sociedades Corales*, 19.

<sup>642</sup> Ídem, 20.

<sup>643</sup> “Los ámbitos en los que va a cuajar el asociacionismo coral van a ser el del corporativismo obrero y la idea de la moralización y educación de las clases populares, y las condiciones propicias para el desarrollo de estos dos aspectos no se dan hasta mediados del siglo XIX”: Nagore, “Un aspecto del asociacionismo”, 215.

<sup>644</sup> José Clavé (Barcelona, 1824 – Barcelona, 1874), fue director de coros y compositor. Considerado uno de los principales promotores de la difusión de la música entre la clase trabajadora. Así mismo, ejerció como editor de revistas musicales y como político: *DMEH*, 1999-2002, s. v. “Clavé, J. A.”

<sup>645</sup> Soriano Fuertes, *Memoria de las Sociedades Corales*, 44.

España<sup>646</sup>. Respecto al resto del territorio nacional, refiere brevemente las nuevas agrupaciones que se estaban extendiendo y siendo acogidas “por la juventud de Madrid, Sevilla, Valencia, Zaragoza, Vinaroz, San Sebastián y otras poblaciones”<sup>647</sup>. Por último, el autor también insiste en uno de sus constantes alegatos: el papel que este tipo de música puede cobrar en la forja del *espíritu nacional*<sup>648</sup>, análogo al “carácter español” al que apelaba Gil de Zárate en 1859<sup>649</sup>; su posición al respecto es clara:

Nos falta nacionalidad para conseguir nuestro encumbramiento, y esta nacionalidad solo puede irse conquistando la música y poesía, mirada como utilidad pública, y protegida por los gobiernos, las autoridades populares y las personas de posición y arraigo, en las escuelas, en los institutos y en las sociedades corales<sup>650</sup>.

Las reflexiones de Hernando, por tanto, no eran aisladas; muy al contrario, eran representativas de una corriente de pensamiento defensora de la validez de la música como herramienta moral y para la forja del espíritu nacional, lo que la situaba en un lugar privilegiado para influir en los individuos y, más concretamente, en los trabajadores, cuya emergente conciencia de clase empezaba a preocupar a las élites dirigentes<sup>651</sup>:

---

<sup>646</sup> La lista es ratificada por el mismo Soriano Fuertes en una publicación posterior: *España artística e industrial en la exposición universal de 1867* (Madrid, Imprenta de la Correspondencia de España, 1868), 278.

<sup>647</sup> Soriano Fuertes, *Memoria de las Sociedades Corales*, 89.

<sup>648</sup> “Los orfeones y sociedades corales ejercen así diversas funciones. Son lugares de relación social alrededor de la música con una finalidad concreta: cantar. Pero su significación social, cultural o incluso política puede ser muy diversa, dependiendo de sus objetivos directos o indirectos: [...]”: Nagore, “Un aspecto del asociacionismo”, 213. El filósofo Herder, con su concepto de *Volkgeist*, sostuvo el carácter nacional del lenguaje cuando afirmaba que la lengua no es sólo un instrumento de comunicación, sino un medio de expresión de una concreta sensibilidad nacional (o regional) que sólo puede expresarse a través de esta. Un sector de la música coral asumiría esas premisas de manera que los coros pasarían a ser una herramienta política al servicio de principios de reivindicación identitaria: Labajo Valdés, *Aproximación al fenómeno orfeonístico*, 50.

<sup>649</sup> Vid. pg. 208.

<sup>650</sup> Soriano Fuertes, *Memoria de las Sociedades Corales*, 30.

<sup>651</sup> Una clase obrera “que comenzaba a ser considerada como fuerza social y política, [que] coincidía medianamente con los del mundo de los clubs: mutualidades, hermandades de beneficencia, coros, clubs gimnásticos o deportivos y, por un lado, incluso organizaciones religiosas voluntarias y, por el otro, sindicatos obreros y asociaciones políticas”: Hobsbawn, *La era del capital*, 170.

[...] si las bellas artes son esencialmente morales porque contribuyen a que quien las cultiva sea más feliz y por consiguiente más bueno, la música en este orden de ideas, ha de lograr gran supremacía sobre las demás bellas artes, porque además de que para sentir su influencia solo se necesita tener alma y oído, lo cual la hace ser la más universal, su efecto sobre nuestro organismo es el más liberal de todos, pues que al remover la sensibilidad elevando el espíritu, deja a nuestra imaginación la aplicación de la idea, de cuya movilidad resulta, que cuando se determina por el auxilio de la palabra, es poderoso medio para el arraigo de las máximas que contenga. Por esto sucede, que los verdaderos hombres de gobiernos, han comprendido siempre la necesidad de dar sabia aplicación a la música; porque de no hacerlo así, como es un sentimiento natural en el hombre, que parte de su corazón para volver a él, si a sus cantos aplica máximas torpes o ideas subversivas, puede ser altamente nocivo a la moral y potente elemento para turbulencias sociales<sup>652</sup>.

Puede comprenderse la actualidad de la dimensión moral de la música si se analiza la coyuntura político-social del momento. El escritor y diplomático liberal Juan Valera<sup>653</sup> la describía así en uno de sus escritos:

La Corona estaba sin norte, el Gobierno sin brújula, el Congreso sin prestigio, los partidos sin bandera, las facciones sin cohesión, las individualidades sin fe, el tesoro ahogado, el crédito en el suelo, los impuestos en las nubes, el país en la inquietud, la revolución en actitud amenazadora, la prensa perseguida o silenciosa, y el poder condenado uno y otro día por los consejos de guerra que absolvían a los periódicos a ellos sometidos<sup>654</sup>.

Quedaba justificada así su propuesta de fundar una institución supervisora al servicio de los intereses de la reina Isabel II. Al insistir en la faceta de regulación moral y política de la población, su proyecto posiblemente fuera recibido con mayor benevolencia por el Gobierno y la Monarquía, pues les ofrecía un medio de estabilización justo cuando las nuevas corrientes sociales comenzaban a minar el frágil equilibrio imperante. Por otra parte, el aumento de la emigración y el

---

<sup>652</sup> Hernando, "Proyecto-memoria", 23.

<sup>653</sup> Juan Valera (1824-1905) es una de las figuras literarias más representativas de la España intelectual del siglo XIX. Escribió *Pepita Jiménez*, texto en el que se basó Isaac Albéniz para escribir su ópera homónima. Enrique Rubio Cremades, "Juan Valera, presentación", en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, [http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib\\_autor/valera/](http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/valera/) (consulta: 15 de noviembre de 2013).

<sup>654</sup> Citado en Rafael Sánchez Mantero, *Historia de España. El siglo XIX* (Madrid: Espasa, 2004), 690.

auge del anarquismo ponían de manifiesto el gran descontento de las clases menos favorecidas<sup>655</sup>. Todos estos elementos generaron las condiciones que condujeron a la caída de la monarquía y la explosión revolucionaria de 1868<sup>656</sup>.

Hernando expresó temor a la creciente consideración de la música como bien de consumo y a algunos de los agentes que habían emergido en torno a la nueva situación socio-económica, en concreto a las figuras del aficionado no formado ni instruido o del “conocedor” que, poco a poco, estaban adquiriendo un rol protagonista en el desarrollo artístico nacional<sup>657</sup>. A su parecer, en 1864 el Gobierno únicamente podía intervenir en la actividad musical del país a través del Conservatorio y la Iglesia; “todo lo demás, si se exceptúa en parte la música militar, lo sostiene el público”<sup>658</sup>. Estos potenciales canales de influencia se encontraban, a su entender, claramente desatendidos por las estructuras de poder, que permitían que la mayor parte de la vida musical española se encontrara supeditada al siempre inestable gusto popular y asumían así los peligros inherentes a esta dependencia. Remediar tal desajuste pasaba por implementar un organismo capaz de ordenar y supervisar el devenir de la música práctica que coadyuvase a la consecución de unas mayores cohesión y estabilidad sociales, inclinando la balanza hacia los intereses generales frente a los particulares —claro reflejo, por cierto, de las contradicciones del pensamiento decimonónico en torno a la dicotomía de la prelación de individuo o sociedad, fruto a su vez de la coexistencia de doctrinas liberales, por un lado, y partidarias de un mayor intervencionismo estatal, por otro—.

---

<sup>655</sup> El anarquismo “había hecho sorprendentes progresos en España, donde tanto los artesanos y obreros de Cataluña como los trabajadores rurales de Andalucía aceptaron de buen grado el nuevo evangelio. Allí se fusionó con la idea del lugar de que las aldeas y los talleres podrían arreglárselas muy bien si se eliminaba sencillamente la superestructura del estado y la opulencia, y que era fácilmente practicable el ideal de un país constituido por municipios autónomos”: Hobsbawn, *La era del capital*, 170.

<sup>656</sup> José Peña Gonzáles, *Historia política del constitucionalismo español* (Madrid: Ed. Dykinson, 2004), 175.

<sup>657</sup> Cfr. §2.1. *supra*.

<sup>658</sup> Hernando, *Proyecto-memoria*, 32.

Hernando afirmaba que el estado de cosas que mantiene la consideración de la música en España por debajo de la que se verificaba en otros países era producto de

no haber clasificado a la música en el orden de ideas [en] que debe ser considerada [...] La música no debe considerarse en el terreno industrial ni circunscribirse al teatro, pues por importante que en él sea, lo es tanto por lo menos, considerada como elemento inapreciable de culta instrucción, que además de derramar dulce consuelo en la vida privada, es poderoso y benéfico estímulo para la vida social: que lo es más, cuando se emplea como medio para difundir sanas ideas y principios morales, tanto en los tiernos niños como en las clases obreras: aun más, como elemento esplendoroso de toda solemnidad pública. [...] Era preciso no juzgarla bajo el punto de vista industrial, que por importante y digno de atención que sea, solo constituye una de las muchas fases que tienen todas las cosas verdaderamente buenas, pero que no admite comparación con el artístico y moral<sup>659</sup>.

La polaridad a la que se refiere Hernando surgió como producto de la Revolución Industrial, momento en que se organizaron científicamente las fuerzas productivas y se estableció la división del trabajo y la primacía del rendimiento económico. Consecuencia directa de ello fue, por ejemplo, la segregación entre arquitectos, a los que se presumía una especial preocupación por el diseño estilístico y la composición formal (*ars*), e ingenieros, que, al servicio del poder político o del capitalismo industrial, asumieron una labor socialmente reconocida con autoridad y respeto y considerada indiscutidamente como de utilidad pública (*ingenio*)<sup>660</sup>. Comenzó así a primar lo que el filósofo positivista y teórico francés Henri de Saint-Simon denominó “productivismo”, término análogo al de “industrial” que Hernando aconseja evitar para la música.

El tipo nuevo de profesional, eficiente y preparado, que era el ingeniero, se identificaba así con los intereses del progreso y los ideales de la burguesía ascendente, mientras que los arquitectos, cargados con el lastre de su formación académica y pertrechados en su papel de mantenedores del “buen gusto”, eran como la imagen

---

<sup>659</sup> Ídem, 36-37.

<sup>660</sup> Esta dualidad ha sido estudiada en profundidad en: Antonio Bonet Correa, Soledad. Lorenzo y Fátima Miranda, *La polémica ingenieros-arquitectos en España. Siglo XIX* (Madrid: Turner, 1983).



del antiguo poder, de los privilegios del pasado, los tradicionalistas hostiles a toda innovación<sup>661</sup>.

Hernando fue partidario de una música académica en cierto modo análoga en cuanto a su función y posición social a la arquitectura en el contexto de esta dicotomía productivista-estética, pues defendió la necesidad de una enseñanza que tratase de “mantener el espíritu patrio, la fe religiosa y la sana moral que son los principios fundamentales de toda sociedad, y para los cuales tan eficazmente sirve el arte de la música”<sup>662</sup>.

La distinción entre la figura del ingeniero, técnico al servicio de la producción y el progreso, y el arquitecto, representante de la superioridad artística e intelectual, pasó de ser una querrela aparentemente profesional a ilustrar un proceso más trascendente en el que se puso sobre la mesa la modernización del país y el concepto de belleza en el arte. El tradicional antagonismo entre arte y funcionalidad, forma y finalidad, adquirió entonces una marcada definición que reeditaba la oposición teórica entre la *utilitas* y la *venustas* clásicas, mientras que un concepto cada vez más puro de *artisticidad* ganó terreno a las competencias atribuidas al *ingenium*.

La autoridad propuesta por Hernando debía estar encarnada en una “Academia española de Música y Fomento del Arte” dependiente únicamente de la reina y sin relación alguna con la Academia de Nobles Artes de San Fernando, pues en caso contrario “su marcha no podría ser tan franca y rápida cual lo exigen las circunstancias; tan joven y con tanto camino por andar, su ardor molestaría a sus hermanas”<sup>663</sup>. El autor madrileño, pese a reconocer la necesidad de establecer una figura institucional de autoridad, señalaba un cierto anquilosamiento y arcaísmo en la Academia matritense, que todavía contaba con miembros de la aristocracia en sus órganos de decisión, lo que la vinculaba en cierta forma al Antiguo Régimen y condicionaba el cariz de sus decisiones, dificultando

---

<sup>661</sup> Ídem, 23.

<sup>662</sup> Ídem, 49.

<sup>663</sup> Ídem, 50.

tando así un rápido avance de la disciplina. Por tanto, su postura puede situarse en medio de la dicotomía entre conservadores y progresistas al adoptar directrices de cariz conservador, como era la necesidad de un órgano superior regulador, pero adaptándolas a unos nuevos tiempos en que los artistas pretendían situarse en el centro del debate artístico sin la intervención de injerencias. Como remate a su texto, Hernando realizó una propuesta concreta de actuación en la que, bajo el título “Breves apuntes acerca de las principales bases de la Academia a fin de denotar su índole”<sup>664</sup>, estableció unos principios rectores y organizativos básicos cuya importancia justifica una mención siquiera somera.

En primer lugar establecía como principio rector de la eventual corporación “el adelanto y propagación de la música en España, [...] estudiando y proyectando cuanto científica y prácticamente pueda contribuir a ello”<sup>665</sup>. Este objetivo se lograría mediante la apertura de concursos públicos que impulsasen el progreso de la música nacional (dramática y religiosa), el patrocinio de estudios musicales (de tipo práctico, literario o histórico)<sup>666</sup> y la concesión de pensiones a músicos españoles con el objeto de permitirles viajar y conocer los avances musicales de otros países<sup>667</sup>.

En segundo lugar, la academia propuesta estaría integrada por tres tipos de miembros: “protectores”, pertenecientes a la familia Real y a la aristocracia, cuya principal función sería la dotación económica; “académicos de número”, en un número máximo de trece y mínimo de siete, que constituirían el núcleo científico y deliberativo de la institución<sup>668</sup>; por último, “académicos honora-

---

<sup>664</sup> Ídem, 57-58.

<sup>665</sup> Ídem, 57. Sobre este aspecto, Alfonso de Vicente defiende que el objeto de la Academia propuesta por Hernando era ocuparse “fundamentalmente del control de la enseñanza musical en el Conservatorio de Madrid”: *DMEH*, 1999-2002, s. v. “Academia”.

<sup>666</sup> Hernando, *Proyecto-memoria*, 57.

<sup>667</sup> Ídem, 58-59. Desde 1746 la Academia de San Fernando “institucionalizó el envío de jóvenes pintores, escultores y arquitectos a Roma”, fueron los denominados “pensionados del rey”: <http://www.raer.it/folders/academia/academia.php?lan=es&menu=historia> (consulta: 22 de noviembre de 2013).

<sup>668</sup> Los requisitos para ser nombrado Académico de Número eran: ser español, haber cumplido 30 años de edad y ser un compositor conocido y reconocido de obras líricas, religiosas o de música instrumental: Hernando, *Proyecto-memoria*, 58.

rios”, nombrados por los de número, “sujetos que se hayan distinguido de una manera notable, en cualquiera de los ramos prácticos ó teóricos del Arte musical”<sup>669</sup>. Una rápida comparación entre este organigrama y el establecido en la RABASF ese mismo año<sup>670</sup> revela una importante diferencia entre ambas: los “académicos protectores” del *Proyecto-memoria* se planteaban a modo de categoría independiente, mientras que en la de San Fernando quedaban integrados dentro de los “académicos de número”, entre los cuales se reservaban cuatro plazas para personas no profesionales. En la práctica, esto permitía que los mecenas de la institución pudieran inmiscuirse en las decisiones puramente artísticas<sup>671</sup>; la Academia incurría así en la consuetudinaria dinámica del patronazgo de la que las artes pretendían huir en la modernidad del siglo XIX y que Hernando, como músico práctico, buscaba a toda costa evitar con su propuesta de “académicos protectores” exclusivamente dedicados a la financiación de la institución<sup>672</sup>.

Barbieri publicó en ese mismo año una defensa del proyecto de Hernando<sup>673</sup> que evidencia la preocupación existente entre los intelectuales de la época sobre la situación de desamparo de la música en España:

[...] nuestros gobiernos en vez de fomentar este espíritu de progreso, pocas veces o nunca han hecho por la música española más que servirla de estorbo. A que este estado de cosas cambie en provecho del arte tiende el discurso del Sr. Hernando, quien hace manifiestas las ventajas que se alcanzarían con la creación de su proyectada Academia de Música<sup>674</sup>.

---

<sup>669</sup> *Ibidem*.

<sup>670</sup> *GdM*, 29/4/1864.

<sup>671</sup> “En cada sección habrá siempre cuatro plazas de Académicos de número ocupadas por personas que no ejerciendo profesión artística, hayan sin embargo acreditado competencia y amor a las artes, publicando obras sobre la materia, o formando colecciones escogidas de obras artísticas. Para las demás plazas serán elegidos artistas que hayan dado a conocer su mérito en el ejercicio o enseñanza del arte que profesen”: *GdM*, 29/4/1864, art. 8º.

<sup>672</sup> La lucha por el dominio del *capital cultural* (*capital musical*) entre los *agentes* aristócratas y los *agentes* artistas, como se ha visto, fue una constante desde la fundación de la RABASF en 1752.

<sup>673</sup> Francisco Asenjo Barbieri, *Contestación al maestro D. Rafael Hernando* (Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal. 1864).

<sup>674</sup> *Ídem*, 3-4.

El musicógrafo y compositor mostraba así su completa adhesión a la propuesta de Hernando, “deseando que su proyecto llegue a realizarse”<sup>675</sup>. Sin embargo, su discurso no se centró tanto en la necesidad de esa figura de autoridad musical como en contrarrestar alguna de las opiniones vertidas por Hernando sobre la zarzuela y el teatro lírico nacional. Y es que Barbieri, que compartía la necesidad de articular un organismo estatal que defendiera y cultivara el valor de la música, entendía no obstante como prioridad la creación y consolidación de un teatro lírico español, no la fundación de una institución académica. Barbieri era por entonces un compositor completamente inmerso en las dinámicas de producción musical de la capital gracias al gran éxito en taquilla de sus composiciones líricas de los años precedentes<sup>676</sup>. Era una “personalidad de la cultura española”<sup>677</sup> que, en palabras de Peña y Goñi “no pertenecía más que a un partido: a la zarzuela. Barbieri es pura y simplemente zarzuelero”<sup>678</sup>; de hecho, 1864 fue uno de los años más prolíficos del compositor madrileño y culminó con el estreno de *Pan y toros*. Barbieri no se mostró predispuesto a participar en debates sobre hipotéticas instituciones oficiales alejadas de su vida musical cotidiana, y que en realidad, como manifestó en alguna ocasión con posterioridad, consideraba anacrónicas e ineficaces<sup>679</sup>. En cambio, Hernando, en el momento en que publicó su texto, se dedicaba principalmente al RCSMM como docente y secretario de la escuela, mientras que su faceta como compositor se encontraba ya en declive<sup>680</sup>.

Con la propuesta académica de Hernando se verifica, por tanto, la existencia de una corriente de pensamiento de índole conservador que resultaba arcaica

---

<sup>675</sup> Ídem, 4.

<sup>676</sup> El triunfo de la Zarzuela Grande trajo consigo los mejores años de la creación de Barbieri acreditada a través de la prensa, de testigos, y de documentos de toda clase: Casares, *Francisco Asenjo Barbieri. El hombre y el creador*, 22.

<sup>677</sup> Ídem, 29.

<sup>678</sup> Antonio Peña y Goñi, “Bocetos musicales. Barbieri”, *El Imparcial*, 20/4/1874 (citado en Casares, *Francisco Asenjo Barbieri. El hombre*, 44).

<sup>679</sup> Pese a todo, a partir de 1873 Barbieri se integró en la SMuRABASF y fue uno de sus miembros más activos. Cfr. §3.5. *infra*.

<sup>680</sup> *DMEH*, 1999-2002, s. v. “Hernando, Rafael”.

ca desde el punto de vista estético e ideológico, mediante la que buscaba establecer un modelo nacional para un arte que hasta entonces se había escapado a unas directrices académicas; pretendía a su vez evitar el dominio que sobre la música ejercían las dinámicas de mercado y el gusto del público, y abrir otras vías de creación fundamentadas en el propio proceso de composición musical y, por último, instrumentalizar la música para privilegiar su potencial como mecanismo asistencialista, dispositivo de control y atemperación social. Estas premisas chocaron en parte con el proceso revolucionario que en ese momento se estaba incubando en España y que eclosionaría con la revolución de 1868, a partir del la cual el gobierno se posicionó de forma contundente a favor de la extensión de la educación musical.



### 3.4. La Gloriosa: regeneración e impulso musical

Las posturas ideológicas que, como en el caso de Barbieri, consideraban las instituciones académicas obsoletas y arcaicas formaban parte del contexto pre-revolucionario que culminó en 1868 con el Sexenio Democrático, descrito por Joaquín Maurín como “el eco de la revolución europea de 1848”<sup>681</sup>. Fueron años de eclosión de una “nueva generación definida por Vicens Vives como europeísta, culturalista, democrática, provista de un dinamismo especial, donde se funden las ideas de libertad y progreso”<sup>682</sup>. A ella pertenecieron líderes de un movimiento a gran escala que revolvió los cimientos políticos, económicos y sociales del país, y acabó con la caída y el exilio forzado de la reina Isabel II y la aprobación de una nueva constitución en 1869<sup>683</sup>. Fue en este contexto socio-político cuando, el 15 de diciembre de 1868<sup>684</sup>, se aprobó un decreto —cuyo principal fin fue suprimir el Conservatorio de Música y Declamación y crear la Escuela Nacional de Música<sup>685</sup>— en el que se observa de forma inequívoca un cambio de tendencia en la consideración social de la música, cada vez más respetada por los poderes públicos<sup>686</sup>:

El Ministro que suscribe da una gran importancia al estudio de la Música, y en general de las Bellas Artes, porque de su popularización han de resultar los buenos efectos que se observan en otras naciones, modificando las costumbres, suavizando el trato social, levantando el espíritu a generosas aspiraciones, cultivando los sentimientos más

---

<sup>681</sup> Joaquín Maurín, *La revolución española* (Barcelona: Anagrama, 1977), 35.

<sup>682</sup> Rafael Sánchez Mantero, “El Sexenio Revolucionario”, *Historia de España. Revolución y Restauración* (Madrid: Espasa Calpe, 2004), 13: 11.

<sup>683</sup> La constitución de 1869 consagró un liberalismo radical (derecho a la libertad personal, inviolabilidad del domicilio y de correspondencia, libertad de enseñanza, de industria, de propiedad, etc.) frente al liberalismo doctrinario de la época isabelina.

<sup>684</sup> *GdM*, 20/12/1868.

<sup>685</sup> *GdM*, 22/10/1868, artículos 1º y 2º.

<sup>686</sup> Como señala F. Delgado: “La revolución septembrina pondrá en juego nuevas fuerzas educativas y sociales que acabarán engendrando el modelo de formación del músico propio del siglo XX”. En otro momento afirma que “con la revolución de 1868 se terminará la tradición inveterada de poner en cuestión cíclicamente la existencia de la institución [el conservatorio madrileño] y, en general, la intervención del estado en la formación del músico”: Delgado, “Los gobiernos de España”, 229, 251.

gratos, y llevando, en fin, al pueblo, desheredado hasta hoy y relegado a una vida de apartamiento de toda cultura, el carácter civilizador de una revolución que quiere quitar todo monopolio a la ciencia y al arte<sup>687</sup>.

Las palabras suscritas por el ministro Ruiz Zorrilla<sup>688</sup> forman parte del proceso revolucionario desarrollado en España tras La Gloriosa y son representativas de los aires renovadores que se abrieron paso entonces. El texto jurídico que consignó de forma más relevante este espíritu de renovación en materia educativa fue el decreto aprobado el 21 de octubre de 1868<sup>689</sup>, que proclamaba absoluta libertad y democratización de la enseñanza abogando porque “no vuelva a verse el predominio absorbente de escuelas y sistemas más amigos del monopolio que de la controversia”<sup>690</sup>.



**Imagen 2.** Caricatura de Manuel Ruiz Zorrilla. Ilustración de *El Buñuelo: Sainete político (Políticos contemporáneos)* realizada por Luque, Madrid, 27/1/1881. Biblioteca Digital Hispánica, sign.: 8290-16.

<sup>687</sup> *GdM*, 20/12/1868.

<sup>688</sup> Manuel Ruiz Zorrilla (1883-1895), fue diputado en Cortes y Ministro de Fomento y de Gracia y Justicia durante el Gobierno provisional constituido tras la revolución de 1868. Con la Restauración se erigió en uno de los principales líderes del republicanismo desde el exilio. Simpatizó los principios krausistas.

<sup>689</sup> *GdM*, 22/10/1868.

<sup>690</sup> Citado por Puelles Benítez, *Educación e ideología*, 150.



No fue una norma aislada; en general, los textos legales publicados tras la revolución pusieron de manifiesto una fe en la regeneración y transformación de los hombres a través de la educación, cuyo fin último era la búsqueda de la verdad y del compromiso social, desde la tolerancia y el respeto, premisas compartidas por los krausistas españoles como eje vertebrador de un pensamiento que hundía sus raíces en Hegel y Schelling. Para los primeros, el arte adquiriría “[...] un fin social, al servir como estímulo para la evolución de la Humanidad hacia el ideal [...] Todos los ciudadanos estarán presentes en la *Sociedad Fundamental para el Arte*”<sup>691</sup>. El krausismo, en sus diversas vertientes, tendría desde el último tercio del siglo XIX hasta bien entrado el XX una influencia en la sociedad española “sin punto de comparación con ningún otro país europeo”<sup>692</sup>.

En el contenido del decreto de 15 de diciembre del 1868, Ruiz Zorrilla coincide con lo expuesto por Hernando en su *Proyecto-memoria* al ensalzar las virtudes de la música como cohesionadora social, dulcificadora de costumbres, alimento del espíritu, etc. Sin embargo, los propósitos que alentaban ambos textos distaban mucho de coincidir, pues si el *Proyecto-memoria*, como se ha advertido, bebía de unos presupuestos de cariz conservador, el texto de Ruiz Zorrilla respondía más bien a un liberalismo contrario a la enseñanza canónica y tradicional, cuyo exponente musical paradigmático era el Conservatorio madrileño, vinculado a la monarquía desde su fundación en 1830<sup>693</sup>.

El decreto supuso un giro copernicano en el emplazamiento de la educación musical en España. Por una parte, consideró innecesario que el Estado se hiciera cargo de las enseñanzas de élite y especializadas, cuya utilidad ponía explícitamente en entredicho<sup>694</sup>. Por otra, abogaba por un acceso al arte y a la ciencia

---

<sup>691</sup> Sánchez de Andrés, *Música para un ideal*, 80.

<sup>692</sup> Ídem, 25.

<sup>693</sup> Es importante recordar la postura de José Galofre (representante significativo de la corriente antiacadémica) al criticar duramente las directrices pedagógicas del Conservatorio madrileño. Cfr. §3.1. *supra*.

<sup>694</sup> El texto defiende que las cátedras del Real Conservatorio de Música y Declamación, tal y como estaban organizadas hasta ese momento, no podían continuar “desde el momento en que el Estado atiende solamente a la utilidad y conveniencia de la enseñanza”: *GdM*, 20/12/1868.

más democrático y descentralizado, al considerarlos elementos esenciales en la conformación del acervo cultural del individuo. Se suprimió, por tanto, el monopolio ejercido desde la capital y el Conservatorio y se propuso trabajar “sin descanso en la creación de Escuelas musicales y de artes en todas las provincias”<sup>695</sup>. Se sembraba así lo que Fernando Delgado ha denominado “la semilla del sistema educativo-musical nacional del siglo XX”<sup>696</sup>. Parte de un campo en litigio, a través de todas estas operaciones parece advertirse una variación del *síntus*<sup>697</sup> ocupado por la música dentro de la trama de relaciones objetivas de las diferentes especies de poder, así como en la estructura de distribución de las especies de capital que se le asocian. Delgado señala una alteración de las reglas del juego, puesto que se percibe un cambio en la eficacia de la música como elemento de negociación y debate, dada su creciente capacidad como instrumento para canalizar el control, ejercer influencia y vehicular la autoridad gubernamental desde estamentos centralizados.

La puesta en práctica del decreto que transformó el Conservatorio en Escuela fue polémica y suscitó una respuesta airada por parte del profesorado del centro. El texto establecía una reducción del número de profesores<sup>698</sup>, el nombramiento del director de la nueva Escuela de Música por parte del Gobierno, y que las materias a impartir fueran cinco: solfeo, canto, instrumento (piano, violín, violonchelo, contrabajo, flauta, clarinete, oboe y fagot), armonía y composición. Sin embargo, a los pocos meses de su publicación, el propio ministro Ruiz Zorrilla estimó que las directrices emanadas del decreto eran desordenadas e insuficientes, y fue necesario elaborar un documento reglamentario más útil para favorecer un funcionamiento práctico y metódico de la nueva Escuela Nacional de Música. El nuevo reglamento, aprobado en 1871, cedió

---

<sup>695</sup> “Decreto y Reglamento publicado por el Gobierno provisional en 15 y 22 de diciembre de 1868 disolviendo el antiguo Real Conservatorio de Música y Declamación y creando la Escuela Nacional de Música”, en *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid* (Madrid: Imprenta de José M. Ducazal, 1892), 78.

<sup>696</sup> Delgado García, “Los gobiernos de España”, 296.

<sup>697</sup> Cfr. Bourdieu, *Meditaciones pascalianas* (Barcelona: Anagrama, 1999).

<sup>698</sup> Doce profesores en total (Artículo 5º): *GdM*, 20/12/1868.

grandes cotas de autonomía y libertad organizativa a la Escuela<sup>699</sup> (amplió la plantilla de profesores y el número de especialidades e consideró por primera vez la posibilidad de admitir alumnos libres) y conformó el marco normativo en vigor hasta comienzos de la siguiente centuria, favoreciendo el gran crecimiento que experimentó el centro durante las décadas posteriores<sup>700</sup>.

En 1872, Soriano Fuertes efectuó una petición similar a la de Hernando, solicitando la creación de un organismo académico protector de la poesía y de la música con el fin de proporcionar

para el arte noble y civilizador de la música, un lugar al lado de sus demás hermanas en los centros oficiales, y que desde ese lugar, las personas ilustradas que se designen para su representación, propongan al Gobierno lo que más necesario sea a su verdadero encumbramiento y bienestar<sup>701</sup>.

Las palabras de Soriano criticaban de forma directa y firme unas políticas gubernamentales que, en su opinión, no habían suministrado apoyo suficiente a la música<sup>702</sup>, aprovechando además para rebatir a Gil de Zárate su posición sobre la ausencia de intérpretes con “carácter español” y de una verdadera “Escuela Nacional”. Soriano, como autor de una de las primeras historias de la música española, afirmó que “intérpretes dignos ha tenido siempre la música en España, en la teoría como en la práctica”<sup>703</sup>, aderezando su aserción con una lista de teóricos, tratados, compositores e intérpretes españoles de la segunda mitad de siglo XVIII y comienzos del XIX, no valorados ni tenidos en cuenta por las autoridades que, en su lugar, habían dado preferencia a compositores e intérpretes proce-

---

<sup>699</sup> El reglamento de 1871 se ha tomado de “Reglamento de la Escuela Nacional de Música”, en *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid* (Madrid: imprenta José M. Dudazcal, 1892), 83-91.

<sup>700</sup> El centro mantuvo la denominación de “Escuela de Música” hasta 1901, año en que recuperó el nombre de “Conservatorio de Música y Declamación”.

<sup>701</sup> Soriano Fuertes, *Calendario Histórico*, 40. Soriano propone que ese lugar podía estar dentro de la RABASF o ser una Academia de Música y Poesía independiente de la anterior.

<sup>702</sup> Postura con un amplio reflejo en la prensa de la época, valgan como ejemplo: *El Español*, 2/5/1847; *La Gaceta musical barcelonesa*, 5/3/1865; *Gaceta musical de Madrid*, 9/11/1865.

<sup>703</sup> Ídem, 48.

dentes del extranjero, principalmente italianos<sup>704</sup>, abriéndoles las puertas tanto del Teatro Real como del Conservatorio —a la sazón, las dos principales instituciones musicales oficiales en la primera mitad del siglo XIX<sup>705</sup>—. En opinión de Soriano, esto había supuesto la práctica desaparición de una tradición musical nacional y había impedido fundar una Academia Musical:

Ahora bien: ¿por qué no pidió el Conservatorio al gobierno de S. M. que la música, como noble arte y objeto académico, tuviese el lugar que la corresponde en la de Nobles Artes? [...] Porque siendo el Conservatorio de música un establecimiento casi extranjero, pues no había fijado todavía las bases de una *escuela española*, la música no podía ser admitida en una academia en donde sus más sagrados deberes son el sostener la pureza de la *escuela nacional*<sup>706</sup>.

En 1872 el Gobierno, a través del recién nombrado Director de Instrucción Pública Juan Valera, se hizo eco de la demanda de Soriano y realizó una consulta a la Academia de Nobles Artes de Madrid sobre la conveniencia de incorporar en su seno una Sección de Música. La Corporación nombró para ello una comisión presidida por Federico Madrazo, académico de corte conservador y tradicionalista<sup>707</sup>, con el fin de elaborar un informe (presentado el primero de julio de ese mismo año) donde quedó explícito el posicionamiento de la institución, contraria a que se incorporase la nueva sección a cuenta de la

índole esencialmente diversa de las Artes plásticas, cuya base es el dibujo, cuyo medio de percepción es el sentido de la vista, y cuyo fin envuelve el desarrollo de la idea moral, de la que ofrece la Música, cuyo medio de percepción es el oído, y que dirigiéndose exclu-

---

<sup>704</sup> En España “encumbramos a medianías extrañas [extranjeras], condenando al ostracismo a notabilidades [nacionales] reconocidas en Europa”: ídem, 50.

<sup>705</sup> La historiografía musical ha criticado ferozmente la obra de Soriano Fuertes ya que parte de unas premisas nacionalistas exacerbadas que le restan validez: Emilio Ros Fábregas, “Historiografías de la música española y latinoamericana”, *Boletín de Música*, nº 9 (2002): 25-49; Juan José Carreras “Hijos de Pedrell. La historiografía musical”, 121-169; ídem, “Introducción”, en M. Soriano Fuertes *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850* (Madrid: ICCMU, 2007); Juan B. Boils Ibiza, “La historia de la música española de Mariano Soriano Fuertes (1817-1880): edición crítica de una fuente esencial en la historiografía de la música española del siglo XIX” (Tesis doctoral, UVa, 2010).

<sup>706</sup> Fragmento de un artículo del propio Soriano Fuertes publicado en la *Gaceta musical de Madrid*, 8/2/1866.

<sup>707</sup> Protagonista de los debates parlamentarios con José Galofre años antes (vid. pg. 130 *ut supra*).

sivamente al sentimiento, no es capaz por sí sola de desarrollar una idea moral sino cuando completa su pensamiento con la palabra y la poesía<sup>708</sup>.

Esta valoración de la Academia sobre la música hunde sus raíces en la polémica de finales del siglo XVIII en torno a la legitimidad, en términos estéticos, del teatro musical. Intelectuales como José Clavijo y Fajardo en el “Pensamiento IX” de su obra *Pensador* (1763) denunciaron la falta de “medios de verosimilitud, decencia y propiedad para conseguir la ilusión, alma del teatro” en el espectáculo lírico: “La Opera, señor mío, no es espectáculo regular. Los italianos, sumamente aficionados a la Música, han inventado este espectáculo para deleite del sentido con sacrificio de la razón”<sup>709</sup>. La naturaleza *irracional* de sus efectos sobre los espectadores condicionaba, desde una perspectiva moral, su estimación en la teórica teatral<sup>710</sup>, al considerar sus costumbres escénicas improcedentes desde la sensibilidad ilustrada de la verosimilitud y el decoro<sup>711</sup>.

En esta misma línea de pensamiento se manifestó Ignacio de Luzán en su *Poética* de 1737 (corregida y aumentada en 1789)<sup>712</sup>, al defender “un deleite “racional”, fundado en “razón y en discurso”, antes que en el “del sentido”, producido por las notas musicales, en que no intervienen ni el entendimiento ni el discurso”<sup>713</sup>. Luzán defendía que un drama sin música pertenecería a la primera de estas categorías, mientras que el canto, captado solo por el oído, reca-

<sup>708</sup> AcRABASF, 1/7/1872, fol. 405

<sup>709</sup> Citado en Juan Peruarena Arregui, *Material Intrahistory and Stage Practice of the Nineteenth-Century Bourgeois Theater. The Testimony of the Theater Calderon de la Barca* (Michigan: UMI, 2004), 1: 250.

<sup>710</sup> Cfr. Joaquín Álvarez Barrientos, “La música teatral en entredicho. Imitación y moral en algunos preceptistas de los siglos XVI al XVIII”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº3 (1989): 157-169.

<sup>711</sup> “En la ópera ó melodrama hay tantas cosas contra las leyes naturales de la poética que no es fácil que quien tenga algún conocimiento de ellas no encuentre en este compuesto de poesía, música y baile defectos de gran consideración. El fin de la poesía, que es enseñar las buenas costumbres con dulzura o deleitando, ciertamente no se halla en dicho compuesto. Tampoco se encuentran la verosimilitud, las diferencias de afectos, la superioridad debida a la poesía respecto de la música, ni la convivencia de esta en la ópera con que se siente en los bailes”: José García de la Huerta, *Cartas sobre la Italia* [BNM.: Mss. 6482-83, 1784 fols. 96-100], citado en P. Arregui, *Material Intrahistory*, 2: 251-252.

<sup>712</sup> Ignacio de Luzán, *La Poética, o Reglas de la Poesía en general y de sus principales especies* (Zaragoza: Francisco Revilla, 1737).

<sup>713</sup> Checa Beltrán, *Razones del buen gusto*, 218-219.

ería necesariamente en la segunda<sup>714</sup>. En suma, y según la preceptiva más ortodoxa, la música, al apelar a los sentidos y no al intelecto, perturbaba la comprensión del texto literario. Conforme declinaba el siglo XVIII y avanzaba el XIX se fue verificando una paulatina disgregación del principio de inmovilidad y pureza de los géneros literarios, y el drama musical fue cobrando aceptación incluso en los mismos tratados de poética. La legitimación teórica de esta progresiva aceptación fue sostenida por Kant y el formalismo estético, que otorgaron legitimidad a la música instrumental y sancionaron el proceso emancipatorio de la música<sup>715</sup>.

La Academia se mostró reticente ante la posible liberación de la música de su confinamiento lingüístico, que se interpretaba como un “abandonarse al caos de las emociones”<sup>716</sup>. Sin embargo, pese a oponerse a la incorporación de la música, no negaba su valor y manifestó un alto aprecio y consideración por el “divino arte”<sup>717</sup>; incluso estimaba conveniente que tuviera su representación oficial en una Academia, pero rechazaba frontalmente que fuese en la de Nobles Artes<sup>718</sup>. Este posicionamiento permite abrir una vía interpretativa política e ideológica a este rechazo: tras la revolución liberal burguesa del sesenta y ocho, algunos de los máximos responsables gubernamentales como Ruiz Zorrilla o Emilio Castelar<sup>719</sup> se habían adherido a los principios krausistas, contrarios al dogma<sup>720</sup> y al conservadurismo<sup>721</sup> que representaba la vetusta institución

---

<sup>714</sup> Cfr. Ídem, 193.

<sup>715</sup> Neubauer, *La emancipación de la música*, 269.

<sup>716</sup> Ídem, 295.

<sup>717</sup> AcRABASF, 1/7/1872, fol. 405.

<sup>718</sup> *Ibidem*.

<sup>719</sup> Emilio Castelar, Presidente de la República entre septiembre de 1873 y enero de 1874, había sido discípulo directo del introductor del krausismo en España, Julián Sanz del Río.

<sup>720</sup> Se trata de una constatación del clima que rodea la promulgación por Pío IX del *Syllabus complectens præcipuos nostrae aetatis errores* (8/12/ 1864) como anexo a la Encíclica *Quanta cura*, un explícito testimonio de la contumaz resistencia de la Iglesia por el mantenimiento de sus facultades políticas en el espacio público. El *Syllabus* compendia, en diez epígrafes de desigual extensión e importancia, los principales errores contemporáneos, entre los que se encontraban el utilitarismo como norma de vida, el racionalismo, la sumisión, en el orden mundano, del poder eclesiástico al civil o el liberalismo: vid. Roberto De Mattei, *Pío IX* (Casale Monferrato: Piemme, 2000), 170 y Juan P. Arregui, *El Teatro Calderón de Valladolid a través de sus documentos* (Valladolid: en prensa).

académica, cuyo orden interno tradicional podía derrumbarse definitivamente si transigía con las nuevas corrientes de pensamiento y permitía la incorporación de la música. El análisis de esta dicotomía aplicado a un hecho concreto como fue la creación de la SMuRABASF, tanto desde una perspectiva puramente ideológica como netamente historiográfica, propuesto en las próximas páginas permitirá entrever las tramas entrelazadas que subyacieron en la creación de la misma Sección —que pudo ser interpretada por parte de los integrantes más conservadores de la RABASF como una maniobra de carácter marcadamente liberal— y vislumbrar toda una serie de vectores de tensión que resultan una metáfora de una lucha de fondo que ahormaba la construcción de la España del último tercio del siglo XX.

---

<sup>721</sup> Recuérdense las palabras de Federico Madrazo al afirmar que la misión de las Academias “será siempre moderadora y conservadora”.





### 3. 5. Fundación de la Sección de Música en la Real Academia de Madrid

Tras La Gloriosa despuntó “una nueva España y unos nuevos españoles”<sup>722</sup> que protagonizaron el primer intento de establecer un régimen político democrático, primero a través de una monarquía parlamentaria (1871-1873) y después en forma de República (1873-1874). Durante esos años se pusieron en marcha una serie de medidas de carácter progresista y liberal entre las que se encontró la promulgación del decreto que declaró finalmente la constitución de una Sección de Música en la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando el 8 de mayo de 1873<sup>723</sup>. El breve texto calificaba la música como

Expresión adecuada y perfecta de los más íntimos y delicados 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, a que va ligado íntimamente el progreso de la especie humana.

No es, por cierto, 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 otros artes más afortunados disfrutaban.

Necesario es, por tanto, conceder a la música española el beneficio que las artes plásticas poseen de cultivarse y conservarse en academias a tal objeto destinadas; y 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<sup>724</sup>.

---

<sup>722</sup> Sánchez Mantero, *El sexenio revolucionario*, 11.

<sup>723</sup> *GdM*, 10/5/1873. El decreto está firmado por Estanislao Figueras (presidente del Gobierno de la República) y Eduardo Chao (ministro de Fomento).

<sup>724</sup> *GdM*, 10/5/1873.

En el decreto se estableció que la nueva sección debería estar compuesta por doce académicos nombrados de forma excepcional por el Gobierno para su puesta en marcha. Además, la institución debería modificar sus estatutos para incluir a la nueva sección y cambiar su propio nombre: la “Academia de Nobles Artes de San Fernando” se transformó así en “Academia de Bellas Artes de San Fernando”<sup>725</sup>.

La Academia reaccionó con rapidez al dictamen y seis días después de su publicación se convocó una reunión extraordinaria para estudiar el asunto. Hubo al respecto opiniones enfrentadas: por un lado, el secretario de la Academia (Sr. Peyronet) abogó por “dejar venir” y no ser contestatarios con el Gobierno, ya que de nada habían servido las alegaciones realizadas con anterioridad<sup>726</sup>; por otro, el académico Sr. Iñigo defendía la conveniencia de “pedir la reforma de lo mandado, pues la modificación introducida por el Decreto ataca profundamente al instituto de la corporación”<sup>727</sup>. En esta misma línea se posicionó el Marqués de Monistrol, al considerar que, con el mandato, se desnaturalizaba la propia esencia de la Academia, cosa que “no se podía permitir”<sup>728</sup>. La balanza se inclinó del lado de los opositores y la sesión concluyó con el acuerdo de solicitar a las autoridades gubernamentales la derogación del texto; a tal fin se constituyó un comité integrado por los Sres. Madrazo, Ríos, Valle, Salces y el Marqués de Monistrol<sup>729</sup>. A pesar de los movimientos de la Academia, veinte días después de creada la Sección se produjo la designación de los nuevos académicos a través de un decreto que evidenciaba la intención del Gobierno de hacer valer su autoridad:

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 Güelbenzu, D. Mariano Vázquez, Don Baltasar Saldoni, D. Rafael Hernando, D. Antonio Romero, D. José Inzenga y D. Antonio María Segovia

---

<sup>725</sup> Arts, 1º, 2º, 3º y 4º del decreto. Sobre las implicaciones del cambio de denominación vid. pg. 105 y ss.

<sup>726</sup> Vid. nota 708.

<sup>727</sup> AcRABASF, 14/5/1873, fol. 524.

<sup>728</sup> *Ibidem*.

<sup>729</sup> AcRABASF, 14/5/1873, fol. 525.

[...], el Gobierno de la República ha tenido a bien nombrarles individuos de dicha Sección<sup>730</sup>.

El nombramiento volvió a suscitar numerosos recelos en el seno de la RABASF, que llegó a plantearse entablar acciones legales contra la autoridad estatal<sup>731</sup>. Primó finalmente la cautela y no se llegó a tal extremo, pues algunos académicos consideraron que una actitud hostil podría implicar, como represalia, la disolución de la Academia<sup>732</sup>. Finalmente, se acordó recibir públicamente a los nuevos miembros en una sesión extraordinaria el 30 de junio de 1873<sup>733</sup>.

Los nombramientos en sí tampoco estuvieron exentos de polémica. La lista de candidatos a académicos recogida en *El Imparcial* contenía tres nombres vinculados al mundo literario, lo que provocó, al parecer, una airada reacción por parte de ciertas personalidades del mundo de la música. Así se deduce de un artículo publicado por Mariano Soriano Fuertes (uno de estos tres candidatos, junto con Antonio Arnao y José de Castro) el 3 de junio en el periódico *El Gobierno*<sup>734</sup>, en que denunciaba que Juan María Guelbenzu, Valentín Zubiaurre y Mariano Vázquez fueron finalmente aceptados como académicos en su lugar como resultado de las presiones dirigidas a las autoridades desde el mundo de la música<sup>735</sup>.

El artículo de *El Gobierno* aporta luz sobre un episodio poco estudiado y proporciona detalles sobre las posiciones esgrimidas por algunos artistas espa-

---

<sup>730</sup> *GdM*, 30/5/1873.

<sup>731</sup> AcRABASF, reuniones de los días 9 y 16 de junio de 1873.

<sup>732</sup> El académico de número Juan Bautista Peyronet se manifestó en esos términos en la reunión del 14 de mayo de 1873: AcRABASF, 14/5/1873, fol. 524.

<sup>733</sup> AcRABASF, 16/6/1873, fol. 543. A la sesión no asistieron tres de los académicos de música: Mariano Vázquez, Emilio Arrieta y Fco. Asenjo Barbieri, este último por no haber aceptado el nombramiento.

<sup>734</sup> Se puede consultar el texto íntegro en el anexo B.7.

<sup>735</sup> Este no fue un episodio aislado en el seno de la Sección. La polémica suscitada por el nombramiento como académico de la Sección de Música del Conde Morphy en 1887, que muchos consideraban más vinculado con el mundo literario que con el musical, fue polémica y objeto de debate: AcSMuRABASF, 8/1/1887, fols. 128r, 128v. Uno de los krausistas de referencia, Hermenegildo Giner de los Ríos (hermano de Francisco), defendió en cambio su nombramiento por la necesidad de unión de todas las artes en la búsqueda de la *Sociedad Fundamental para el Arte*: Sánchez de Andrés, *Música para un ideal*, 88.

ñosles respecto la integración de determinados individuos en la RABASF. Soriano resumió de la siguiente manera su gran pesar por cómo se habían desarrollado los acontecimientos:

[...] viendo y lamentando que tantos músicos haya en España y tan pocos artistas, y que el egoísmo personal mate por completo el arte musical en nuestra patria, siendo objeto de amargas censuras en el extranjero, al ver tan pequeñas obras al lado de tan grandes cauces [...].<sup>736</sup>

El bronco proceso de creación de la Sección de Música y de nombramiento de sus académicos refleja inequívocamente la disputa ideológica subyacente que el Gobierno sostuvo contra el sector conservadurista del mundo musical y de la propia Academia. Federico Sopeña Ibáñez y Leticia Sánchez de Andrés en sendos estudios han establecido con detalle las relaciones entre el primer gobierno republicano, de “inspiración netamente krausista”<sup>737</sup>, la fundación de la nueva Sección<sup>738</sup> y el nombramiento de los nuevos académicos<sup>739</sup>. A la luz de estas relaciones, resulta inequívoco que los decretos relativos a la creación de la sección y a los nombramientos respondieron a un intento de aprovechar las potenciales sinergias entre la educación musical en las academias de bellas artes y el objetivo de edificar una docencia al servicio del progreso humano por parte de los krausistas que acababan de acceder al poder en la República<sup>740</sup>. De

---

<sup>736</sup> *Ibidem*.

<sup>737</sup> Leticia Sánchez de Andrés, *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del Krausismo e institucionalismo españoles (1854-1936)* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2009), 86.

<sup>738</sup> Sopeña considera que los krausistas, por medio de Emilio Castelar, Eduardo Chao (ministro de Fomento) y Juan Uña (director de Instrucción pública), fueron responsables directos de la creación de la Sección de Música en la Academia de Bellas Artes: Federico Sopeña Ibáñez, “La Institución Libre de Enseñanza y la Música”, *Música, Revista del Conservatorio Superior de Madrid*, nº 1 (1994): 132. Además de la creación de la nueva Sección, el Gobierno republicano decretó una gran reforma en las enseñanzas de la Escuela Nacional de Música (antes el Conservatorio), introduciendo disciplinas como Estética e Historia de la Música, y fundando la Escuela de Bellas Artes en Roma.

<sup>739</sup> “Entre los doce académicos nombrados por el decreto que creaba la Sección de Música se hallan algunos simpatizantes y colaboradores del krausismo como Mariano Vázquez, Barbieri o Inzenga. [...] Por otra parte, debemos destacar la presencia en otras secciones de la Academia, de importantes krausoinstitucionalistas como Riaño, Fernández y González y Rafael Doménech, que apoyaron la actividad de la sección de Música”: Sánchez de Andrés, *Música para un ideal*, 89.

<sup>740</sup> El decreto de creación de la nueva Sección, como ha concluido Sánchez de Andrés, “contiene una serie de expresiones y reflexiones netamente krausistas: [...] en primer lugar, la necesidad y obligación del

hecho, siete de los doce académicos designados destacaban por su labor docente en la Escuela Nacional de Música (anteriormente RCSMM), a saber: H. Es-lava (canto), E. Arrieta (canto), J. Inzenga (canto), J. Monasterio (violín), B. Saldoni (solfeo), R. Hernando (armonía) y A. Romero (clarinete)<sup>741</sup>. Se estableció de esta manera una vinculación de facto entre la Academia y el RCSMM paralela a la íntima relación que había existido en décadas anteriores entre la RABASF y la Escuela de Nobles Artes. No obstante, a pesar del vínculo existente a través de estos nuevos académicos, ambas instituciones mantuvieron una estricta independencia orgánica que quizá respondía a las duras críticas vertidas por algunos músicos en contra de la inactividad, el proselitismo y el extranjerismo anclados en el Conservatorio desde su fundación<sup>742</sup>.

Sin embargo, el clima revolucionario y liberal de los sesenta y setenta no constituyó el caldo de cultivo idóneo para que la Academia, institución de tradicional adscripción monárquica, asumiera las riendas de la música en el país. Tómese como evidencia la postura de Barbieri, que mostró desde un principio sus reticencias al respecto: “las Academias, en general, si bien como Cuerpos consultivos del Estado pueden prestar algún servicio, por lo demás, de nada sirven para el progreso de las ciencias y las artes; antes al contrario, suelen crear obstáculos a la libre manifestación del genio”<sup>743</sup>. Barbieri, coherente con su posicionamiento, renunció a ser nombrado académico y presentó su dimisión, que fue a su vez rechazada mediante un decreto de 20 de junio de 1873<sup>744</sup> en que se consideraba al músico como alguien “muy merecedor a esta distinción [...]”; y

---

Estado de proteger la creación y expresión artística independientemente; en segundo lugar, la conexión explícita e íntima del progreso del *arte bello* (en todas sus manifestaciones y sin exclusiones) con el avance de la Humanidad; y, por último, la importancia de la música y del arte en general, en la educación”: ídem, 87.

<sup>741</sup> Valentín Zubiaurre fue nombrado profesor de “Conjunto Instrumental” en 1891: Sopeña, *Historia crítica del conservatorio de Madrid*, 247.

<sup>742</sup> Soriano Fuertes publicó varios artículos al respecto: *Gaceta musical de Madrid*, 18/1/1866, 25/1/1866, 1/2/1866, 8/2/1866.

<sup>743</sup> Citado por Subirá, “La Sección de Música de Nuestra Academia: Historia interna de su creación”, 23.

<sup>744</sup> *GdM*, 4/7/1873.

confía que el Sr. Barbieri sabrá, en su patriotismo y amor al Arte que cultiva con tan general aplauso, sacrificar sus intereses personales en beneficio de aquel”<sup>745</sup>.

La actitud de Barbieri puede entenderse como no tan radical si se tiene en cuenta la corriente antiacademicista que durante el romanticismo se extendió por Europa y abogó por la desaparición de la tutela académica, irreconciliable con la noción del artista y su libertad creativa por encima de cualquier norma. Es muy probable que Barbieri, hombre de gran erudición y curiosidad intelectual, conociese de primera mano las discusiones sobre la utilidad de las academias y la polémica entre José Galofre y Federico Madrazo analizada en páginas anteriores<sup>746</sup>, lo que explicaría también el escaso entusiasmo manifestado en su respuesta al *Proyecto-memoria* publicado nueve años antes por Rafael Hernando<sup>747</sup>.

Sin embargo, tras claudicar en su lucha con el Gobierno y tener que admitir su nombramiento e incorporarse a la vida académica, Barbieri se convirtió en uno de sus miembros más activos, erigiéndose en paladín de la música con el propósito de que entrara en la Academia “por la puerta principal y a la clara luz del mediodía, [y no] por un portillo y en la oscuridad de la noche”<sup>748</sup>. Por esto le fue encomendada la elaboración y lectura del discurso de recepción del nuevo arte en el seno de la Academia<sup>749</sup>, que llevó por título *Sobre la unión de las Bellas Artes* y respaldó la conveniencia de considerar las artes como un todo orgánico y el importante papel de la música como nexo de unión entre ellas en aras de alcanzar la “belleza ideal”<sup>750</sup>. Sin embargo, haciéndose eco de las críticas

---

<sup>745</sup> Ídem.

<sup>746</sup> Vid. pg. 131.

<sup>747</sup> Vid. pg. 226.

<sup>748</sup> Subirá, “La Sección de Música”, 154.

<sup>749</sup> Francisco Asenjo Barbieri, *Discurso leído en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en la Sesión pública y extraordinaria del día 10 de mayo de 1874, para solemnizar la agregación de la Sección de Música* (Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1874).

<sup>750</sup> Asenjo Barbieri, *Discurso*, 16. “El principio filosófico de la belleza une a las artes con tal cohesión, que no es posible separar ni una de ellas del general concierto, sin atentar profundamente al origen divino, al desarrollo constante y la armonía de todas”: ídem, 18. El concepto de “belleza ideal” que propone Barbieri está en relación directa con los postulados estéticos de Hegel, según los cuales la belleza ideal en el arte nada tiene que ver con estéticas normativas, ni con una historia del arte de concepción formalista (algo

que, desde hacía décadas, se habían vertido sobre el estado del arte de los sonidos en el país, Barbieri insistía en que la música todavía

se hallaba entregada a sus propios recursos, alejada de los centros oficiales, y contando, por toda protección, con el mezquino presupuesto destinado al sostén de *un solo* establecimiento de enseñanza en toda España, el Conservatorio de María Cristina, mal organizado, peor retribuido y siempre divorciado de las demás Escuelas y Academias en que se daba culto a la idea filosófica de la belleza<sup>751</sup>.

Aún faltaba mucho para que la música en España alcanzase la consideración de que disfrutaba en países como Alemania, Bélgica y Francia, donde era valorada como el arte civilizador por excelencia<sup>752</sup>. Pese a ello, Barbieri ya advertía en España ciertos síntomas de progreso, como la creación de un Teatro Nacional de Música o la fundación de una Sociedad de Conciertos, entidades que habían contado únicamente con el apoyo del público, “que ha premiado y premia tan generosamente nuestros loables esfuerzos”<sup>753</sup>.

La nueva sección, por tanto, se encontraba con una oportunidad privilegiada para convertirse en adalid “oficial” de la música, lo que llamaba a concretar con urgencia sus atribuciones, primero a través unos nuevos estatutos<sup>754</sup> y, posteriormente, por medio de la aprobación de un detallado reglamento<sup>755</sup>. Los dos documentos afianzaron su inclusión dentro de la Academia<sup>756</sup> y abogaron por la puesta en marcha de una política editorial musical orientada a engrosar una

---

propio del academicismo del siglo XVIII), sino con la expresión de una Idea de contenido espiritual que proporciona al hombre una respuesta sus necesidades de sentido y orientación en el mundo: Domínguez, “Cultura y arte”, 268.

<sup>751</sup> Asenjo Barbieri, *Discurso*, 7.

<sup>752</sup> Ídem, 32. Las referencias a esos tres países, como modelos a imitar, eran habituales en la prensa cultural desde hacía décadas, p. e.: *El Español* 2/5/1847, *Revista y gaceta musical*, 25/5/1868, *El Artista*, 14/7/1868, 22/12/1868, etc.

<sup>753</sup> Asenjo Barbieri, *Discurso*, 38.

<sup>754</sup> *GdM*, 28/5/1874.

<sup>755</sup> *Reglamento interior de la Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Madrid: Imprenta y Fundación de M. Tello, 1874).

<sup>756</sup> “El instituto de la Academia de Bellas Artes de San Fernando es promover el estudio de la Pintura, Escultura, Arquitectura y Música, estimulando su ejercicio y difundiendo el buen gusto artístico con el ejemplo y la doctrina”: *GdM*, 28/5/1874, art. 1º.

historiografía artística —juzgada hasta entonces como parca y deficiente— a través de la publicación de partituras, biografías, diccionarios, semblanzas de profesores y personajes célebres, etc.<sup>757</sup> Esta iniciativa se vinculaba al proceso de construcción nacional y al progreso y expansión de la ciencia musicológica que hasta ese momento se estaba construyendo a base de iniciativas individuales y particulares sin respaldo institucional. Como había sido el caso de Barbieri quien, desde su juventud se había entregado

a la búsqueda de documentación musicológica. [...] Su aportación como musicólogo<sup>758</sup>, una especie de archivo viviente, es admitida por todos sus contemporáneos. [Barbieri] fue coleccionando infinitos documentos directos, copiando o mandando copiar cuanto llegaba a sus manos, lo que tiene un valor especial realizado en ese momento crucial de la musicología española<sup>759</sup>.

Esta conciencia nacionalista llevó a buscar las esencias patrias en la propia historia, lo que condujo, a su vez, a una exaltación de la ciencia historiográfica, a la investigación del pasado musical como cimiento de una revitalización de la nueva música española<sup>760</sup>. Como parte de este renovado espíritu investigador la Academia fue escenario del surgimiento de la “*Musikwissenschaft* o Musicología, como una científicación [sic] de los estudios musicales y la exaltación de los medios puramente cuantificadores”<sup>761</sup>.

---

<sup>757</sup> *GdM*, 28/5/1874, art. 2º.

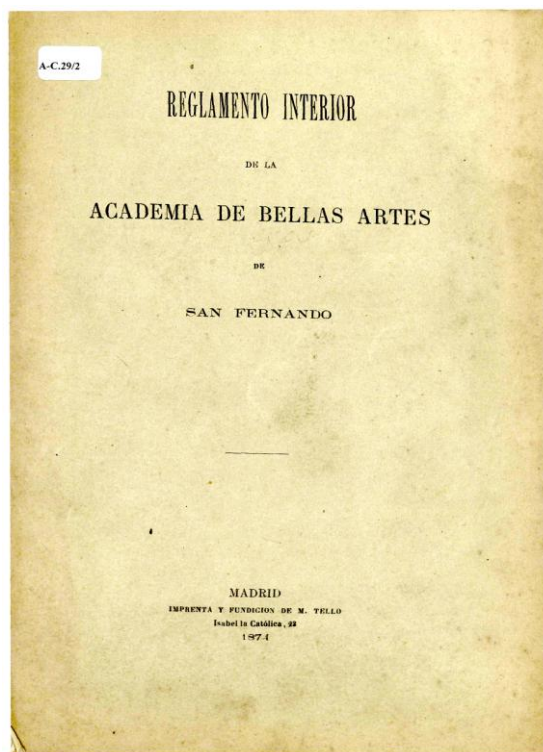
<sup>758</sup> Barbieri, “junto con Eslava y Soriano, inicia realmente la historiografía musical española, de una manera sistemática. [...] Ciertas realidades románticas como el interés por el pasado y, sobre todo, esa nueva conciencia nacionalista que lleva a buscar las esencias patrias en la propia historia, conducen a una exaltación de la ciencia historiográfica”: Casares, “La música del siglo XIX español”, 26-27.

<sup>759</sup> Casares, *Francisco Asenjo Barbieri*, 1: 409.

<sup>760</sup> Emilio Casares, “Pedrell, Barbieri y la restauración musical española”, *Recerca musicológica*, nº 11-12 (1991-1992): 263, 259-271.

<sup>761</sup> Casares, *Francisco Asenjo Barbieri*, 1: 413.





**Imagen 3.** Portada del *Reglamento interior de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1874*. Biblioteca Digital de la Comunidad de Madrid: sección Biblioteca Regional de Madrid, sign.: A-Caj. 29/2.

En esta misma línea de puesta en valor de la música y rescate e investigación de la misma, el artículo decimoctavo de los estatutos consignaba la creación de cinco comisiones permanentes, entre las que aparece la denominada de “Archivos y Bibliotecas musicales” compuesta por cinco académicos, tres de los cuales debían pertenecer a la Sección de Música. Su principal cometido consistiría en adquirir partituras de óperas y de otros géneros teatrales, de música instrumental y religiosa, dando prioridad a las colecciones de música

nacional<sup>762</sup>. La iniciativa se enmarcaba en el auge del interés por inventariar obras de arte de la época, espolcado por el ideario romántico-positivista-nacionalista y por la vindicación identitaria de la cultura nacional, de búsqueda de las raíces históricas por medio de la recuperación, conservación e investigación de los bienes artísticos del pasado. El proyecto fue el equivalente en música a lo que harían Valentín de Cardenera con publicaciones como *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos* (1877) o *Iconografía española: colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes...* (1855-1864), o el monumental trabajo de Francisco Javier Parcerisa i Boada, *Recuerdos y bellezas de España* (1838-1872), donde recogió en once volúmenes (cada uno de ellos dedicado a una zona del país) todos los monumentos de España<sup>763</sup>. Muchas de estas publicaciones son reflejo de un romanticismo arqueológico y medieval que se originó con especial fuerza en la Cataluña del segundo cuarto del siglo XIX y que, en cierta forma, desembocaría en la eclosión de los nacionalismos periféricos<sup>764</sup> y regionalismos de finales de esa centuria<sup>765</sup>.

Por último, la convocatoria de concursos, que incluían una categoría musical, se erigió como una herramienta útil para estimular y promover los estudios teóricos y prácticos sobre las artes<sup>766</sup>. Gracias a estos certámenes y a otros similares organizados en academias provinciales y otras entidades culturales han llegado hasta la actualidad algunos importantes cancioneros tradicionales<sup>767</sup>. Sin embargo, los estatutos no mencionan la existencia de vinculación alguna entre la Academia

---

<sup>762</sup> *Reglamento interior de la Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Madrid: Imprenta y Fundición de M. Tello, 1870), 3-4.

<sup>763</sup> También obras de Piferrer, Francesc Pi i Margall, José María Quadrado, Pedro de Madrazo, etc.

<sup>764</sup> Significativamente, los primeros académicos corresponsales que nombró la SMuRABASF, fueron nombrados en Barcelona y Bilbao.

<sup>765</sup> Elisa Varela Rodríguez, "Las Ciencias y Técnicas Historiográficas y las ediciones documentales en el Principado de Cataluña (primeras consideraciones)", *Signo: revista de historia de la cultura escrita*, n° 6 (1999): 69-76.

<sup>766</sup> *Reglamento interior*, 21.

<sup>767</sup> Por ejemplo, *El Cancionero Popular de Burgos*, de Federico Olmeda, fue la obra premiada en Los Juegos Florales de Burgos en 1902.

de San Fernando y las Academias provinciales de Bellas Artes, aunque son numerosas las consultas que desde estas últimas se realizaron a la capital, sobre todo en relación a intervenciones en edificios históricos, como constatan las actas de las sesiones de la Academia<sup>768</sup>. Ni los estatutos ni el reglamento, en cualquier caso, establecen marco regulador alguno de estas relaciones.

La intervención realizada por el académico Rafael Hernando en nombre de los nuevos miembros en la sesión de la RABASF del día 6 de julio de 1874 — tras la aprobación de los textos normativos— reflejó el optimismo en la nueva sección. Entre las líneas de trabajo propuestas se encontraban la elaboración de un diccionario tecnológico de la música, la confección de unos apuntes históricos sobre la música nacional de varios países, el establecimiento de un diapasón homogéneo para el territorio nacional<sup>769</sup> y, por último, el estudio de opciones para incorporar la música en la enseñanza general<sup>770</sup>. Para la consecución de este último objetivo, la sección elaboró un extenso informe que remitió al Ministro de Fomento el 8 de julio de 1875<sup>771</sup>, reflejando la dramática inferioridad que la música experimentaba frente a otras disciplinas y la necesidad de implantarla en la enseñanza ordinaria y contribuir así al “esplendor del culto y para la instrucción artística y mejora moral del pueblo”<sup>772</sup>. Si el planteamiento poseía ciertos tintes conservadores quizá se debiera a la voluntad de *hacer un*

---

<sup>768</sup> Cfr. José Enrique García Melero, “Orígenes del control de los proyectos de obras públicas por la Academia de San Fernando (1768-1777)”, *Espacio, tiempo y forma*, nº 11 (1998): 287-342 y María Merced Virginia Sanz Sanz, “Docencia y titulación en las Reales Academias. Control académico en la construcción”, *Anales de Historia del Arte*, nº 2 (1990): 155-177.

<sup>769</sup> Esta normalización se legalizó en el decreto de 21 de febrero de 1879, en cuyo artículo 1º estipuló que: “[...] el diapasón normal de la música en España será el conocido en otras naciones con el nombre de *Diapasón Normal*, o sea el que produce la nota *la* con 870 vibraciones por segundo”: *GdM*, 26/2/1879.

<sup>770</sup> AcRABASF, 6/7/1874, fol. 124. Los objetivos se habían acordado previamente en el seno de la Sección: ASMURABAS, 19/11/1873, fols. 8v., 9r.

<sup>771</sup> La elaboración del dictamen se encargó al académico Rafael Hernando. El texto pasó por varias revisiones y modificaciones antes de ser remitido al ministro.

<sup>772</sup> ARABASF, Leg. 5-332-1, s.p. Como se ha advertido en páginas anteriores, la implantación de la música en la instrucción general había sido una demanda constante desde las páginas de algunas publicaciones culturales desde hacía años: *Gaceta musical de Madrid*, 9/11/1865; *El Artista*, 28/2/1867, 14/7/1868; *Revista y gaceta musical*, 6/4/1868, etc. y lo siguió siendo con posterioridad: *Crónica de la música*, 1/7/1880; *Revista contemporánea*, octubre de 1889; *La España moderna*, 1/1/1890; etc.

*guiño* a la recién restaurada monarquía borbónica; de hecho, la propuesta buscaba también la mejora de la música en la Iglesia y una “mejora moral” que parecía emanar de la tradicional consideración dieciochesca favorable a crear instrumentos de equilibrio social.

El texto, a su vez, advertía sobre la existencia de un único centro oficial de enseñanza musical, la Escuela de Música madrileña, mientras que el resto de artes y ciencias disponían de escuelas repartidas por todo el territorio nacional. Resultaba urgente y necesario, por tanto, comenzar a impartir música en las escuelas del país, y para tal fin la Academia se permitió proponer al ministro una serie de directrices que, por constituir la primera iniciativa sobre enseñanza musical de la nueva SMuRABASF, se transcriben literalmente a continuación:

- 1<sup>a</sup> El arte de la Música formará parte de la 1<sup>a</sup> y 2<sup>a</sup> enseñanza oficial en la Península e Islas adyacentes.
- 2<sup>a</sup> Para la 1<sup>a</sup> enseñanza habrá un profesor en cada una de las escuelas normales de Maestros y de Maestras.
- 3<sup>a</sup> Para la 2<sup>a</sup> enseñanza habrá otro profesor en cada uno de los Institutos provinciales y locales.
- 4<sup>a</sup> Todos los profesores serán nombrados por el Gobierno de S.M. previa oposición y con arreglo a lo establecido para la provisión de cátedras.
- 5<sup>a</sup> Los derechos, obligaciones, categorías y sueldos de dichos profesores serán los marcados en la Ley de Instrucción pública y Reales Decretos vigentes en la materia para los de sus clases respectivas.
- 6<sup>a</sup> En las escuelas normales de Maestros y de Maestras se enseñará la teoría elemental de la Música, la práctica del Solfeo y del Canto coral al unísono, a dos y tres voces de fácil ejecución.
- 7<sup>a</sup> En los Institutos se enseñará la teoría general de la Música, el complemento del Solfeo, el Canto coral en todos sus géneros y la armonía elemental, teórica y práctica.
- 8<sup>a</sup> Las obras y los métodos que hayan de servir de texto para la enseñanza musical en todas sus partes deberán ser aprobados por el Gobierno previo informe de la Real Academia de B. A. de San Fernando.

- 9ª Las poesías que hayan de cantarse en todas las enseñanzas corales, deberán ser igualmente aprobadas por el Gobierno, previo informe de la Real Academia española<sup>773</sup>.

Como se puede observar, se trataba un ambicioso proyecto de afianzamiento de la docencia musical, pero siempre bajo la férrea autoridad de la RABASF.

Sin embargo, todas las propuestas reformistas chocaron con el declive que la educación pública española arrastraba desde décadas atrás, y que había sido denunciada por algunos eminentes políticos como Manuel Becerra, Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes durante la Primera República:

Al examinar una de las causas que determinan la decadencia de la Instrucción Pública en España, o sea la depresión intelectual, [...] se ha señalado como uno de los principales motivos la ignorancia y el abandono que ha habido respecto a la masa del pueblo, de qué manera llegó hasta nosotros sumido en la mayor ignorancia, y, lo que es peor aún, con una desdichada educación moral [...]<sup>774</sup>.

Este declive, unido a la falta de medios económicos del Estado, provocó que las propuestas efectuadas por la RABASF fueran paralizadas<sup>775</sup>. La única excepción fue una RO del 24 de agosto de 1878 que estableció en las Escuelas Normales Centrales de Maestros y Maestras la enseñanza de una asignatura denominada “Música y Canto”<sup>776</sup>. Para su desarrollo se creó una comisión integrada por los directores de las escuelas normales implicadas, el máximo responsable de la Escuela Nacional de Música y Declamación y, en último lugar, por el profesor Manuel de la Mata. Si bien no se nombró a ningún académico

---

<sup>773</sup> ARABASF, Leg. 5-332-1, s.p.

<sup>774</sup> Manuel Becerra, “El Imperio Ibérico”, *Revista de España*, julio de 1883: 5. Los problemas crónicos en materia de enseñanza también fueron denunciados en publicaciones específicamente musicales: “La apatía general del país por una parte, por otra la glacial indiferencia con que en esta nación se miran todas las cuestiones referentes a la enseñanza, y el retraso que viene sufriendo la discusión de los proyectos de instrucción pública son [...] los motivos que han imposibilitado hasta ahora el conducir a la práctica la reforma anunciada”: *Crónica de la música*, 1/7/1880.

<sup>775</sup> Es más, tres años después del escrito, el 3 de mayo de 1878, la SMuRABASF elevó un dictamen para aprobación de la RABASF en el que volvía a insistir en sus propuestas, ya que no se había realizado nada al respecto. Así mismo, insistía sobre la necesidad de que el Gobierno apoyase las iniciativas que se llevaran a cabo desde corporaciones municipales, provinciales y particulares para fomentar la práctica musical y, más concretamente, la coral: ARABASF, Leg. 5-332-1. s.p.

<sup>776</sup> RO de 24 de agosto de 1878: *GdM*, 10/9/1878.

como miembro de esta comisión, el director de la Escuela Nacional de Música, Emilio Arrieta, formaba parte de la SMuRABASF desde su fundación.

La conmoción política e ideológica de La Gloriosa condicionó directamente la política de instrucción pública del país. Pese a las nuevas tendencias transformadoras, que se presumían igualitarias, progresistas y universalizadoras, la profunda crisis económica del Estado supuso un escollo insalvable para muchas de las reformas generales planteadas en torno a la música y su enseñanza, y las relegó al arbitrio de las instituciones locales y provinciales, con los consecuentes peligros de fragmentación y sometimiento a idiosincrasias particulares<sup>777</sup>. El resultado, en suma, fue un mapa docente musical heterogéneo y falto de una planificación unitaria.

Ante este panorama de desamparo y falto de expectativas, algunas academias provinciales de bellas artes decidieron dar un paso adelante y poner en marcha sus propias secciones de música con vocación específicamente formativa. Las de Sevilla, Oviedo y La Coruña fueron las primeras en tomar la iniciativa, y a ellas se uniría después la academia de Valladolid.

---

<sup>777</sup> Este fenómeno es una de las características estructurales del siglo XIX español y ha sido denominado la “Crisis de penetración del Estado”: Álvarez Junco, *Mater Dolorosa*, 533-566.

### 3. 6. La docencia musical en las Academias provinciales de Bellas Artes

Una vez expuestas las ideas y avatares con las que se desarrollaba en España la educación musical y el entorno estético e ideológico de su progreso, en este epígrafe se estudiará, de un modo más pormenorizado, el recorrido de la enseñanza musical en las Academias provinciales de Bellas Artes. Así, y aunque permitió avanzar en la consideración y valoración de la música desde las instancias oficiales de la capital del país, la nueva sección de música operaba en una órbita de influencia geográfica limitada que la propia academia madrileña trató de ampliar mediante dos estrategias: el nombramiento de académicos corresponsales de la RABASF y la creación de secciones de música en diversas academias provinciales, proceso en que, en algunos casos, adquirieron protagonismo directo los mismos corresponsales.

La red de corresponsalías de la RABASF tuvo su origen en los estatutos de 1846, que establecían la existencia de “un número indefinido de académicos corresponsales, así nacionales como extranjeros”<sup>778</sup>, a los que el texto no otorgaba una función concreta. En el marco estatutario aprobado en 1864 se mantuvo esta figura, detallando que serían merecedores de tal categoría “las personas que [la Academia] juzgue acreedoras a esta distinción por el mérito de sus trabajos artísticos, o en recompensa de servicios prestados en el descubrimiento o conservación de obras de arte o de documentos interesantes para su historia”<sup>779</sup>. Los estatutos de la RABASF, reformados y aprobados en 1874 y que ya incluían con pleno derecho a la sección de música, mantuvieron literalmente lo establecido en 1864<sup>780</sup>, aunque añadían que los corresponsales se harían cargo

---

<sup>778</sup> *GdM*, 3/4/1846.

<sup>779</sup> *GdM*, 29/4/1864.

<sup>780</sup> *GdM*, 28/5/1874, art. nº 10. Según el *Reglamento interior* publicado ese mismo año, el título de

de la elaboración de los catálogos musicales de sus respectivas provincias para remitirlos posteriormente a la comisión permanente de “Archivos y Bibliotecas musicales” de la RABASF<sup>781</sup>.

La SMuRABASF debatió el 19 de mayo de 1874 sobre las posibles ventajas derivadas de articular una red de corresponsales por todo el territorio nacional encargada de rescatar e inventariar fondos musicales antiguos y demostrar con ello la existencia de un pasado musical que se presumía meritorio pero hasta el momento infravalorado, cuando no negado<sup>782</sup>. Sin embargo, el proceso de selección y nombramiento de candidatos se retrasó dos años: la siguiente referencia al asunto se encuentra en la sesión del 16 de junio de 1876, en la cual “el Sr. Saldoni habló de la necesidad de que la sección se ocupe del nombramiento de corresponsales en varias localidades de España, en lo que todos los presentes convinieron, así como en aplazar las propuestas para después de vacaciones [...]”<sup>783</sup>. Fue en la reunión de 22 de diciembre de 1876 cuando se retomó el asunto y los académicos convinieron en la

necesidad en que nos hallamos de nombrar Académicos corresponsales en las provincias, tanto para que nos auxilien en los muchos e importantes trabajos que tenemos que realizar cuando para dar su testimonio de consideración a dignísimas personas que en algunas de ellas residen y estando dicha idea en la mente de todos los presentes se acordó por unanimidad proponer en la próxima junta de la Academia, para ejercer tan honroso cargo en Barcelona<sup>784</sup> a los Srs. D. Mariano Obiols, D. Antonio Fargas y Soler y D. Jaime Biscarre, después de lo cual se levantó la sesión a las diez y media<sup>785</sup>.

---

académico corresponsal se concedería a individuos residentes fuera de Madrid (tanto en España como en el extranjero), que hubiesen destacado por el mérito de sus trabajos artísticos, por sus obras o escritos sobre bellas artes o por los servicios que hubiesen prestado a las mismas: *Reglamento interior de la Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Madrid: Imprenta y Fundación de M. Tello, 1874), 27.

<sup>781</sup> *GdM*, 28/5/1874, art. n° 18.

<sup>782</sup> ASMuRABASF, 19/5/1874, fols. 12v-13r.

<sup>783</sup> ASMuRABASF, 16/7/1876, fol. 35v.

<sup>784</sup> Vid. pg. 248 *ut supra*.

<sup>785</sup> ASMuRABASF, 22/12/1876, fols. 39v, 40r.



Obiols, Fargas y Biscarre fueron los designados provisionalmente correspondientes<sup>786</sup> (tres años después, cuando se produjo el nombramiento de correspondientes por toda la geografía española, serían confirmados en el cargo). Junto a ellos, la SMuRABASF acordó por unanimidad en la sesión de 31 de mayo de 1878 “[...] proponer al Sr. D. Nicolás Ledesma, insigne compositor y organista residente en Bilbao, para socio correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando<sup>787</sup>, con cuyo acuerdo la Sección quiere manifestar públicamente el alto aprecio en que tiene a tan preclaro artista<sup>788</sup>”.

El proceso definitivo de búsqueda y selección de las personas adecuadas comenzó en marzo de 1878, momento en que la RABASF envió la siguiente circular a las distintas Comisiones de Monumentos Provinciales:

Desde que se creó en esta Real Academia una Sección de Música por Decreto del Gobierno de la República de 8 de Mayo de 1873, se estableció en ella una Comisión permanente encargada de promover la formación de Bibliotecas y Archivos musicales, la cual se ocupa con interés en excogitar los medios de realizar tan beneficioso pensamiento. Por iniciativa de esta Comisión, y aceptando sus atinadas reflexiones, ha creído esta Academia que la cooperación del Cuerpo de

---

<sup>786</sup> Mariano Obiols (1809-1888) fue compositor, director, violinista y profesor. Fue amigo personal de los grandes compositores de su época y uno de los músicos más influyentes en Cataluña: *DMEH*, 1999-2002, s. v. “Obiols, Mariano”. Antonio Fargas (1813-1888): crítico y musicógrafo, destacó como defensor de óperas catalanas. Se le considera uno de los iniciadores de la crítica musical catalana. Fue fundador de la Sociedad Filarmónica en Barcelona: *DMEH*, 1999-2002, s.v. “Fargas, Antonio”. Jaime Biscarre (1837-1877) fue pianista y compositor. En 1866 fundó en Barcelona la revista *La España Musical* con el editor Vidal i Llimona, medio desde el que se abogó por la creación de una Sección de Música en la Academia de Bellas Artes barcelonesa: *DMEH*, 1999-2002, s.v. “Biscarre, Jaime”; *La España Musical*, 5/7/1866.

<sup>787</sup> El nombramiento de Nicolás Ledesma como Académico de número en Madrid se barajó desde un principio. De ello dan cuenta las siguientes palabras aparecidas en *La Correspondencia de España* el día 16 de mayo de 1873: “No creemos que la lista de los doce académicos de Bellas Artes para la sección de música que ha publicado nuestro apreciable colega *El Imparcial*, sea exacta, pues mientras en ella se advierten nombres de personas ajenas por completo al arte musical, faltan otros como el del venerable y sapientísimo Sr. Ledesma, gloria de la música española, el del Sr. Guelbenzu, a quien principalmente se debe el conocimiento de la música clásica en Madrid, como el fundador de la ya célebre sociedad de cuartetos; el del Sr. Zubiaurre, compositor de algunas óperas que le han conquistado justa fama entre las personas inteligentes y algunos otros que podríamos fácilmente citar”. Sin embargo, tal y como Mariano Soriano Fuertes expuso en su artículo *El Gobierno*, su nombramiento no fue posible “por tener su residencia en Bilbao”.

<sup>788</sup> ASMuRABASF, 31/5/1878, fols. 56v-57r. Actualmente, la vida y obra para órgano de Nicolás Ledesma está siendo objeto de una tesis doctoral en la UVA por el musicólogo y organista Íñigo de Peque Leoz.

Corresponsales, diseminado en las provincias, podía serle de grandísima utilidad para la realización de sus propósitos, y por su acuerdo me dirijo a V. S. para manifestarle que, si entre los que componen esa Comisión provincial de Monumentos artísticos hubiese alguno que posea conocimientos especiales en el arte de la Música, se sirva V. S. excitar su celo para que se dedique a rebuscar los códices, libros y papeles de esta especie que existan en esa provincia, poniendo en noticia de esta Academia el resultado de sus investigaciones; y, si no hubiese ninguno que reúna las condiciones apetecidas, procure la Comisión adquirir datos sobre las personas que posean aquellos conocimientos, y sean, además, dignas por las dotes personales que las adornen, de formar parte del Cuerpo colaborador de esta Academia, a fin de que ella pueda entonces asociarlas a sus tareas, y utilizar su cooperación en beneficio de la ilustración y cultura de nuestra patria.

Dios guarde a V. S. muchos años<sup>789</sup>.

El 1 de febrero de 1879 la Sección madrileña hizo acopio de todas las misivas recibidas desde las distintas Comisiones de Monumentos de España<sup>790</sup> y procedió a realizar los nombramientos oficiales. El acta de dicha sesión constituyó el primer intento de elaboración de un mapa académico-musical del territorio español, ya que enumera las personas consideradas aptas y merecedoras de ese nombramiento en distintas capitales de provincias:

El Secretario que suscribe dio lectura a las nueve comunicaciones recibidas de las Comisiones provinciales de Monumentos artísticos en contestación a la circular que esta Academia dirigió a todas las del Reino con fecha 20 de Marzo de 1878 y deseando la Sección demostrar la consideración que la merecen las personas indicadas por dichas comisiones; y al mismo tiempo dar igual testimonio de aprecio a otras varias que residen en diferentes puntos, cuya ilustrada corporación podrá ser ventajosa para las bellas artes, acordó someter a la aprobación de la Academia las propuestas de los individuos cuyos nombres y domicilios se expresan a continuación para Académicos corresponsales después de obtener la aquiescencia de los interesados que nos han sido indicados por las referidas comisiones:

Alicante.	Sr. D. Juan Vila y Blanco, cronista de la provincia.
Ávila.	Exmo e Ilmo Sr. D. Pedro José Carrascosa, Obispo.
Badajoz.	Sr. D. José Rodrigo de la Cerda, Canónigo.

---

<sup>789</sup> *BoRABASF* (1882) 2: 55.

<sup>790</sup> En el *ARABSF* (Leg. 5-332-2) se conserva gran cantidad de documentación epistolar sobre este proceso.

Baleares.	Exmo. Sr. D. Francisco Frontera de Valldemosa, Palma / Sr. D. José Cuadrado, . . . id. / Sr. D. Juan Casamitjana. . . Mahon.
Barcelona.	Sr. D. Juan Codina, Canónigo. / Sr. D. Bernardo Calvo Puig, Maestro de Capilla de la Merced.
Cádiz.	Sr. D. Salvador Viniegra.
Coruña.	Sr. D. Canuto Berea.
Cuenca.	Sr. D. Rufino Sánchez.
Escorial.	Sr. D. José Cosme Benito, Maestro de Capilla.
Gerona.	Sr. D. José M. <sup>a</sup> Pellicer, Vocal de la Comisión de Monumentos.
Granada.	Sr. D. Bernabé Ruiz Vela, beneficiado de la Catedral. / Sr. D. Blas Joaquín Vazquez, Canónigo de la Catedral.
Lérida.	Sr. D. Francisco Vidal, profesor. / Sr. D. Ignacio Simon Ponti, Mtro. de Capilla.
Logroño.	Sr. D. José M <sup>a</sup> Beltrán.
Málaga.	Sr. D. Eduardo Ocon.
Morón.	Sr. D. Agustín Marzo y Fco.
Oviedo.	Sr. D. José de Cos, Magistral de la Catedral / Sr. D. Anselmo González del Valle.
Sevilla.	Sr. D. Buenaventura Yñiguez, 1 <sup>er</sup> organista de la Catedral. / Sr. D. Evaristo García Torres, Maestro de Capilla de id. / Sr. D. Manuel Marrón, Canónigo de id.
Toledo.	Sr. D. Ciriaco Gimenez Hugalde, Mstro. de Capilla.
Valencia.	Sr. D. José Espi Ulrich.
Valladolid.	Sr. D. Wenceslao Fernández, Mtro. de Capilla de la Catedral / Sr. D. Segundo García.
Zaragoza.	Sr. D. Hilarión [sic] Prádanos, Mtro. de Capilla del Pilar / Sr. D. José Puente Villanueva, Profesor de la Universidad <sup>791</sup> .

---

<sup>791</sup> ASMuRABASF, 1/2/1879, fols. 65r.-66v. (en el original los nombres de las localidades aparecen subrayados). También el periódico madrileño *La Correspondencia de España. Diario Universal de Noticias*, 30/3/1879, se hizo eco de los nombramientos, con la salvedad de que en el rotativo no se hace mención a D. Rufino Sánchez en la ciudad de Cuenca.

Como se puede observar, se trataba de individuos frecuentemente vinculados a las catedrales de sus respectivas ciudades, lo que apunta a la existencia de una cierta afinidad entre la SMuRABASF y la Iglesia. Este entendimiento bien podía estar sustentado por una comunión de principios estéticos e ideológicos, pero evidentemente guarda relación con el hecho de que la mayor parte de los fondos históricos musicales se conservaban en las bibliotecas y archivos de origen eclesiástico. Como se analizará posteriormente, algunos de éstos individuos se convirtieron en los impulsores de las secciones de música en las Academias provinciales de Bellas Artes de sus respectivas localidades, como sucedió en los casos de La Coruña y Oviedo.

De forma paralela al proceso de establecimiento de esta red de correspondencias, la segunda gran estrategia planteada por la SMuRABASF con el objetivo de fomentar y difundir la música por todo el territorio español fue impulsar la creación de secciones de música en las Academias provinciales de Bellas Artes. El primer testimonio documental de esta seminal iniciativa se ha localizado en el acta de la reunión de la SMuRABASF del 3 de marzo de 1876; el acta recoge el parecer de Baltasar Saldoni, presidente de la Sección, que apuntó

[...] que sería conveniente pedir el establecimiento de secciones de música en las Academias de las provincias, a lo que contestó el Sr. Hernando que no debían pedirlo los individuos que pertenecen a la comisión de Monumentos y a la de Archivos y Bibliotecas musicales, a lo que replicó el Secretario que suscribe que creía más conveniente que se hiciera la petición a nombre de la Sección de Música.

El Sr. Arnao propuso que se averiguie la manera de ser de las Academias de provincias, cuyo encargo se confió al Sr. Hernando<sup>792</sup>.

La intervención de Arnao evidencia un aparente desconocimiento sobre el funcionamiento de las academias provinciales por parte de la Sección. Puede entenderse que la labor eminentemente pedagógica de estas últimas resultaba ajena a la RABASF, cuyas atribuciones principales la erigían como garante del canon, de la especulación teórica y de la investigación antes que de la enseñan-

---

<sup>792</sup> ASMURABASF, 3/3/1876, fols. 30r-v.

za, en estrecha correspondencia aún con la tradición dieciochesca<sup>793</sup>. No parece que la extensión de la música por las provincias fuera prioritaria para la RABASF, puesto que no se volvió a tratar el asunto hasta veinte meses después<sup>794</sup> y se hizo de forma puntual y aislada. De hecho, fueron directamente algunas academias provinciales las que acabaron por tomar las riendas del asunto al manifestar su interés por fundar una sección musical: en los primeros años de la década de 1880, las academias de Valladolid, Sevilla y Oviedo solicitaron permiso a la Dirección General de Instrucción Pública para crear sus propias secciones de música con un fin docente.

A finales del siglo XIX, todos los estudiantes de música que desearan obtener el reconocimiento oficial de sus estudios se veían obligados a trasladarse a la capital para realizar sus exámenes en el RCSMM. Esta imposición consolidaba el monopolio de Madrid sobre la educación musical reglada, y de los agentes que allí operaban, frente al resto de provincias. A ello se añadía el carácter social elitista vinculado al desplazamiento a la capital, un viaje que no estaba al alcance de cualquiera. Las secciones de provincias buscaron descentralizar este reconocimiento y en ello concurrieron, posiblemente, una amalgama de factores de muy variada índole: social e ideológica, puesto que se abogaba por un acceso más igualitario a la educación musical; económica, ya que la educación musical fomentaría la producción y el consumo de música en las propias ciudades; e incluso regionalista, debido al potencial de las secciones de música de convertirse en un medio de sensibilizar a los alumnos en torno a una conciencia identitaria.

Las academias provinciales debían efectuar las solicitudes de reconocimiento de sus estudios directamente a la Dirección de Instrucción Pública órgano estatal responsable de la educación oficial, lo que confirma la desvinculación entre la academia capitalina y las de provincias. No obstante, en este y otros asuntos

---

<sup>793</sup> El RD de 1849 que regulaba el funcionamiento de las Academias provinciales de Bellas Artes y sus Escuelas no establecía relación alguna con la Academia madrileña, al igual que los Estatutos y el Reglamento interno de la RABASF aprobado en 1874 no incluían mención alguna al respecto.

<sup>794</sup> ASMURABASF, 9/11/1877, fols. 41r-v. Se trató de un llamamiento de Saldoni, que señaló la necesidad de ocuparse de proyectos pendientes como la creación de secciones de música en las academias provinciales.

posteriores el Gobierno asignó a la RABASF el rol de órgano consultivo; de hecho, encomendó a la academia madrileña la labor de formular “las bases orgánicas bajo las cuales deberá otorgar la concesión de la creación de una Sección de Música en las Academias Provinciales de Bellas Artes que lo tienen solicitado y que en adelante lo soliciten”<sup>795</sup>.

La Dirección de Instrucción Pública dispuso un requisito imprescindible para dar el permiso de creación de las nuevas secciones: la inclusión de la enseñanza musical dentro de las Escuelas de bellas artes dependientes de las propias academias<sup>796</sup>. Este requerimiento constituye una importante distinción entre la Sección de Música de la academia madrileña y de las constituidas en provincias: en la capital, la enseñanza musical estaba vinculada al Conservatorio, por lo que no existía una necesidad de fundar una institución de enseñanza musical; por el contrario, se consideró que en las provincias era el momento de establecer centros docentes oficiales que pasaran a formar parte de las escuelas especiales de bellas artes, dependientes de las academias e incluidas, a su vez, en la Ley de Instrucción Pública en vigor (la “Ley Moyano”)<sup>797</sup>. Que las nuevas secciones de música de provincias no pudieran existir sin labor docente supuso un punto de inflexión en la historia de la enseñanza de la música en España que ha sido considerado por algunos investigadores como el primer hito en la construcción de la actual red de conservatorios nacionales<sup>798</sup>.

---

<sup>795</sup> ASMuRABASF, 19/10/1883, fol. 103r. Previamente, en su sesión del 2 de julio de 1883, la Academia había aprobado que la Sección de Música fuese la encargada de realizar el informe: “De otra comunicación del mismo centro directivo [la Dirección General de Instrucción Pública], disponiendo se formulen las bases orgánicas para conceder la creación de una Sección de Música en las Academias provinciales de Bellas Artes que lo soliciten con obligación de establecer la enseñanza del Arte músico en las escuelas que de ellas dependan. Se acordó pase a informe de la Sección de Música”: ARABASF, 2/7/1883, 491-492.

<sup>796</sup> ASMuRABASF, 19/10/1883, fol. 103r.

<sup>797</sup> En esta misma época existían centros de enseñanza musical dependientes de entidades como ateneos, sociedades económicas, academias particulares, etc., pero no contaban con validez oficial.

<sup>798</sup> Fernando Delgado García, “La construcción del sistema nacional de conservatorios en España (1892-1942)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n° 12 (2006): 109-134.

La elaboración de las bases orgánicas para la constitución de las nuevas secciones que el Gobierno encomendó a la RABASF fue delegada al académico Rafael Hernando<sup>799</sup>, a quien avalaba la iniciativa de su *Proyecto-memoria*, publicado casi dos décadas antes, y su experiencia como docente del RCSMM. Tras varias propuestas de texto, en el pleno de la sesión de 16 de noviembre de 1883 el compositor madrileño

leyó las bases pedidas por la Dirección general de Instrucción pública para conceder [autorización] a las Academias provinciales de Bellas Artes que tienen solicitada la creación de una Sección de Música y a las demás que en adelante la soliciten, cuyas bases, así como el luminoso y bien razonado preámbulo que le precede, fueron escuchados con grandísimo interés por los Señores presentes y aprobadas por unanimidad autorizando al ponente Sr. Hernando para que las lea a la Academia en la sesión ordinaria del lunes próximo<sup>800</sup>.

Efectivamente, el *Dictamen* de Hernando fue aprobado en la sesión del 19 de noviembre de 1883, tal y como consta en el acta de dicha reunión:

El Sr. Hernando leyó un dictamen relativo a la creación de la Sección de Música en las Academias provinciales de Bellas Artes, proponiendo las bases para la formación de las Secciones y nombramiento de profesores. El Sr. Soriano Murillo hizo la observación de que las oposiciones deben hacerse en armonía con la Legislación vigente sobre la materia para ingreso en el profesorado. Fue apoyada la idea por el Sr. Rada y Delgado, que añadió algunas observaciones, pidiendo la lectura de algunas bases por el orden con que se presentan; hecho así, y teniendo en cuenta que resultaría larga la discusión, se acordó aprobar en principio el dictamen, con algunas modificaciones que le armonicen con las disposiciones vigentes, las cuales formularán de mutuo acuerdo los Sres. Hernando y Soriano Murillo respecto a la manera de proveer las cátedras de Música en dichas Academias<sup>801</sup>.

La Academia madrileña publicó el texto definitivo en su *Boletín* de 1883, con el título “Dictamen. Proponiendo las bases para la creación de una sección

---

<sup>799</sup> ASMURABASF, 19/10/1883, fol. 103r.

<sup>800</sup> ASMURABASF, 16/11/1883, fol. 105r. La propia Sección de Música acordó otorgar una gratificación económica a Rafael Hernando por la realización de su informe -ASMURABASF, 30/6/1884, fol. 110v.-, una tipología de gastos que estaba contemplada en el artículo nº 15 de los estatutos vigentes: *GdM*, 28/5/1874.

<sup>801</sup> AcRABASF, 19/11/1883, fols. 524-525

de música en las Academias provinciales de Bellas Artes. (Ponente, Sr. D. Rafael Hernando). Al Director General de Instrucción pública en 23 de Noviembre de 1883<sup>802</sup>. El informe marcó las líneas maestras de las futuras nuevas secciones de provincias y fue sancionado cuatro años después, en la RO de 19 de febrero de 1887<sup>803</sup>. A pesar de que el *Dictamen* constituye la primera propuesta normativa sobre las provinciales, el análisis de su contenido no se ha abordado desde ningún ámbito hasta la fecha por lo que resulta pertinente profundizar en su contenido<sup>804</sup>.

Hernando, al comienzo de su informe, celebra que su elaboración

se haya facilitado, por haber establecido V. I. [el Director general de Instrucción Pública], como una de las bases fundamentales, la obligación que deberán contraer las Academias solicitantes, de que se establezca la enseñanza de la Música en las Escuelas de Bellas Artes que de ellas dependen<sup>805</sup>.

Esta condición imprescindible entroncaba directamente con los planteamientos regeneracionistas y krausistas defensores de “la educación como el único medio seguro y viable para lograr la reforma individual y colectiva que asegura la evolución humana hacia el ideal y la consecución de su plan-modelo social”<sup>806</sup>. La vocación pedagógica asignada a las nuevas secciones de música respondía a los ideales propios de un cierto sector entre los músicos españoles del periodo que media entre el Sexenio Revolucionario y la II República, y que lograron finalmente ganar el apoyo de las instancias gubernamentales.

---

<sup>802</sup> “Dictamen. Proponiendo las bases para la creación de una Sección de Música en las Academias provinciales de Bellas Artes. Al Director General de Instrucción pública en 23 de Noviembre de 1883”, *BoRABASF*(1883) 3: 291-297. El texto íntegro está incluido en el anexo B.9.

<sup>803</sup> *GdM*, 13/3/1887.

<sup>804</sup> El presente trabajo sólo abordará la dimensión docente del *Dictamen*, si bien ofrece otras claves importantes sobre las nuevas secciones, que asumirían la responsabilidad de elaborar “listas de las obras, tanto religiosas como profanas, que hubiere en la provincia y merezcan figurar en un Catálogo general de Bibliotecas y Archivos musicales de España”: Hernando, “Dictamen”, 297. Esta atribución creaba un vínculo directo con el art. 18 de los Estatutos de la Academia madrileña, por el que se creaba una comisión de “Archivos y Bibliotecas musicales”.

<sup>805</sup> Hernando, “Dictamen”, 291. Tal requisito ya aparecía reflejado en las ARABASF, en la sesión del 2/7/1883.

<sup>806</sup> Sánchez de Andrés, “Música para un ideal”, 40.



Resulta no obstante, paradójico que Hernando considerase análogas las motivaciones de la enseñanza musical con las establecidas en el RD de 31 de octubre de 1849 (vigente en ese momento en las academias y escuelas provinciales), mediante el que se organizaron<sup>807</sup> y unificaron los estudios de bellas artes en las provincias de la monarquía<sup>808</sup>. En 1883, Hernando apelaba a una “imperiosa necesidad social [de] adelanto moderno [que contribuyera a] mejorar la vida de tan numerosa clase con los honestos atractivos de la Música”<sup>809</sup>, afirmación que sugiere una diferencia esencial con las enseñanzas impartidas hasta ese momento en las escuelas: la música se incorporaba de manera no profesionalizante. Parece que la academia madrileña, en consonancia con el informe enviado al Ministro de Fomento en 1875 y elaborado por el mismo Hernando, daba prioridad a la música como una necesidad básica en la educación del individuo, y no tanto como medio para acceder a determinadas profesiones<sup>810</sup>, postura que difería de la de quienes, como Eduardo Velaz Medrano —director del periódico *La Zarzuela*—, desde hacía décadas defendían la existencia de una *industria musical* en el país:

Para demostrar la grande importancia que tiene la música en todo país civilizado, no solamente bajo el punto artístico e intelectual, sino bajo el industrial y comercial, solo es necesario enumerar las diferentes partes de que se compone la gran familia musical. [...] Además de los compositores y ejecutantes, ya instrumentistas o bien cantantes, tenemos a los didácticos, eruditos y críticos, y en fin, las diferentes clases que abraza la *industria musical* y cuya importancia está al alcance de todos<sup>811</sup>.

La necesidad social de la música se había canalizado en las naciones europeas “de mayor ilustración” a través de la enseñanza primaria, lo que había implicado, en muchos casos, la fundación de “instituciones populares de canto co-

---

<sup>807</sup> “Era necesidad de la actual civilización y de la industria, facilitar a los jóvenes obreros los conocimientos indispensables para proceder con acierto en la ejecución de los artefactos que requieren el auxilio del dibujo”: Hernando, “Dictamen”, 292.

<sup>808</sup> *GdM*, 6/11/1849.

<sup>809</sup> Hernando, “Dictamen”, 292.

<sup>810</sup> Exceptuando a aquellos alumnos con unas aptitudes especiales que pudieran convertirse en músicos profesionales, que se formarían en el conservatorio de la capital.

<sup>811</sup> Eduardo Velaz Medrano, “Revista Musical. Decreto orgánico de los teatros del reino. Teatro lírico

ral”<sup>812</sup>, erigidas a la postre en importantes herramientas para aglutinar, y educar al pueblo<sup>813</sup>. Se trataba de dignificar, tal y como ya había planteado el idealismo alemán, el valor social del arte: el arte como “encarnación de una nación”<sup>814</sup>.

Los valores ilustrados de la enseñanza musical, desarrollados por los ideales románticos, habían traspasado ya fronteras; valga como ejemplo el discurso de inauguración del curso 1881-1882 de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid efectuado por su director, Emilio Arrieta, también académico de la Sección de Música, que expuso las virtudes de la educación musical en general y del canto coral en particular:

Fomentar la enseñanza de la Música en un Estado y proteger los pensamientos que tiendan a divulgarla, es abrir fuentes riquísimas a la industria, al comercio y a la cultura del pueblo. Alemania, Francia, Bélgica, Italia, Suiza. Rusia y otros países del Norte, son una prueba irrefutable de esta nuestra opinión axiomática.

[...] Generalizado ya el arte en las clases acomodadas<sup>815</sup>, debemos poner los medios para difundirle, como elemento moralizador, entre las más humildes, dignas de la preferente atención de los Gobiernos.

Urge llevar a cabo en nuestro país la organización de Orfeones en las clases obreras.

Esta agradable y noble ocupación libraba a los asociados de concurrir a ciertos sitios de perdición y escándalo, donde se exponían tal vez a comprometer el pan de sus pobres hijos.

En Cataluña el inolvidable Clavé hizo prodigios de actividad y de inteligencia reuniendo masas corales. Poeta y compositor a la vez, supo crear un importante repertorio, que sus bien disciplinados Orfeones ejecutaban con precisión admirable,

---

español”, *La España*, 2/3/1849.

<sup>812</sup> Hernando, “Dictamen”, 294.

<sup>813</sup> La primera ley española que contempló el asociacionismo popular es de 28/02/1839. Su prioridad fue potenciar la solidaridad popular como mecanismo de defensa tras la progresiva desaparición del sistema corporativo de los gremios. La siguiente gran ley que dio cobertura al asociacionismo fue del 30 de junio de 1887, *GdM*, 12/7/1887.

<sup>814</sup> Sánchez de Andrés, *Música para un ideal*, 81.

<sup>815</sup> El imaginario colectivo atribuía ciertas etiquetas sociales a la música; se consideraba, por ejemplo, que el público que asistía a la Sociedad de Conciertos o a la Sociedad de Cuartetos pertenecía a una clase pudiente que además consideraba la música como una disciplina de adorno: *Revista Barcelonesa*, 13/6/1847.

mereciendo el aplauso entusiasta de sus paisanos que, como es notorio, son verdaderos aficionados a la música vocal.

Si las demás provincias de España imitaran a Cataluña y a Galicia, donde también existen excelentes Orfeones, muy pronto mejorarían las condiciones morales de nuestro pueblo; y quizás con el tiempo se consiguiera que cierta hoja acerada, instrumento característico que incita a la pendencia, se trocara por la hora rayada del papel de música. [...]

Trabajemos todos con el calor y fe en la obra moralizadora encomendada a nuestro cuidado. El pueblo español tiene instintos nobles, que bien dirigidos suelen dar por resultado acciones grandes y generosas<sup>816</sup>.

El discurso de Arrieta, afín al *Dictamen* de Hernando, entronca con lo que María Nagore ha denominado “actitud paternalista”<sup>817</sup> de las élites dominantes, que intentaban acaparar el capital cultural asociado a la música; asumiendo la tarea de “enseñar al pueblo y de procurarle a través de la música un pasatiempo honesto”<sup>818</sup>. De hecho, según Nagore, “la institución orfeonística debe gran parte de su popularidad a la consideración de la música coral como un elemento ‘moralizador’ y beneficioso para el pueblo: la música mejora al obrero incluso en su aspecto externo”<sup>819</sup>. Las minorías rectoras buscaron una particular resignificación de los objetivos y medios de la enseñanza musical al servicio de unos intereses que por una parte, proporcionarían un tipo de ocio supervisado y, por otra, serviría al progreso social gracias a la extensión de la educación musical entre las clases más desfavorecidas.

En España, pese a las voces que se habían alzado a favor durante esas décadas, la educación musical no formaba aún parte del currículo de la enseñanza obligatoria<sup>820</sup>. La RABASF, a propuesta de Hernando, consideró pertinente

---

<sup>816</sup> El discurso íntegro está publicado en el *BoRAFASF* (1881), I: 296-301. La publicación del discurso en el boletín de la Academia es una buena muestra de la relación y vinculación entre esta institución y el Conservatorio madrileño.

<sup>817</sup> Nagore Ferrer, “Un aspecto del asociacionismo musical”, 212.

<sup>818</sup> *Ibíd.*

<sup>819</sup> *Ibíd.*

<sup>820</sup> Fueron numerosas las peticiones que se realizaron desde distintos medios escritos españoles que solicitaban la implantación de la música como disciplina de la instrucción primaria: *El Español*, 2/5/1847; *Gaceta Musical de Madrid*, 9/11/1865; *El Artista*, 28/2/1867; *Revista y gaceta musical*, 6/1/1868; *El*

aprovechar la extensión del fenómeno orfeónico para introducir el canto coral en las nuevas secciones y paliar así la ausencia generalizada de instrucción musical, aprovechando el carácter, abierto y “esencialmente popular” de este tipo de práctica. Se pretendía además que mediante la supervisión continua de las academias estas actividades pasasen a discurrir por unos cauces acotados, pues se consideraba que algunas de las asociaciones corales existentes se encontraban entregadas a unos fines “impropios a la pureza de su espíritu” y “no eran consecuencia de un reflexivo y bien asentado plan de enseñanza”<sup>821</sup>.

Una comparación entre la postura de Arrieta y el *Dictamen* de Hernando deja entrever dos planteamientos complementarios respecto al arte musical. Arrieta abogó principalmente por considerar la música como potencial generadora de riqueza económica y prosperidad empresarial<sup>822</sup>, y apoyaba el movimiento coral como herramienta de estabilización y equilibrio social. Hernando, por su parte, consideraba la música un elemento necesario en la educación de todo individuo con independencia de su origen social y defendió la práctica coral como un elemento moralizante y beneficioso para el pueblo. Nagore, en esta misma línea, reconoce fines muy distintos pero no mutuamente excluyentes en la fundación de orfeones: “La educación del obrero a través de la música, la búsqueda de una forma de distracción o un lugar de reunión, la expresión de los sentimientos nacionales o de una ideología política, la práctica y difusión de la música coral”<sup>823</sup>. A estos objetivos Hernando agregaba el de difundir la enseñanza del lenguaje musical, pues según su propuesta la asignatura de solfeo sería indisociable de la de canto coral<sup>824</sup>.

En el *Dictamen* se consideró necesario incluir también la disciplina de piano, ya que “por su facilidad para las combinaciones armónicas, [en él] se refle-

---

*Artista*, 14/7/1868, 22/12/1868; *Crónica de la música*, 1/7/1880, etc.

<sup>821</sup> Hernando, “Dictamen”, 293.

<sup>822</sup> Recuérdense las palabras de Arrieta expuestas en páginas anteriores.

<sup>823</sup> Nagore Ferrer, “Un aspecto del asociacionismo”, 213.

<sup>824</sup> Hernando, “Dictamen”, 293.

jan todos los adelantos del Arte”<sup>825</sup>. La enseñanza de piano, unida a los estudios de solfeo, completaba “el pensamiento de satisfacer algún tanto la afición artística, y procurar a las clases populares uno de los medios más beneficiosos para su recreo”<sup>826</sup>. Así mismo, el texto contemplaba la posibilidad de impartir otras disciplinas musicales “cuando la importancia de la localidad aconsejare dar más desarrollo artístico a la enseñanza musical”<sup>827</sup>, en particular estudios de armonía, canto individual, violín, viola y violonchelo, lo que probablemente trataba de dejar una puerta abierta para establecer centros docentes profesionalizantes en las ciudades con un mercado y una demanda musical más activos<sup>828</sup>.

No obstante, Hernando consideraba que los destinatarios de las futuras clases de música debían ser prioritariamente las “clases populares”, integradas por “obreros y pobres”. Su propuesta no consideraba una enseñanza con objeto de formar únicamente a músicos profesionales o a las clases acomodadas de las que hablaba Arrieta, sino que respondía a la necesidad superior de “dar alimento al espíritu”<sup>829</sup> y contrarrestar la predominante afición popular “a determinados espectáculos, tan contrarios al ahorro como desfavorables para dulcificar las pasiones”<sup>830</sup>. El *Dictamen* proponía que las escuelas fueran una garantía de que no se malograra “ninguna aptitud musical privilegiada”<sup>831</sup> y que los jóvenes con talento no pasaran desapercibidos y pudiesen canalizar su formación a través de la única escuela oficial existente en ese momento: el Conservatorio madrileño.

A este objetivo se agregaba la tradicional consideración de la música como disciplina de adorno directamente vinculada a las habilidades que debían tener

---

<sup>825</sup> *Ibídem*.

<sup>826</sup> *Ibídem*.

<sup>827</sup> *Ídem*, 297.

<sup>828</sup> Por ejemplo, en aquellas ciudades que contaban con teatros en los que había una orquesta estable. A modo de muestra, en 1884 Valladolid contaba con tres teatros que ofrecían una programación regular (Calderón de la Barca, Lope de Vega y Zorrilla), además de otros teatros menores, sociedades de recreo, casinos, etc.

<sup>829</sup> *Ídem*, 294.

<sup>830</sup> *Ibídem*.

<sup>831</sup> *Ídem*, 295-296. Hernando cita a Gayarre como ejemplo de “aptitud musical privilegiada” y cómo era considerado “gloria del arte patrio”.

las mujeres de clase acomodada dentro de su formación en buen comportamiento y decoro<sup>832</sup>.

[...] después de las faenas domésticas, que es preciso saber hacer por sí misma si se han de saber mandar, nada hay tan propio para la educación de una niña como la música, el dibujo, la pintura al pastel, a la aguada, y aun al óleo [...]. Cuando la niña llega a figurar en la sociedad, si su posición es desahogada, cultivando las bellas artes hará las delicias de las personas que la rodean<sup>833</sup>.

La consideración aristocrática de la música, como habilidad de carácter femenino adecuada para reuniones sociales, veladas o tertulias se sumaba al planteamiento de educación en el arte como necesidad intrínseca al individuo que fue cobrando fuerza a lo largo del último tercio del siglo XIX. Ambas perspectivas confluyeron dos décadas después en la historia particular de la Sección de Música de La Purísima y sus implicaciones en materia de género que serán analizadas posteriormente. La dicotomía entre estas dos posturas encarna una de las disputas medulares sobre la música en España que persiste hasta la actualidad<sup>834</sup>: la lucha por el dominio del capital simbólico de la música y la controversia en torno a su significado y valor social.

En cuanto al profesorado de las nuevas secciones, el *Dictamen* proponía que su selección se realizase a través de “pública oposición, o resultante de concurso entre los profesores auxiliares de la Escuela Nacional de Música y Declamación”<sup>835</sup>. Para ello se establecía como norma el RD de 13 de Febrero de 1880<sup>836</sup>, lo que conllevaba la equiparación en categoría y sueldo a todo el personal docente vinculado a las escuelas especiales de bellas artes. Conforme a la propuesta de Hernando, los nuevos profesores pasarían a formar parte de la red oficial de enseñanza del Estado, integrándose así de forma definitiva la

---

<sup>832</sup> Joaquina Labajo Valdés, “Música y mujer. Vida de sociedad en la España de 1900”, *Ritmo*, n° 52 (1981): 23-25.

<sup>833</sup> *La Educanda*, 24/2/1864.

<sup>834</sup> La disciplina musical ha sido objeto de polémicas en la práctica totalidad de las reformas educativas que se han llevado a cabo tras la transición a la democracia.

<sup>835</sup> Hernando, “Dictamen”, 296.

<sup>836</sup> *GdM*, 14/2/1880.

música en la instrucción pública. Aun así, el procedimiento de selección del profesorado generó muchas protestas y denuncias, sobre todo a partir de 1892, año en que las escuelas de bellas artes pasaron a depender de las universidades y la disciplina musical quedó sin un entorno legal específico<sup>837</sup>.

Tras ser remitida por la RABASF a la Dirección General de Instrucción Pública, la propuesta de Hernando adquirió carácter de ley cuatro años después de su publicación en el *BoRABASF* a través de una breve RO firmada por el Ministro de Fomento Carlos Navarro y Rodrigo el 19 de febrero de 1887<sup>838</sup>. El contenido de la RO emana en su mayor parte del *Dictamen*, de manera que se consolidaron las enseñanzas de piano y canto coral como eje vertebrador del aprendizaje musical en las nuevas secciones. El fin de estos estudios no se planteó como profesionalizante, sino de expansión cultural: “[...] la Sección de Música en las Escuelas provinciales de Bellas Artes contribuirá poderosamente a la difusión de la cultura musical, ha tenido a bien autorizar a las Academias provinciales de Bellas Artes para crear enseñanzas de piano y canto coral”<sup>839</sup>. Así mismo, el texto contemplaba la implantación de otras disciplinas musicales: armonía, canto, violín, viola y violonchelo, siempre y cuando hubiese disponibilidad presupuestaria para cubrirlas<sup>840</sup>. En las fuentes consultadas no existe ninguna mención a instrumentos de viento, lo que contrasta con el plan de estudios del Conservatorio Madrileño —donde, durante el curso 1882-1883, se impartieron enseñanzas de flauta (con diez matriculados), oboe (con cinco), clarinete (con seis), fagot (con tres), y trompa (con siete)<sup>841</sup>— y con las disciplinas impartidas en la Academia de La Coruña<sup>842</sup>. Es posible que en el resto de ciudades el aprendizaje de este tipo de instrumentos estuviera vinculado con

---

<sup>837</sup> RD de 8 de julio de 1892: *GdM*, 9/7/1892.

<sup>838</sup> *GdM*, 13/3/1887. El texto íntegro de la RO está incluido en el anexo B. 10.

<sup>839</sup> *Ibíd.*

<sup>840</sup> Los gastos de escuelas provinciales de bellas artes corrían a cargo de sus respectivas diputaciones y ayuntamientos: art. n.º 52 del RD de 31 de octubre de 1849: *GdM*, 6/11/1849.

<sup>841</sup> *BoRABASF*, n.º 22 (1883): 53. Todos los alumnos matriculados eran varones; mientras que, por ejemplo en la disciplina de piano, de los 727 alumnos, 597 eran mujeres.

<sup>842</sup> Cfr. §3.2.6. *infra*.

las bandas de música, como en el caso de la provincia de Valladolid<sup>843</sup> o Segovia<sup>844</sup>. En lo referente a la ordenación del profesorado, el texto de 1887 reproducía el contenido del RD del 13 de febrero de 1880<sup>845</sup>, aunque adaptándolo a las enseñanzas musicales<sup>846</sup>.

La disposición de 1887 que consagró el *Dictamen* de Rafael Hernando y dio alas a la creación de secciones de música en academias provinciales respondía en parte, como se ha adelantado, a la existencia de tres solicitudes aún sin resolver que sentaron los precedentes legales y organizativos de la Sección de Música de la Real Academia de La Purísima Concepción de Valladolid y serán someramente considerados a continuación: en primer lugar, la de Oviedo, de cuyos orígenes se ha podido elaborar un primer bosquejo gracias a la documentación localizada en el ARABASF; y en segundo lugar la de La Coruña, corporación que, pese a no estar incluida en la RO, decidió adherirse a la Real Orden, cosa que logró no sin dificultades.

La de Sevilla merece unas breves líneas pues no llegó a crearse de manera efectiva al existir ya varias instituciones musicales en la ciudad. Aun así Muro Orejón afirma que en las juntas de 17 de abril y 3 de mayo de 1883 y en la de 16 de mayo de 1887 de la Academia de Sevilla se solicitó al Gobierno, alegando el precedente de la de San Fernando, la creación de una sección de música integrada por “cuatro artistas y dos amantes de las bellas artes”<sup>847</sup>. Se llegó, incluso,

---

<sup>843</sup> Manuel del Río Lobato, “Bandas de música en la provincia de Valladolid. Un modelo de enseñanza musical no formal” (Tesis Doctoral, UVa, 2011).

<sup>844</sup> Francisco Antonio Cabanillas Peromingo, “Las bandas de música en la provincia de Segovia: influencia para el desarrollo educativo, profesional, social y personal de sus componentes” (Tesis Doctoral, UVa, 2011).

<sup>845</sup> *GdM*, 14/2/1880.

<sup>846</sup> “De cada tres vacantes, dos se darán a la oposición y una a concurso, al cual serán llamados en igualdad de condiciones los Ayudantes de las Escuelas Nacional de Música y Declamación y los de la Sección de Música de las Escuelas provinciales que cuenten cinco años de servicios en el respectivo cargo, y entendiéndose, además que será obligación de los Catedráticos titulares de las enseñanzas de piano y canto coral los estudios de solfeo individual o colectivo que hayan de preceder a dichas enseñanzas, y que la provisión de las plazas de Ayudantes siempre será por oposición, habiéndose de verificar ésta en la capital en que hubiere ocurrido la vacante y ante un Tribunal designado por la Academia provincial respectiva”: *GdM*, 13/3/1887.

<sup>847</sup> Antonio Muro Orejón, *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel* (Sevilla: Imprenta provincial, 1961), 93.



a proponer algunos nombres para estos cargos; sin embargo, no se obtuvo resultado alguno<sup>848</sup>; la sección no llegó a constituirse, puesto que la ciudad contaba entonces con dos entidades dedicadas a la docencia musical: los conservatorios dependientes de la Sociedad Económica Sevillana y de la Sociedad Filarmónica Sevillana. Ambas instituciones solicitaron y obtuvieron la incorporación<sup>849</sup> al conservatorio madrileño en 1893<sup>850</sup>. La presencia de la música en la Academia de Sevilla quedó relegada por tanto al nombramiento de académicos corresponsales de la RABASF en 1879; los designados fueron Buenaventura Yñiguez y Evaristo García Torres, ambos presbíteros y vinculados a la catedral hispalense, el primero en calidad de primer organista y el segundo como Maestro de Capilla<sup>851</sup>. El caso de Sevilla constituye un modelo de lo que pudo suceder en otras capitales de provincia de España, donde ya existían centros de docencia musical dependientes de distintas entidades<sup>852</sup>, lo que explica que mu-

---

<sup>848</sup> *Ibidem*. La RO de 1887 también implicó que la Academia de Bellas Artes de Cádiz propusiera incluir la enseñanza musical entre sus materias, pero la iniciativa no prosperó: *BoRABASF*, n.º 67 (1887): 224. Es probable que el motivo de esto fuese que Cádiz, desde 1859, contaba con la Real Academia Filarmónica de Santa Cecilia, uno de los centros de enseñanza musical más avanzados del país: Delgado, “La Construcción”, 120.

<sup>849</sup> “A partir de ahora, serán los centros de provincias los que expresarán su voluntad de formar parte de una red nacional, de vincularse al prestigio creciente del centro madrileño. Estos impulsos que cristalizarán en una red nacional de centros, se desarrollan en tres fases que se suceden y solapan: el primer sistema de incorporaciones al Conservatorio de Madrid - entre 1892 y 1902- , el de validaciones - a partir del decreto de 1905 y, en la práctica, de 1911- y el de incorporaciones al Estado que se inicia en 1916. [...] El primer sistema de incorporaciones - sin plan previo, ni base legal y con escasas concesiones a los centros- pronto se descubrió más honorífico que práctico: organizar las enseñanzas con arreglo a Madrid dependía exclusivamente de la voluntad de las direcciones locales al no existir sistemas de inspección”: Delgado, “La construcción”, 119, 121. Para más información vid. Ignacio Otero Nieto, “La enseñanza de la música en Sevilla en la segunda mitad del siglo XIX”, *Temas de estética y arte*, n.º XXV (2011): 145-178.

<sup>850</sup> Delgado, “La construcción”, 120. Archivo del RCSMM, “La Sociedad Económica de Amigos del País, de Sevilla, pide el Reglamento y programas de esta Escuela”: Leg. 31-2, Archivo del RCSMM, “Informe puesto al margen de la instancia promovida en la Dirección Gral. de Instrucción Pública por la ‘Sociedad Filarmónica Sevillana’ en solicitud de que se le conceda la incorporación a esta Escuela”: Leg. 31-25.

<sup>851</sup> *DMEH*, 1999-2002, s.v. “Yñiguez Tellechea, Buenaventura”; *DMEH*, 1999-2002, s.v. “García Torres, Evaristo”.

<sup>852</sup> San Sebastián (1878), Pamplona (1858), Bayona (1876), Bilbao (1878), etc.: *DMEH*, 1999-2002, s. v. “Conservatorios”.

chas de las Academias provinciales de Bellas Artes no se mostraran interesadas en instaurar estudios de música en sus escuelas<sup>853</sup>.

### 3. 6. 1. La Escuela de Música de la Academia de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo<sup>854</sup>

La primera referencia a la introducción de la disciplina musical en la Academia ovetense se encuentra en un informe del 20 de enero de 1881 redactado por tres académicos asturianos titulado “Historia, estado actual y reformas de la Academia y en la Escuela de ella dependiente”<sup>855</sup>. En el documento se exponía “la conveniencia de ampliar los trabajos de este Instituto con el cultivo de la enseñanza de la Música, a la manera [en] que por Decreto de 8 de Mayo de 1873, se creó en la Real Academia de San Fernando una sección musical”<sup>856</sup>. Los trámites se extendieron durante más de dos años y fueron motivo de diversas discusiones dentro de las academias madrileña<sup>857</sup> y asturiana<sup>858</sup>.

La Academia de Oviedo, en reunión de 20 de abril de 1881, intentó constituir un “Orfeón popular” a propuesta del Sr. Anselmo González del Valle<sup>859</sup>, y una academia musical, a propuesta del académico José Guzmán, para lo que se

---

<sup>853</sup> La Academia sevillana acogió una Sección de música por medio de una RO de 3 de diciembre de 1942: *BOE*, 15/12/1942.

<sup>854</sup> Este epígrafe se fundamenta, en su mayor parte, en la documentación inédita conservada en el ARABASF.

<sup>855</sup> Citado en el *Reglamento de la Escuela Provincial y Elemental de Música* (Oviedo: Academia provincial de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo, 1883), 3. Los tres académicos fueron Luis Vereterra, Anselmo González del Valle y Fermín Canella Secades.

<sup>856</sup> *Ibidem*.

<sup>857</sup> ARABASF, Sign. 4-85-1, s. p.

<sup>858</sup> Actas de los días 20 de abril, 31 de octubre y 16 de diciembre de 1881, 14 y 26 de enero, 20 de mayo y 13 de octubre de 1882 y 16 de marzo de 1883: *Reglamento*, 4. Principalmente, las discusiones fueron motivadas por la conveniencia de impartir clases de música con el fin de crear un Orfeón: *BoRABASF*, nº 12 (1882): 49.

<sup>859</sup> Desde 1879, A. González Valle era académico corresponsal de la Sección de Música de la RABASF (vid. pg. 257). Nacido en la Habana en 1852 y fallecido en Oviedo en 1911, fue compositor y pianista. Aunque nunca se dedicó a la música profesionalmente, “se consagró a ella por amor y vocación”. Fue nombrado presidente de la Academia de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo en 1892: *DMEH*, 1999-2002, s. v. “González del Valle, Anselmo”. Cfr. María Encina Cortizo y Joaquín Valdeón, *100 años de música en*

llegó incluso a realizar un concurso público con el objetivo de designar un profesor interino, nombramiento que recayó en Víctor Sáenz<sup>860</sup>. El *BoRABASF* se hizo eco de la iniciativa dando la noticia:

Academia Provincial de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo. Habiendo acordado esta Academia con autorización de la Dirección general de Instrucción pública, fecha 26 de Julio último pasado, el establecimiento de una clase de música para la constitución de un Orfeón, dotada con el haber anual de 1.250 pesetas, se convoca a los señores profesores del arte que deseen encargarse de dicha asignatura con las condiciones siguientes: I.<sup>a</sup> La enseñanza será diaria, nocturna y de dos horas de duración. 2.<sup>a</sup> El curso será desde I.º de Septiembre á 15 de Junio<sup>861</sup>.

Es notorio el hecho de que la de San Salvador ya contara con la autorización estatal, ya que la RABASF no había realizado su propuesta de normativa para las Secciones de Música provinciales (*Dictamen* de Hernando de 1883) y, por otra parte, ni siquiera había soporte legal para establecer ese tipo de enseñanzas; posiblemente esta anomalía pueda explicarse mediante los *mecanismos de favor*, tan habituales en la España de la Restauración y que se estudiará con más detalle en el caso vallisoletano<sup>862</sup>. El 6 de abril de 1883, al fin, “se acordó definitivamente por [la Academia asturiana] la creación de una Escuela provincial y elemental de Música, agregada a la de Dibujo y también elemental de Bellas Artes, que depende de esta Academia y sostiene generosamente la Excm. Diputación de la provincia”<sup>863</sup>.

El documento que señala el arranque de la nueva escuela se conserva en el archivo de la RABASF. Se trata de una carta fechada en Oviedo el 19 de abril de 1883, firmada por el presidente y el secretario general de la Academia y dirigida

---

*Oviedo* (Oviedo: Corondel. S.L., 2006).

<sup>860</sup> Sesiones de 31 de octubre y 16 de diciembre de 1881, 14 y 26 de enero, 20 de mayo y 13 de octubre de 1882, y 16 de mayo de 1883): *Reglamento*, 4.

<sup>861</sup> *BoRABASF*, nº 12 (1882): 49-50.

<sup>862</sup> Antonio Robles Egea, ed., *Política en penumbra. Patronazgo y clientelismo políticos en la España contemporánea* (Madrid: Siglo XXI): 71-89 y 169-188.

<sup>863</sup> *Reglamento*, 4.

al director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La misiva incluye una copia del escrito que la Academia de San Salvador había remitido a la Diputación Provincial con el fin de solicitar financiación económica de la nueva sección, y en ella se describían las bases reguladoras de la futura escuela:

1.<sup>a</sup> Se crea una Escuela Provincial y Elemental de Música en Oviedo dependiente de esta Academia como lo está la de Dibujo y Elemental de Bellas Artes. 2.<sup>a</sup> En esta Escuela se darán las enseñanzas siguientes: Solfeo (una clase lección diaria); Canto (una clase lección diaria); Piano (dos clases lección alterna); Violín (dos clases lección alterna); 3.<sup>a</sup> Se nombrarán cuatro profesores interinos encargados de dichas enseñanzas cuyos nombramientos se propondrán en su día a la Dirección Gral. de Instrucción Pública. 4.<sup>a</sup> La enseñanza será pública previa matrícula de diez pesetas en dos plazos para las asignaturas de solfeo y canto y de veinte pesetas en iguales plazas para los de piano y violín, pudiendo la Academia dispensar el pago a los notoriamente pobres. 5.<sup>a</sup> El Consiliario Sr. Gonz. Del Valle ofrece la subvención de 1250 pesetas para la creación y sostenimiento de la Escuela de Música durante dos años, subvención que podrá extender a otro bienio según el resultado de la misma. 6.<sup>a</sup> Se solicitará de la Excm. Diputación Provincial la subvención de 3000 pesetas anuales en su presupuesto ordinario para el sostenimiento de la Escuela de Música y su donativo extraordinario y por una sola vez de otras 2000 pesetas para atender a los gastos de instalación material de enseñanza, instrumentos y el más indispensable mobiliario. 7.<sup>a</sup> Se solicitará del Ayuntamiento de Oviedo la concesión de un local para establecer la Escuela de música y 8.<sup>a</sup> Con vista de la legislación sobre la enseñanza de la música y reglamentos de las Escuelas Nacional y Provinciales análogas, una Comisión de esta Academia de Sn. Salvador procederá a redactar el proyecto de reglamento de la Escuela Provincial y Elemental de Música de Oviedo con las disposiciones oportunas para su gobierno y dirección, profesorado, apertura y duración del curso, orden de las clases y métodos de enseñanza, matrícula de los alumnos, exámenes, premios y castigos y todo cuanto conduzca al buen régimen del Establecimiento.— Y con el objeto a que se refiere la base 6.<sup>a</sup> tengo el honor de acudir a V. E. solicitando el apoyo que en ella se comprende<sup>864</sup>.

La academia ovetense finalizaba su escrito informando de que la Diputación había consignado en sus presupuestos la cantidad de 2.000 ptas. para el sostenimiento de la Escuela de Música y otras 2.000 ptas. para su instalación, y rogando

---

<sup>864</sup> ARABASF, Leg. 4-85-4, s. p.

a “esa ilustre academia [que] se digne apoyar a este Centro para la realización de su útil pensamiento”<sup>865</sup>.

El apoyo que se requería consistía en que la RABASF diera su visto bueno ante la Dirección de Instrucción Pública, organismo competente en materia educativa y, en última instancia, el que proporcionaba validez oficial a las enseñanzas impartidas en las Escuelas de Bellas Artes dependientes de las Academias provinciales homónimas.

La respuesta de la Sección de Música de Madrid, refrendada por toda la Academia el 30 de Abril de 1883, transmitía la “gran satisfacción” con que desde la capital era acogida la iniciativa<sup>866</sup>. Es más, consideraba

[...] innegable que [el proyecto] se halla dentro de aquellas condiciones en sentir de esta Sección, no sólo por el pensamiento en sí, de manifiesta importancia y utilidad, sino por la forma bien meditada con que según viene detallado en el escrito, se piensa proceder a su desenvolvimiento<sup>867</sup>.

La misma satisfacción resulta patente en las actas de la Academia:

Del dictamen de la Sección de música sobre las bases remitidas por la Academia de Bellas Artes de Oviedo para establecimiento en aquella ciudad de una Escuela elemental de Música iniciado por el Académico Correspondiente Sr. D. Anselmo González del Valle. Fue aprobado el dictamen. El Fernández y González indicó que la Academia proponga a la Dirección de Instrucción pública la concesión de una recompensa para el citado Sr. González del Valle. La Academia lo acordó así<sup>868</sup>.

Tras recibir las autorizaciones pertinentes se procedió a publicar el *Reglamento de la Escuela Provincial y Elemental de Música*<sup>869</sup>. Impreso en Oviedo en 1883, se trata de la primera norma de una escuela de música vinculada a una

---

<sup>865</sup> Ídem.

<sup>866</sup> ARABASF, Leg. 5-332-1, s. p.

<sup>867</sup> Ídem.

<sup>868</sup> AcRABASF, 30/4/1883, fols. 462-463.

<sup>869</sup> BRABASF, Sign. M-2747. También disponible en la Biblioteca Digital del Principado de Asturias.

academia provincial de bellas artes española<sup>870</sup>. Esta circunstancia convierte al documento en una importante fuente para elaborar la historia de la educación musical en las academias provinciales.



**Imagen 4.** *Reglamento de la Escuela Provincial y Elemental de Música de Oviedo*, 1883. Biblioteca Digital Asturiana: Fondos Comisión PMH — Sign.: 253-13.

La elaboración del *Reglamento* fue encargada a los académicos Anselmo González del Valle y Fermín Canella Secades en abril de 1883, a quienes se unió el profesor interino de piano Víctor Sáenz. En el texto publicado, los autores aprovecharon para hacer una férrea defensa de la inclusión de la música dentro de las Academias de Arte: “no hubo, nunca, pues, motivo justificado para el olvido de la Música en las Academias públicas de Bellas Artes, que to-

<sup>870</sup> De hecho, aparece explicitado en el propio reglamento al afirmar que “parece ser que la Academia provincial de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo [es] la primera de sus hermanas en España que acomete y realiza la reforma en su organización”: *Reglamento*, 4.

das tienen entre sí íntima y muy estrecha relación”<sup>871</sup>; su alegato ahondaba en los principios expuestos por Iriarte y Rodríguez a finales del siglo XVIII y que habían retomado posteriormente Gil de Zárate y Soriano Fuertes para fundamentar sus argumentaciones sobre la base de su autoridad.

Como ya defendiera Hernando en su *Dictamen*, los académicos de Asturias consideraron a las “clases populares” destinatarios preferentes de las enseñanzas de música. Este modelo no se extendió necesariamente con el mismo carácter a otras regiones; por ejemplo, como se verá en el caso vallisoletano, el alumnado de su Escuela de Música estuvo principalmente compuesto durante los primeros años por damas de la más distinguida sociedad. Este contraste pone de relieve la notable independencia de la que disfrutaban, en determinados aspectos, las academias provinciales, lo que impide asumir generalidades en cuanto a los patrones de comportamiento y dinámicas en cada una de las ciudades españolas, y en cuanto al papel que las diferentes corporaciones jugaron en la lucha por hacer valer sus principios sobre la función social de la enseñanza musical.

La Escuela de Música de Oviedo se concibió como un instrumento de diseminación de la cultura musical por la provincia, pues contemplaba la existencia de alumnos pensionados que, “al regresar a sus respectivos pueblos habrán de llevar a estos como los gérmenes y condiciones para desarrollar allí la enseñanza y el arte bello de la Música”<sup>872</sup>. Esta disposición confirma que la música, en particular, y la educación, en general, no eran consideradas privativas de una minoría de estudiantes acomodados de la ciudad, sino que se buscó expandirla por las distintas poblaciones de la provincia<sup>873</sup>. Este planteamiento bien pudo partir del krausista Adolfo Posada, que obtuvo precisamente en 1883 la cátedra de Derecho Político y Administrativo en la Universidad de Oviedo, desde

---

<sup>871</sup> *Ibíd.*

<sup>872</sup> *Ídem*, 7.

<sup>873</sup> Incluso se contemplaba que los gastos de los desplazamientos de los alumnos de fuera de la capital corrieran a cargo de la Academia.

donde impulsó una serie de medidas encaminadas a extender la educación entre las clases obreras y populares del Principado<sup>874</sup>.

En el capítulo IX del *Reglamento*, “De la organización de la Escuela”, se establecía que los estudios de música se dividirían en preparatorios y elementales. Los primeros estarían constituidos por la enseñanza de solfeo y los segundos por los estudios de canto, piano y violín. También se contemplaba una posible ampliación de tales enseñanzas con asignaturas como composición, armonía e instrumentación e, incluso, con el resto de instrumentos de cuerda (viola, violonchelo y contrabajo)<sup>875</sup>. La posibilidad de extender la oferta docente a otros instrumentos dejaba una puerta abierta a impartir una formación más profesionalizante, tal como contemplaba el *Dictamen* de Hernando. Sin embargo, entre las disciplinas ofertadas no se incluía “Canto Orfeónico”, carencia que fue cubierta mediante la RO de 1887, que convirtió la clase de solfeo en “Solfeo y Canto Coral”.

En 1893, el presidente de la Academia ovetense, González del Valle, proporciona, en una misiva dirigida al director de la RABASF solicitando mediación en un litigio sobre una plaza de profesor de canto, datos acerca del número de alumnos de la Escuela durante su primera década de existencia y sobre la implantación de las disciplinas.

Entre 1883 y 1893 el número de estudiantes de la asignatura de “Solfeo y Canto Coral” ascendió a cuatrocientos sesenta y tres, piano fue cursado por ciento cinco, ciento dieciocho alumnos se matricularon en instrumentos de cuerda y, por último, nueve en la disciplina de canto individual<sup>876</sup>.

En la misma carta, González del Valle insistió en la necesidad de reglamentar “de una manera definitiva las enseñanzas de Música en las Escuelas de Bellas

---

<sup>874</sup> Adolfo Posada, *Breve historia del krausismo español* (Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1981), 17.

<sup>875</sup> *Reglamento*, 17.

<sup>876</sup> ARABASF, Leg. Sign. 4-85-2, s.p.



Artes<sup>877</sup>, ya que el RD de julio de 1892 no había incluido la disciplina musical a la manera de las enseñanzas oficiales de las escuelas de bellas artes, generando así un vacío legal<sup>878</sup>. Este carencia no fue abordada hasta el RD de 16 de junio de 1905<sup>879</sup>, disposición “breve y pretendidamente provisional que será la base legal única para la construcción del sistema educativo-musical español hasta el franquismo [y cuyas] imprecisiones darían lugar a excesos interpretativos reiterados”<sup>880</sup>.

Pese al ímpetu con que nació la Escuela de Música de Oviedo, la nueva institución docente se vio prontamente sumergida en dificultades económicas que llevaron a amenazar su continuidad. Así lo evidencia la petición de apoyo financiero elevada a la RABASF con el objetivo de garantizar “el sostenimiento de la enseñanza apenas nacida y ya amenazada de decadencia y quizás de desaparición por la escasez de recursos pecuniarios con que cuenta”<sup>881</sup>. Desde Madrid se denegó la solicitud a cuenta de la “calamitosa” situación financiera que en ese momento padecía. Sin embargo, en el mismo texto se alentaba a los peticionarios a que redoblaran los “esfuerzos a fin de conseguir de esa Diputación, del Ayuntamiento y hasta de los particulares, los recursos más indispensables para que continúen las enseñanzas musicales tan dignamente comenzadas”<sup>882</sup>. Este episodio confirma que la labor de la Academia matritense respecto a sus homónimas provinciales se limitaba a ser de tipo consultivo y de apoyo institucional, a falta de un marco legislativo que las vinculase desde el punto de vista económico o docente.

La Escuela de Música de la Academia de San Salvador de Oviedo sobrevivió sin embargo a estas penurias y, con el paso de los años, logró formalizar sus

---

<sup>877</sup> Ídem.

<sup>878</sup> Delgado “La construcción”, 109-134.

<sup>879</sup> *GdM*, 17/6/1905.

<sup>880</sup> Delgado “La construcción”, 123. El RD será estudiado con posterioridad.

<sup>881</sup> ARABASF, Leg. 5-332-1, s.p. También se dio cuenta del asunto en las reuniones de la Sección de Música de la Academia Madrileña los días 14 y 20 de febrero de 1885: ASMURABASF, fols. 118v, 119r.

<sup>882</sup> ARABASF, Leg. 5-332-1, s.p.

enseñanzas. Tras una primera negativa<sup>883</sup>, consiguió el reconocimiento oficial el 12 de noviembre de 1929. Se estableció de esta manera el primer vínculo orgánico entre una escuela de música dependiente de una academia provincial de bellas artes y la red de conservatorios que se constituyó en el primer tercio del siglo XX. Como se expondrá más adelante, se verificó un proceso similar en otras provincias españolas, entre ellas Valladolid.

### 3. 6. 2. La Sección de Música de la Academia de Bellas Artes de La Coruña

Los orígenes de la Sección de Música de la Academia de Bellas Artes de La Coruña han sido estudiados por Antonio Meijide Pardo<sup>884</sup>, cuyas aportaciones —en su mayor parte basadas en fuentes conservadas en el archivo de la institución gallega— han podido ser contrastadas gracias a la documentación localizada en el ARABASF<sup>885</sup>. El primer documento que menciona a la Sección de Música en la academia coruñesa está fechado en 1887; se trata de la solicitud remitida al Director General de Instrucción Pública en que se requería “el nombramiento de cuatro nuevos Académicos de número, de la clase de profesores de Música”<sup>886</sup>. El Ministerio, a su vez, pidió un informe sobre el asunto a la RABASF<sup>887</sup>. La SMuRABASF se encargó de su elaboración<sup>888</sup> y, tras deliberar en varias sesiones y pedir informes confidenciales al presidente de la aca-

---

<sup>883</sup> ARCSMMA: *Libro de Actas del Claustro de Profesores*, Libro 5º. Años 1911 a 1921, 17/12/1916, p. 132. Del hecho también da cuenta el *BoRABASF*, nº 42-43 (1917): 140, cuando la Sección de Música madrileña estudia una “Solicitud de la Academia provincial de Bellas Artes de San Salvador, de Oviedo, pidiendo que esta Real de San Fernando contribuya a la reforma de los estudios musicales que aquélla organiza y dirige” de cara a conseguir el reconocimiento oficial de sus estudios.

<sup>884</sup> Antonio Meijide, “Implantación de la enseñanza musical en la Escuela de Bellas Artes de La Coruña”, *ABRENTE, Publicación periódica de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, nº 26 (1994): 101-118.

<sup>885</sup> ARABASF, legs 4-85-1 y 5-332-1, ambos s.p.

<sup>886</sup> La solicitud está transcrita íntegramente en Meijide, “Implantación”, 106.

<sup>887</sup> ARABASF, Leg. 4-85-1, s.p.

<sup>888</sup> *BoRABASF*, nº 64 (1887): 98-100.

demia coruñesa sobre los posibles candidatos<sup>889</sup>, emitió un veredicto favorable del que queda constancia en la correspondiente acta de reunión:

Di cuenta de todos los antecedentes relacionados con la petición de la Academia de Bellas Artes de la Coruña y conformes todos los tres Académicos en el sentido y forma que había de elevarse a la Dirección de Instrucción Pública el informe solicitado por ésta se acordó redactar un borrador del mismo como dentro de la presente sesión se verificó.

Dicho informe apoyará las pretensiones de la Academia de la Coruña para el planteamiento de una Sección de Música en aquella corporación; pero recordando al Sr. Director de Instrucción pública las condiciones con que debe concederse según el criterio ya otras veces manifestado de la Academia de San Fernando [...] <sup>890</sup>.

Estas condiciones, tal y como aparecen consignadas en el acta de la misma sesión y en varios informes conservados en el ARABASF<sup>891</sup>, fueron reproducidas en la RO de marzo de 1887, analizada en páginas anteriores.

Es destacable la rapidez con que la academia de La Coruña se acogió a la RO citada y con la que se obtuvieron las respuestas de la Dirección de Instrucción Pública y de la RABASF. Esta celeridad permite aventurar que desde los organismos centrales se estaba potenciando y facilitando la creación de este tipo de centros, quizás a semejanza de la Escuela de Música de Oviedo, que llevaba entonces cuatro años en funcionamiento. Tras haber recibido protocolario beneplácito, la academia gallega procedió a proponer cuatro ternas de candidatos a la dirección de Instrucción Pública, que nombró académicos de número a Canuto Berea, Faustino Domínguez, Nicasio Berea y Joaquín Lago mediante una Re-

---

<sup>889</sup> ASMURABASF, 20/5/1887, fol. 331r.: “[...] Se dio cuenta de las dos cartas confidenciales remitidas por el Presidente de la Academia de Bellas Artes de la Coruña respecto al nombramiento de Académicos para constituir la sección de Música de aquella Academia provincial y exponiendo dudas algunos de los tres asistentes acerca del derecho y forma con que corresponde hacer los expresados nombramientos, se acordó tomar nuevos datos antes de resolver cosa alguna definitiva”. El acta de la siguiente reunión (3 de junio de 1887) también refleja la polémica: ASMURABASF, 3/6/1887, fol. 331v.

<sup>890</sup> Ídem, fol. 131v. El informe se publicó en el *BoRABASF*, nº 66 (1887): 165.

<sup>891</sup> En el ARABASF se conservan dos copias del informe: legs. signs. 5-332-1 y 4-85-1, ambos s.p. Meiji-de lo transcribe íntegro del ejemplar conservado en el AGA (Sección *Educación y Ciencia*, caja 6.932, doc. 7, jun. 1887).

al Orden<sup>892</sup>. Los dos primeros ya eran, a su vez, académicos corresponsales de la de San Fernando; el primero, precisamente, de la Sección de Música<sup>893</sup>.

Tal y como se consignaba en la RO de 19 de febrero de 1887, las nuevas enseñanzas deberían ser sufragadas por las corporaciones municipales y provinciales, lo que supuso un duro reto para la academia coruñesa, pues las instituciones de las que dependía, sometidas a una gran estrechez económica<sup>894</sup>, no incrementaron sus partidas destinadas a la instrucción pública. Hubo que esperar hasta el curso 1890-1891 para dar inicio a las clases, a condición de que los profesores no recibieran retribución económica alguna<sup>895</sup>. Al igual que había ocurrido en el caso de Oviedo, el altruismo inicial del profesorado chocó con la cruda realidad económica de las provincias españolas, que tocó a su vez suelo con la “quiebra del 98”<sup>896</sup>. Las disciplinas implantadas durante el curso 1890-1891 fueron solfeo (impartida por Pascual Veiga), canto individual y colectivo (José Castro “Chané”), instrumentos de viento (Joaquín Lago) e instrumentos de cuerda (Manuel Berea). Sin embargo, la matrícula del curso 1896-1897 únicamente se abrió para las disciplinas de solfeo y piano<sup>897</sup>.

Entre las asignaturas ofertadas no aparecía la docencia de piano, lo que desatendía su obligatoriedad según la norma vigente. A este respecto, Meijide ha constatado que, en mayo de 1896, la Diputación Provincial acordó crear una cátedra de piano, para la que resultó designado Luis Molina Blanco<sup>898</sup>. Por otra

---

<sup>892</sup> Meijide, “Implantación de la enseñanza”, 109. Los esfuerzos por intentar localizar la RO han sido infructuosos.

<sup>893</sup> Vid. pg. 257 *ut supra*. Canuto José Berea (La Coruña, 1836- La Coruña, 1891), fue empresario, director, violinista, pianista, profesor y compositor. Fue el máximo representante de la vida musical coruñesa desde su tienda de música y desde la agrupación sinfónico-coral de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos. Fue el director del Teatro Nuevo de La Coruña desde 1862. Se le considera uno de los pioneros del orfeonismo gallego junto a Chané y Veiga: *DMEH*, 1999-2002, s. v. “Berea Rodríguez, Canuto José”. Destaca también el estudio realizado por Lorena López Cobas: “Canuto Berea Rodríguez (1836-1891): música, comercio y cultura en Galicia. Entorno contextual y revisión de su perfil biográfico” (Trabajo de Doctorado-inédito, UVA, 2005-2006).

<sup>894</sup> Meijide, “Implantación de la enseñanza”, 109-111.

<sup>895</sup> Ídem, 115.

<sup>896</sup> Manuel Tuñón de Lara, *España: la quiebra de 1898* (Madrid: Sarpe, 1986).

<sup>897</sup> Meijide, “Implantación de la enseñanza”, 117.

<sup>898</sup> Ídem, 117.

parte, resulta inusual la incorporación de la enseñanza de instrumentos de viento (flauta, oboe, fagot, clarinete y trompa), no consignados en los requisitos de la RO de 1887; su oferta pudo responder a una demanda social como consecuencia de la proliferación de bandas en todo el territorio provincial<sup>899</sup>.

Como describe Xoan Manuel Carreira, entre los años 1915 y 1918 la docencia en la Escuela de Música fue asumida por el Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Coruñesa<sup>900</sup> donde, gracias a la intervención de Canuto Berea Rodríguez y Alberto Garaizábal, se introdujo una profunda reforma en las enseñanzas y se dio inicio a los procedimientos necesarios para la obtención su reconocimiento oficial<sup>901</sup>, que no se obtuvo hasta la publicación en el BOE de 4 de julio de 1942 del *Decreto de 15 de junio de 1942 sobre la organización de los Conservatorios de Música y Declamación*<sup>902</sup>.

De las solicitudes de las academias de Sevilla, Oviedo y La Coruña que dieron lugar a la RO de 1887 puede realizarse una lectura que considere los emergentes vectores de tensión entre el centro y la periferia que aumentaron y se multiplicaron tras La Gloriosa por todo el país. Las disputas territoriales se multiplicaron durante el último tercio del siglo XIX debido, en gran parte, a la “falta de correspondencia entre el origen geográfico del poder económico y del poder político”<sup>903</sup>. Los intentos por construir una identidad cultural española chocaron con una escasez crónica de recursos por parte de las administraciones y, sobre todo, con una grave y permanente crisis política<sup>904</sup>, lo que dio lugar a

---

<sup>899</sup> “El fenómeno bandístico en Galicia fue crucial en el desarrollo de la música durante el siglo XIX, constituyendo no sólo un foro de interpretación, sino también de enseñanza musical”: Lorena López Cobas, “Las bandas de música en Galicia. Aproximación al caso de la ciudad de A Coruña en el siglo XIX”, *RedeM*, nº 21 (2008): 111.

<sup>900</sup> La fecha de creación no se conoce con exactitud pero se puede establecer entre los años 1915 y 1918: Xoan Manuel Carreira, “Alberto Garaizabal Macazaga (1875-1947) y la vida musical de A Coruña”, *Musiker*, nº 4 (1988): 222.

<sup>901</sup> Ídem, 220-222.

<sup>902</sup> Delgado, “Los gobiernos de España”, 398.

<sup>903</sup> Xosé Manuel Núñez Seixas, “Questione nazionale e crisi statale: Spagna, 1898-1936” *Ricerche Storica*, nº 24 (1994): 99-100.

<sup>904</sup> “Guerras civiles [...] sumados a decadencia internacional y a debilidad política internas [...]: ésas fueron las difíciles coordenadas que enmarcaron la política española entre 1808 y 1898”: Álvarez Junco, *Mater Dolorosa*, 535.

una fragmentación y dispersión de la iniciativa pública y que muchas de las propuestas, como las relativas a la enseñanza musical, surgieran desde ámbitos municipales y/o provinciales. La España del siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX era un país centralista *de iure* pero caracterizado *de facto* por un dinamismo marcadamente local y comarcal<sup>905</sup>, una circunstancia que estará presente en la fundación y desarrollo de la Sección de Música de la Academia de Bellas Artes vallisoletana, tal y como se estudiará a continuación.

---

<sup>905</sup> Juan Pablo Fusi, “La organización territorial del Estado”, en *España. Autonomías*, ed. José Luis García Delgado y Juan P. Fusi (Madrid: Espasa-Calpe, 1989), 5, 19.

**4**

**La Sección de Música de  
la Real Academia de Bellas Artes de  
La Purísima Concepción de Valladolid**





En los epígrafes anteriores se ha contextualizado y profundizado en el tema de la educación musical en España, de forma especial en aquellos aspectos que atañen directamente a las academias, tanto la Academia de Bellas Artes de Madrid, como aquellas que van surgiendo en provincias. Así mismo se ha perfilado el marco histórico en el que se observa cómo en el período que media entre la llegada al poder de Fernando VII y la restauración borbónica el estatus de la práctica musical en España y el sentido social de su enseñanza fue objeto de enconados debates por parte de músicos e intelectuales. El poder, ya ostentado a principios del siglo XIX por el Estado absoluto, o gestionado hacia el final de la centuria por las élites burguesas, siempre entendió que en la lucha por el significado y el valor de la música radicaba un medio de sostenimiento del régimen establecido, ya fuera como medio de distinción de clase de la nobleza, como herramienta para la educación, el control y el apaciguamiento de la emergente clase obrera o como constituyente de una idea de España que amalgamase a las distintas clases sociales en oposición a las naciones extranjeras.

A lo largo del novecientos, no obstante, el monopolio del Estado en materia de estética, producción y docencia musical se fue disolviendo, a medida que la iniciativa local, frecuentemente como consecuencia de la eclosión de iniciativas culturales y políticas nacionalistas o regionalistas, fue ganando terreno frente a la incapacidad estatal de dar respuesta a la necesidad, extendida por todo el territorio español, de formalizar estudios de música más allá del Conservatorio madrileño. Para cuando la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando incluyó una Sección de Música, organizó una red de corresponsalías y planteó la instauración de secciones de música o instituciones docentes análogas en las Academias provinciales de Bellas Artes, ya se habían gestado numerosos proyectos que, de manera descentralizada y fragmentada, estaban dando respuesta a las demandas específicas de enseñanza y promoción musical. Las sociedades filarmónicas, las sociedades económicas de amigos del país y distintas organi-

zaciones, asociaciones y corporaciones de naturaleza instructiva fueron estableciendo durante la segunda mitad del siglo XIX, de manera independiente y sin un reglamento unitario, sus propias escuelas de música, mientras que en las academias provinciales de Sevilla, Oviedo o La Coruña se reclamó la participación del Gobierno en el establecimiento de entidades exclusivamente consagradas a la enseñanza.

Las necesidades palpables de promover y difundir la docencia musical que evidenciaron estas iniciativas locales fueron de índole muy heterogénea: si en ciertas ocasiones primó la demanda de un adiestramiento profesionalizante de músicos o el recreo de las clases burguesas, en otras se buscó la extensión de la música al servicio de la instrucción pública y el deseo de extender la cultura a segmentos poblacionales más amplios, mientras que la reivindicación de identidades políticas y sociales opuestas al centralismo español se instauró en buena parte de unos y otros casos. Sea como fuere, el Gobierno se vio obligado a dar respuesta general al vacío legal existente y encomendó a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando una propuesta para la creación de secciones de música en las academias provinciales que, a diferencia de la SMuRABASF, debían establecer un programa docente propio. La Real Orden de 1887 que permitió la puesta en funcionamiento de estas secciones estableció el marco normativo al que se acogería la Academia de Bellas Artes de La Purísima Concepción de Valladolid para fundar la suya, dando inicio a una labor docente que, como ocurriera en tantos lugares del país, se encontraba hasta entonces relegada al ámbito privado y a sectores de carácter minoritario y elitista.

## 4. 1. Antecedentes y entorno musical

### 4. 1. 1. Los académicos corresponsales en Valladolid

La primera y principal herramienta con que la Academia de San Fernando promovió la música en las provincias fue la designación de académicos corresponsales. En el caso vallisoletano el estudio de estos individuos, señaladas figuras en el panorama musical local, permite indagar en el entramado artístico y docente de la ciudad a través de la tipología de las actividades que estos individuos ejercían el ámbito musical. Los primeros corresponsales fueron nombrados en la junta de la SMuRABASF del 1 de febrero de 1879 y para la ciudad de Valladolid se designó a Wenceslao Fernández y Segundo García. El examen de estas figuras, lejos de detenerse en precisiones biográficas —ya tratadas, en mayor o menor medida, por la bibliografía existente (ver §Estado de la cuestión) — permitirá comprender los criterios y patrones de nombramiento que se tenían en cuenta en la capital y mediante los cuales la Academia de San Fernando pretendía extender su rango de influencia y control por el territorio nacional<sup>906</sup>.

---

<sup>906</sup> Pese a que el nombramiento de los académicos corresponsales supone un punto de inflexión en la consideración del arte sonoro dentro de las sedes académicas, se ha documentado la presencia de éste en el acto de entrega de premios de la Junta Pública de 1803 de la RABAPC: “[...] Luego que recibieron las medallas de mano del Señor Protector, fueron colocados en los asientos que estaban prevenidos; y después de un breve rato que tocó la Orquesta”: *Actas de la Real Academia de Matemáticas, y Nobles Artes establecida en Valladolid con el título de la Purísima Concepción y Relación de los premios que distribuyó en su Junta Pública de 7 de diciembre de 1803* (Valladolid: Imprenta de Pablo Miñón, 1803), 35. Esta referencia, aunque hace mención a una función meramente “ornamental” o de dignificación del acto por medio de la música, constituye la alusión más antigua al uso de la misma en la RABAPC y alude a una presencia musical en actos significados que se inscriben en otras tantas rutinas celebrativas similares coetáneas: Casares, *La música en el siglo XIX español*, 41-42.

Wenceslao Fernández (Burgos, 1834–Valladolid, 1890)<sup>907</sup> fue Maestro de Capilla en las catedrales de Ávila y Santander antes de ganar la oposición de la canonjía vallisoletana en 1877, cargo que ocupó hasta su fallecimiento<sup>908</sup>. Además de las obligaciones intrínsecas a su puesto (componer obras para determinadas festividades, responsabilizarse de la instrucción musical de los niños de coro y dirigir la música en las celebraciones litúrgicas), Fernández destacó por llevar a cabo un “arreglo del archivo de música catedralicio”<sup>909</sup>, tarea directamente vinculada con su labor como académico corresponsal, entre cuyas atribuciones se encontraba colaborar con la Comisión de Bibliotecas y Archivos Musicales de la Academia Madrileña<sup>910</sup>. En marzo de 1878, Fernández solicitó permiso del Cabildo para eximirse de asistir al coro por las mañanas y encargarse de la puesta en orden del archivo musical de la catedral; esta solicitud coincidió en el tiempo con la carta enviada desde Madrid a las Comisiones Provinciales de Monumentos para configurar una red de colaboradores de la Comisión de Archivos y Bibliotecas Musicales<sup>911</sup>.

El otro corresponsal vallisoletano, Segundo García, es una figura mucho menos conocida, aunque ha sido posible comprobar que nació en Valladolid en 1820<sup>912</sup>. Baltasar Saldoni le incluyó en su *Diccionario biográfico-bibliográfico*

---

<sup>907</sup> Para más información sobre Wenceslao Fernández puede consultarse: Virgili Blanquet, “Ambiente musical”, 611; *DMEH*, 1999-2002, s. v. “Fernández, Wenceslao”; Varela de Vega, *Músicos de Valladolid*, 213-228; Cavia, *La vida musical de la catedral de Valladolid*, 86; José López Calo, *La música en la Catedral de Valladolid. Catálogo del Archivo de Música (IV). Siglos XIX y XX* (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, Caja España, 2007), 225-243.

<sup>908</sup> Le sustituyó Vicente Goicoechea, uno de los miembros fundadores de la Sección de Música de la Academia vallisoletana, tras su creación en 1911.

<sup>909</sup> Varela de Vega, *Músicos de Valladolid*, 217.

<sup>910</sup> Vid. pg. 247 *ut supra*.

<sup>911</sup> Otro episodio singular de este Maestro de Capilla fue su intento de crear una Academia de Música particular en las instalaciones del Colegio de Niños de Coro, una iniciativa a la que se opuso el Cabildo Catedralicio, que ordenó su cierre inmediato: Varela de Vega, *Músicos de Valladolid*, 218.

<sup>912</sup> El AHPVA conserva un instrumento notarial relativo a la “Constitución de Sociedad Mercantil regular colectiva, otorgada por Don Segundo García Pastor en representación de Doña Ceferina Jaén San Martín y Don José Zangróniz Recondo en representación de Don Eugenio García Jaén, establecido en Pamplona bajo la denominación de ‘tienda de Conrado García e hijos’ ” y fechado ante Ignacio Bermúdez Sola en 14 de junio de 1889 donde consta que García contaba entonces con sesenta y nueve

de efemérides de músicos españoles de 1881, calificándolo de “profesor distinguido”<sup>913</sup>, dato revelador al dar a conocer la faceta docente o de intérprete del empresario. Su importancia en el ámbito local es también patente, pues en septiembre de 1887 fue designado miembro del jurado de un certamen musical con tres categorías (orquesta, bandas y charangas y orfeones) celebrado durante las fiestas patronales<sup>914</sup>. La documentación epistolar conservada en el ARABASF no aclara demasiado<sup>915</sup>, pero proporciona información interesante al incluir un sello con la siguiente información en una de las cartas: “Segundo García. Almacén de Pianos. Valladolid”. Este dato, cotejado con varios anuncios aparecidos en la prensa local de años posteriores, permite situar a Segundo García como un empresario musical de cierta importancia en la ciudad.



**Imagen 5.** Detalle de una de las cartas que Segundo García dirigió a Antonio Romero en 1879, contiene el sello del negocio regentado por S. García. ARABASF, sig.: 5-332-2, s.p.

años de edad: AHPVA, Caja 18963, fol. 77r. Datos obtenidos de Pilar García Palomares: “Testamentos decimonónicos, algunos ejemplos” (Trabajo de Fin de Grado, UVa, 2013).

<sup>913</sup> Baltasar Saldoni, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* (Madrid: Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1881), 4: 118.

<sup>914</sup> Compartió nombramiento con Cipriano Llorente, Wenceslao Fernández y Juan Mateo: Virgili, “Ambiente musical”, 606.

<sup>915</sup> En el ARABASF (Leg. Sign. 5-332-2, s.p.) se conservan tres cartas enviadas por García al entonces secretario de la Sección madrileña, Antonio Romero, encargado de supervisar la creación de la red de Académicos Corresponsales. En la primera de estas cartas, con fecha de 9 de febrero de 1879, acepta el nombramiento de Corresponsal, en cuyo desempeño pondría “toda la actividad y celo” que la Academia pudiera exigirle.

A pesar de la escasez de datos fehacientes, los textos contenidos en los anuncios en prensa constatan que el Almacén de Pianos llevaba tiempo instalado en la ciudad, por lo que tanto el negocio como su propietario resultarían bien conocidos en el mundo musical del municipio; así mismo, la amplitud de servicios ofrecidos (que incluyen desde literatura musical hasta un amplio surtido de instrumentos de gran formato) y la reubicación del establecimiento en la calle del Duque de la Victoria, una de las arterias protagonistas de la expansión burguesa del tejido urbano decimonónico<sup>916</sup> —donde se concentra, desde la década de 1870, el nuevo sector terciario<sup>917</sup> y los más modernos y lujosos comercios especializados en géneros de calidad<sup>918</sup>—, parecen demostrar la visibilidad de García en los entornos profesionales de la música vallisoletana<sup>919</sup>.



**Imagen 6.** Anuncio del negocio propiedad de Segundo García. *ENC*, 31/12/1886.

<sup>916</sup> María A. Virgili Blanquet, *Desarrollo urbanístico y arquitectónico de Valladolid: 1851-1936* (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1979), 60 y ss.

<sup>917</sup> Véase Germán Rueda Sanz, “Demografía, economía, sociedad”, en *Valladolid en el siglo XIX, vol. VI de Historia de Valladolid* (Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1985).

<sup>918</sup> Rosa María Dávila Corona, “El comercio minorista vallisoletano: 1750-1870”, en *Consumo, condiciones de vida y comercialización. Cataluña y Castilla, siglos XVII-IX*, dir. por Josepa Torras y B. Yun (Valladolid: JCyL, 1999), 368 y ss.

<sup>919</sup> Una visibilidad y reputación que le permiten a actuar, junto con otros músicos de la ciudad como José Zangróniz y Recondo, en representación de terceros para la constitución de la Sociedad Mercantil Regular Colectiva con sede en Pamplona *Viuda de Conrado García e Hijo*, destinada a “la compra de pianos, armonios y toda clase de instrumentos de música con todo lo demás concerniente a este ramo de comercio”, relacionada, a su vez, con otros titulares del gremio como Manrique, Reinard y Mareros o Gucarro e hijo: AHPVA, Caja 18963, fol. 78r. y 78v. Vid. García Palomares, “Testamentos decimonónicos”.

En una de las cartas conservadas en el ARABASF<sup>920</sup>, García afirmaba no conocer a Wenceslao Fernández y detalla cómo, tras el nombramiento, el clérigo se personó en su casa para presentarse y consensuar la forma de proceder en torno al cumplimiento de sus deberes como corresponsales. Resulta sorprendente que en una ciudad de las dimensiones de Valladolid estos dos relevantes agentes musicales no hubieran trabado ningún tipo de relación, aun pasados quince meses desde el nombramiento del Maestro de Capilla.

#### 4. 1. 2. La RABAPC, pionera en solicitar una Sección de Música.

En las academias de bellas artes provinciales la música fue paulatinamente ganando en aceptación y prestigio durante las últimas décadas del siglo XIX. La vallisoletana fue pionera en solicitar formalmente el establecimiento de una sección que diera formalmente cabida a la música en su seno, si bien los esfuerzos de sus promotores fueron sistemáticamente malogrados y no fue la vallisoletana la primera academia en constituirla. El seguimiento del creciente interés por el arte de los sonidos en la RABAPC y el proceso que culminó en esta solicitud pionera evidencia las tensiones generadas en torno a la música e ilustra sobre los obstáculos de índole económica, política y estética que encontró a su inclusión en el seno académico.

La primera referencia localizada hasta el momento sobre la música en la Academia de Valladolid se halla en el discurso que el académico Miguel López Redondo, catedrático en la Facultad de Medicina<sup>921</sup>, leyó durante el acto de inauguración del curso 1876-1877<sup>922</sup>. La disertación, tras la protocolaria mención a los

---

<sup>920</sup> Carta fechada el 27 de abril de 1879.

<sup>921</sup> Miguel López Redondo fue presidente de la Real Academia de Medicina y Cirugía de Castilla la Vieja entre 1861 y 1864: González García-Valladolid, *Datos para la Historia biográfica*, 730.

<sup>922</sup> *Junta Pública celebrada en día 8 de Octubre de 1876 por la Academia Provincial de Bellas Artes de Valladolid* (Valladolid: Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez. Libreros de la Universidad y del Instituto, 1876). Esta primera referencia ya ha sido observada por M.<sup>a</sup> Antonia Virgili en “Ambiente Musical”, 604.

académicos fallecidos durante el último curso, comenzó con las siguientes palabras:

Creo, Señores, sea hoy la primera vez que aquí, en esta clase de actos solemnes, se hable de la Música, arte no menos bella que sus hermanas la Pintura, la Escultura, la Arquitectura y la Poesía; permitidme que con ocasión de esta festividad, y como en desagravio de esa especie de olvido y alejamiento en que de estos sitios ha estado, os la presente, llamando vuestra atención, no en la forma de una exposición completa, técnica y discursiva de sus principios constitutivos y fundamentales, sino solo en la de algunas indicaciones de sus caracteres, y que funcionando conforme a leyes y condiciones precisas, en medio de una libertad de acción que la es propia, establece esas relaciones tan admirables con el hombre en el campo infinito de sus facultades afectivas, físicas y morales<sup>923</sup>.

Estas palabras, aunque no tuvieron consecuencias prácticas inmediatas, apuntan a un cambio de tendencia en la consideración de la música dentro de la institución vallisoletana que, posiblemente, contribuyera a cimentar decisiones posteriores. En su discurso, el doctor López Redondo trazó un recorrido por las distintas corrientes de pensamiento en torno la música y su apreciación artística, analizando el concepto de “sonido”, como material fenomenológico base, y el “tiempo”, como su “vida misma”, además de profundizar en su “valor moralizante”:

Que la música influye sobre el hombre bajo el concepto de la moral y las costumbres, es cosa resuelta en la conciencia de todos. [...] Es cierto, sin embargo, que la música para ponerse en relación con la moral, tiene que hacerlo por medio de la sensibilidad y el sentimiento, por supuesto puramente genérico, como repetidas veces he dicho<sup>924</sup>.

También el académico Manuel López Gómez<sup>925</sup> defendió un prestigio similar de la música dentro de las bellas artes en el discurso leído durante el acto de inauguración del curso 1879-1880. Con el título “Consideraciones sobre el

---

<sup>923</sup> *Junta Pública celebrada*, 38.

<sup>924</sup> *Ídem*, 53-54.

<sup>925</sup> Manuel López Gómez nació en 1823 murió en 1893. En 1879 fue nombrado Rector de la UVa, institución a la que consagró toda su vida. Ingresó en la RABAPC en 1873 (en la sección de pintura) y fue elegido presidente de la misma en 1889: González García-Valladolid, *Datos para la historia biográfica*, 789-799.



progreso de las Bellas Artes”<sup>926</sup>, explicó someramente y de manera diacrónica la evolución de las mismas desde la Antigua Grecia hasta el año 1879, incluyendo la música en cada una de las épocas referidas.

Este contexto propició que tuviera lugar la primera iniciativa concreta dirigida a constituir la nueva sección: en marzo de 1879, el consiliario de la RABAPC, Lázaro Rodríguez<sup>927</sup>, hizo una proposición a la Junta General de La Purísima “manifestando lo conveniente y necesario que sería el establecimiento de una Sección de Música en esta Academia”<sup>928</sup>. A este respecto, se solicitó la elaboración de un informe por una comisión constituida *ad hoc*, cuyo texto fue aprobado por la academia vallisoletana en la sesión ordinaria del 4 de enero de 1880<sup>929</sup>.

Estos sucesos aparecen descritos en una carta del entonces presidente de la corporación vallisoletana (Eustoquio Gante)<sup>930</sup> y su secretario (Francisco López Gómez) dirigida al Ministro de Fomento el 16 de enero de 1880<sup>931</sup>, a través de la cual solicitaron apoyo del Ministerio para la puesta en marcha de la sección, cuyo principal objetivo pasaba por “contribuir eficazmente a la educación artística de la juventud de esta provincia”<sup>932</sup>. Los firmantes insistieron, por

---

<sup>926</sup> *Junta Pública celebrada el día 5 de octubre de 1879 por la Real Academia Provincial de Bellas Artes de la Purísima Concepción en Valladolid* (Valladolid: Imprenta Nacional y Extranjera de los Hijos de Rodríguez, Libreros de la Universidad y del Instituto, 1879).

<sup>927</sup> Fue presidente de la Academia desde el 11 de febrero de 1882 hasta su muerte el 2 de diciembre de 1885. Previamente había sido nombrado consiliario el 9 de abril de 1874. Fue nombrado académico correspondiente de la RABASF el 16 de diciembre de 1878: González García-Valladolid, *Datos para la historia biográfica*, 337-340.

<sup>928</sup> ARABASF, Leg. sign. 5-332-1 s.p.

<sup>929</sup> Hecho que también se confirma en la Memoria de trabajos de la Academia del curso 1879-1880: *Junta Pública celebrada el día 3 de octubre de 1880 por la Real Academia Provincial de Bellas Artes de la Purísima Concepción en Valladolid* (Valladolid: Imprenta Nacional y Extranjera de los Hijos de Rodríguez, Libreros de la Universidad y del Instituto, 1880), 11.

<sup>930</sup> Se trataba de uno de los abogados con más reputación en Valladolid: fue elegido académico de la RABAPC el 22 de marzo de 1874 y nombrado presidente el 18 de junio de 1877, cargo al que renunció por motivos de salud el 24 de diciembre de 1881. También fue académico correspondiente de las Reales de Historia y de la RABASF, y se le distinguió con las cruces de Isabel la Católica y Carlos III.

<sup>931</sup> Vid. anexo B.8.

<sup>932</sup> ARABASF, Leg. 5-332-1, s.p.

otra parte, en la importancia de extender las enseñanzas musicales a toda la población dadas sus virtudes para modificar costumbres, dulcificar sentimientos y perfeccionar los sentidos<sup>933</sup>.

El informe emitido por la Academia madrileña<sup>934</sup> a demanda del Ministerio de Fomento<sup>935</sup> sobre la conveniencia de la nueva sección ha proporcionado información muy relevante sobre sus orígenes, pues en él se verifica que la solicitud pinciana fue la primera de esas características suscrita por una academia provincial de todo el país: “Merece alabanza sin duda alguna la mencionada Academia provincial por el noble propósito que abriga y por la solicitud que formula, y mucho más siendo la primera que para tal reforma toma la iniciativa entre sus hermanas de la Península”<sup>936</sup>. Circunstancia que es confirmada en la introducción del *Reglamento* de la Escuela Provincial de Oviedo de 1883:

Parece ser la Academia provincial de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo, la primera de sus hermanas en España que acomete y realiza la reforma de su organización, si bien es verdad que la de Valladolid, en 1880, pidió autorización a la de San Fernando para crear una sección de Música<sup>937</sup>.

El informe de la RABASF continuaba describiendo las bondades de la capital vallisoletana donde florecían: “profesores, músicos y aficionados celosos, de mérito no común, según lo prueba la reciente y sólida fundación de una Sociedad de Conciertos<sup>938</sup>, destinada a ejecutar obras de reputados maestros nacionales y extranjeros”<sup>939</sup>. En definitiva, la capital disponía de un entorno favorable para constituir una entidad que permitiese equiparar en prestigio y valor la música con la pintura, la escultura y la arquitectura. El texto fue aprovechado

---

<sup>933</sup> ARABASF, Leg. 5-332-1, s.p.

<sup>934</sup> No se ha localizado alusión a éste en las actas de la Sección de Música del año 1880, si bien el informe se conserva en ARABASF, Leg. sign. 5-332-1 s.p.

<sup>935</sup> Esta petición se conserva en ARABASF, Leg. sign. 5-332-1 s.p.

<sup>936</sup> ARABASF, Leg. sign. 5-332-1, s. p.

<sup>937</sup> *Reglamento*, 4.

<sup>938</sup> La “Sociedad de Conciertos” fue fundada en 1879 por Cipriano Llorente. Su impacto “perdurará largos años en la ciudad”: Virgili, “Ambiente musical”, 600.

<sup>939</sup> ARABASF, Leg. sign. 5-332-1, s.p.

por la de San Fernando para insistir en uno de sus alegatos recurrentes: la necesidad de universalizar el aprendizaje musical, de la misma manera que se verificaba en países como Francia, Italia y, sobre todo, Alemania. La música, en analogía con lo expuesto por Rafael Hernando o en el Decreto del 15 de Diciembre de 1868 debía ser, en suma, “acreedora de la protección de los Gobiernos ilustrados”<sup>940</sup>. José Inzenga, secretario de la SMuRABASF, concluía su informe otorgando el visto bueno al proyecto y realizando un alegato sobre la conveniencia de que el resto de academias del país emularan a la pinciana e incorporaran una mejora tan necesaria e importante. Como ha sido señalado, las décadas de los setenta y ochenta del siglo XIX fueron años de una profusa actividad docente en la institución pinciana<sup>941</sup>, por lo que no es extraño que La Purísima se planteara ampliar sus disciplinas, sin embargo transcurrieron casi tres décadas antes de que el proyecto se hiciera realidad.

La RO de 20 de mayo de 1881, según la cual se creó en Valladolid la “Escuela Gratuita de Artes y Oficios”, que procedió a unirse con la de Bellas Artes bajo el nombre de “Escuela de Bellas Artes y de Artes y Oficios”, supuso un cambio estructural considerable en la Escuela de Bellas Artes, institución dependiente de la Academia:

Demostrada la gran importancia práctica y el extraordinario interés de aplicación que suministra el conocimiento de las Bellas artes ampliadas con el de las ciencias, ha ocurrido un acontecimiento notable para el porvenir de esta Escuela, creándose en esta ciudad una Escuela gratuita de Artes y Oficios, refundida en la actual de Bellas Artes donde los jóvenes artesanos puedan procurarse la instrucción y conocimientos necesarios que exigen los adelantos de la época y el creciente desarrollo de la industria.

Por iniciativa del Excmo. Ayuntamiento y a propuesta del Sr. Regidor D. Andrés Barcenilla se formó el correspondiente expediente, que fue acogido por la Excm. Diputación provincial, por la Academia y por el Rectorado de la Universidad con el

---

<sup>940</sup> ARABASF, Leg. sign. 5-332-1,s.p. Este planteamiento es el que se ha venido observando desde la publicación del Proyecto de Hernando en 1864 o el Decreto del 15 de diciembre de 1868. Cfr. §3.3. y 3.4. *ut supra*.

<sup>941</sup> Cfr. §2.3.

entusiasmo e interés que consigo lleva pensamiento tan útil, mereciendo que en 20 de Mayo recayese una Real Orden por la que, S. M. el Rey (q. D. g) tuvo a bien aprobar la creación de dicha Escuela, dando al propio tiempo las gracias a las corporaciones encargadas de sostenerla. Consiguiente a esta disposición se dictó otra por la Dirección general de Instrucción pública en la que se variaba la denominación de la Escuela de Bellas Artes en la de “*Escuela de Bellas Artes y de Artes y Oficios*”, ampliando sus enseñanzas, pero sin que esta modificación produzca perturbación alguna en el personal del Profesorado ni en los caracteres de la enseñanza hoy existente, nombrando la superioridad al propio tiempo al Profesor de la Cátedra de Física y Química aplicada a las Artes, Oficios e industria y acordando que la Academia y Claustro de Profesores de la Escuela puedan establecer las ampliaciones en la forma de estudios y exámenes que considere necesarios para las *nuevas enseñanzas* hasta llegar a una reglamentación definitiva, previa siempre la aprobación de la superioridad. [...]

Desde hoy, una vez vencidas las primeras dificultades, entramos ya en la enseñanza práctica y de aplicación, principal objeto de esta Escuela a cuyo propósito y teniendo presente el carácter de aplicación de estos estudios, se creó ya en el año de 1874 la Cátedra de Principios de Geometría y Sombras y elementos de Perspectiva y de Mecánica con aplicación a las Artes y a la fabricación, con Profesor numerario, deseosa la Escuela de acercarse a una Escuela de Artes y Oficios, cuya necesidad ha venido a satisfacerse ahora con la citada Real Orden de 10 de Mayo, en cuya virtud se abre en este curso la Cátedra de Física y Química [...].

Si los resultados corresponden como es de esperar no tardará nuestra escuela en alcanzar el grado de prosperidad que la deseamos en interés de la ilustración de la juventud y del adelanto de la industria en nuestro país, porque es indudable que en ella han de reflejarse principalmente los beneficios que esa enseñanza produzca<sup>942</sup>.

En los últimos párrafos se observa que la rama docente de la RABAPC optó por impulsar preferentemente la enseñanza de las artes de destino industrial y que fomentaran el progreso tecnológico. A pesar del giro verificado hacía décadas en el país a la hora de concebir holísticamente las artes, que pasaron de un enfoque eminentemente cultural a procurar también una proyección determinante como negocio, La Purísima consideró que la música carecía de *utilitas*, al entender esta virtud únicamente desde un punto de vista exclusivamen-

---

<sup>942</sup> *Junta Pública celebrada el día 2 de octubre de 1881 por la Academia Provincial de Bellas Artes de la Purísima Concepción en Valladolid* (Valladolid: Imprenta Nacional y Extranjera de los Hijos de Rodríguez, Libreros de la Universidad y del Instituto, 1881), 8-10.

te referente a los beneficios materiales y productivos. A este nuevo planteamiento se unía el hecho de que la reforma educativa exigió un sobreesfuerzo presupuestario al Ayuntamiento y la Diputación, como instituciones responsables del sustento económico de la Escuela, lo que hacía poco probable la inclusión de una enseñanza como la musical, que no entraba dentro del nuevo proyecto educativo. La RO de 1881, en este sentido, contribuyó a consolidar una pedagogía de las bellas artes de tipo fabril y manufacturero, es decir, “artesanal” antes que “artística”.

Así las cosas, las palabras de Juan Ortega y Rubio al dirigirse a los alumnos de la Escuela en el discurso leído ante la Academia el 3 de octubre de 1886 fueron atípicamente consideradas para con la música:

Fijad en vuestro espíritu las enseñanzas de los insignes maestros de nuestra renombrada escuela, y seguid las huellas de los arquitectos Madrazo, Ayuso [...], de los escultores Bellver, Valmithana y Oms, y de los músicos Eslava, Barbieri, Arrieta, Monasterio, Bretón, Zubiaurre y Chapi<sup>943</sup>.

La mención a los músicos parece evidenciar el auge de una cierta conciencia sobre la importancia de establecer enseñanzas musicales en la Academia vallisoletana o, al menos, una embrionaria defensa de su implantación por parte de Ortega y Rubio. No obstante, las materias impartidas durante ese curso continuaron siendo de aplicación exclusivamente industrial<sup>944</sup>.

Finalmente se publicó la citada RO de 19 de febrero de 1887<sup>945</sup>, “vistas las instancias presentadas por los Académicos de Bellas Artes de Oviedo, Sevilla y Valladolid, en solicitud de que se crease en las Escuelas provinciales de dicha enseñanza una Sección de Música”. La dilación que medió entre la solicitud de Valladolid (enero de 1880) y la citada RO (siete años después) fue excepcio-

---

<sup>943</sup> Juan Ortega y Rubio, *Discurso leído ante la Academia Provincial de Bellas Artes de Valladolid en Junta Pública celebrada el 3 de octubre de 1886* (Valladolid: Imprenta, Librería Nacional y Extranjera de los Hijos de Rodríguez. Libreros de la Universidad y del Instituto, 1886), 83.

<sup>944</sup> Vid. Memoria de la *Junta Pública celebrada el 3 de octubre de 1886* (Valladolid: Imprenta, Librería Nacional y Extranjera de los Hijos de Rodríguez. Libreros de la Universidad y del Instituto, 1886).

<sup>945</sup> *GdM*, 13/3/1887.

nalmente acusada, ya que la apertura de la Escuela de Música de Oviedo, cuatro años antes de la RO, evidencia que la falta de un marco legal no era obstáculo para la puesta en marcha de un centro docente. El retraso en la creación de la SMuRABAPC, por tanto, no puede explicarse como consecuencia de impedimentos legales. La Memoria de Trabajos de 1887 completa la información sobre este asunto:

Por iniciativa y a excitación de la Excma. Diputación provincial, se ha incluido en el presupuesto del corriente ejercicio una partida especial para la enseñanza de Música, de conformidad con lo dispuesto en la Real Orden de 19 de Febrero del presente año; y si aun no se ha abierto la matrícula correspondiente, ha sido porque pequeñas dificultades de planteamiento lo han impedido; pero vencidas aquellas, y sobre todo cuando en tiempo oportuno pueda ocuparse del mismo asunto el Excelentísimo Ayuntamiento que ya tenía formados sus presupuestos con anterioridad a la expresada Real Orden, la Escuela de Bellas Artes y de Artes y Oficios de Valladolid, tendrá una nueva sección que servirá de aliciente a muchos jóvenes aficionados a cultivar tan divino arte, haciéndola de esta suerte una de las más completas de su clase. De todas maneras la Academia confía que en este curso comience ya la nueva enseñanza con los elementos de que pueda disponer; lo que se pondrá en conocimiento del público a su debido tiempo<sup>946</sup>.

El texto muestra cómo las intenciones de la Academia se encuentran con problemas presupuestarios del Ayuntamiento de la ciudad mientras que, paralelamente, se anuncia un posible comienzo de las clases; sin embargo, las nuevas enseñanzas no pudieron inaugurarse en ese curso.

El RD de 1892, por el que las enseñanzas de las escuelas de bellas artes pasaron a depender de las universidades, marcó los años siguientes de la vida académica<sup>947</sup>. Fueron tiempos convulsos desde una perspectiva histórica global que comportaron, como no podía ser de otro modo, un estancamiento de las iniciativas docente musicales en sede académica. Se hace necesario, por tanto, analizar de una manera pormenorizada el contexto educativo en el Valladolid

---

<sup>946</sup> *Junta Pública celebrada el 9 de octubre de 1887 por la Academia Provincial de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid* (Valladolid: Imprenta, Librería Nacional y Extranjera de los Hijos de Rodríguez. Libreros de la Universidad y del Instituto, 1887), 15-16.

<sup>947</sup> *GdM*, 8/7/1892.

del último tercio del siglo XIX y el entorno que rodeó al fallido primer intento de creación de la Sección.

#### 4. 1. 3. Contexto educativo musical en los años previos a la creación de la Sección

La enseñanza de la música en Valladolid durante la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX no ha sido estudiada de forma sistemática y las fuentes primarias disponibles para su análisis son escasas y de carácter indirecto, en su mayor parte de tipo hemerográfico. La descripción del estado del adiestramiento musical en la ciudad que sigue pretende, por tanto, limitarse a establecer unas lindes contextuales y genéricas que permitan comprender las necesidades, reales y simbólicas que la puesta en marcha de un centro docente musical en el seno de la RABAPC fue llamado a cubrir<sup>948</sup>.

La cuestión se puede abordar desde varias vertientes complementarias. La primera, vinculada a las iniciativas emprendidas por una serie de sacerdotes relacionados en su mayor parte con la catedral metropolitana que pusieron en marcha academias de tipo privado; la segunda, ajena al ámbito eclesial y más relacionado con el socio-recreativo, que cristalizó en un tipo de centros vinculados en gran parte a la instrucción femenina, un entorno social en el que se situaban también los profesores particulares (en su mayoría mujeres); la tercera, los colegios privados femeninos que incluían música entre sus enseñanzas.

---

<sup>948</sup> Hay estudios de gran envergadura y rigor sobre la educación general en Valladolid, tanto en su etapa de primaria como secundaria. Entre ellos destacan: Alberto Nieto Pino, *La Enseñanza primaria en Valladolid, 1900-1931* (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1996); Ignacio Martín Jiménez, *El sistema educativo de la Restauración: primaria y secundaria en el distrito universitario de Valladolid* (Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1994). Sobre la educación musical existe el capítulo que M.<sup>a</sup> Antonia Virgili le dedica en su libro *La Música en Valladolid en el siglo XX*, 153-210, en el que elabora una visión panorámica de la enseñanza musical en Valladolid en el siglo XX, hasta el año 1985; y los datos que se pueden entresacar de los estudios de M.<sup>a</sup> Victoria Cavia Naya de 1999 (*Un músico del siglo XIX y su proyección desde la catedral de Valladolid: Hilario Prádanos*) y 2004 (*La vida musical de la Catedral de*

En el entorno eclesiástico a escala nacional, las propuestas se enmarcaban en una situación de precariedad tras las medidas desamortizadoras que habían empobrecido a la Iglesia desde las primeras décadas de la centuria. Las consecuencias de ello fueron múltiples, y en el ámbito de la docencia musical tuvieron efectos desastrosos como la desaparición de muchas capillas musicales y de colegios de niños de coro. No será hasta 1851 con la firma del Concordato Iglesia-Estado, cuando se establezcan una serie de medidas que pretendían llegar a decisiones que facilitaran el sostenimiento del culto y una regulación relativa al pago del clero.

Esta situación de casi inexistencia de centros que desarrollaran una actividad educativa en el campo de la música es la que se verá reflejada en las denuncias ya referidas de personalidades como Barbieri, Soriano Fuertes, Masarnau o Hernando<sup>949</sup>. En dicho Concordato, entre otros muchos asuntos<sup>950</sup>, se decretaba la obligatoriedad de que todos los músicos de las capillas fueran clérigos, se reducía drásticamente el número de sus componentes, manteniéndose únicamente un maestro de capilla, un organista, un contralto, un tenor y un sochantre y se suprimían los centros de enseñanza vinculados a las capillas de música: los colegios de niños de coro.

De esta dramática realidad se hizo eco Hilarión Eslava, que elaboró una propuesta de trabajo para paliar los efectos negativos de la firma del Concordato<sup>951</sup>: establecer en todas aquellas ciudades donde hubiese catedral una escuela de solfeo y canto que fuera dependiente del Conservatorio de Madrid (en los aspectos artísticos) y de las Sociedades Económicas de Amigos del País o de las Diputaciones o Ayuntamientos (en lo relacionado con el sostenimiento económico). El

---

Valladolid), y los de Varela de Vega (*Músicos de Valladolid. Antología Biográfica*) y Carlos Barrasa Urdiales (*Ambientes musicales en Valladolid al comenzar el siglo XX*).

<sup>949</sup> Cfr. §3.3. pg. 202 *ut supra*.

<sup>950</sup> Divisiones eclesiásticas y jurisdiccionales, aceptación de la religión católica como intrínseca al estado, potestad de la Iglesia para adquirir propiedades, gastos derivados del culto, seminario y clero, etc. Este Concordato se complementó en los convenios de 1859, 1860 y 1867.

<sup>951</sup> Hilarión Eslava, "Plan que se propone para las capillas y escuelas musicales", *Gaceta Musical de Madrid*, n°3 (18/2/1855): 17-19.



plan, según Eslava, resolvería uno de los problemas de fondo de la enseñanza musical oficial en España: la existencia de una única institución donde cursar los estudios (el conservatorio madrileño)<sup>952</sup>. Sin embargo, su proyecto no obtuvo respuesta por parte de las autoridades y hubo que esperar varias décadas para vislumbrar la puesta en marcha de una red de conservatorios provinciales.

Los maestros de capilla, ante esta situación y, en tanto figuras que poseían un inveterado papel referencial en las dinámicas, prácticas y usos musicales de las urbes hispanas, también lo hicieron de hecho en el orden docente, poniendo en marcha algunas empresas a título individual. De hecho, Antonio García Valladolid<sup>953</sup> fue fundador de una de las primeras academias de música de la ciudad que, en enero de 1863, aparecía denominada en la prensa como “Academia de música provincial”<sup>954</sup>. Se trataba de un centro educativo ajeno a la órbita eclesiástica, según una práctica habitual en otras provincias<sup>955</sup> que evidencia el tránsito de los músicos entre los espacios civiles y religiosos<sup>956</sup>. Otro presbítero y beneficiado de la catedral metropolitana que destacó por su labor docente

---

<sup>952</sup> “La influencia artística del Conservatorio nacional, que está hoy limitada a los muros de Madrid, y que, dicho sea de paso, no es el pueblo que más se ha distinguido en organizaciones felices para el arte, se extendería por toda España por medio de esas pequeñas sucursales, protegiendo del modo que le fuese posible a las grandes disposiciones que en ellas indudablemente se darían a conocer. La enseñanza musical ganaría mucho en las capitales de provincia, porque estando dichas escuelas bajo la dirección e inspección del Conservatorio de Madrid, ellas servirán de modelo para la enseñanza privada. [...] Muchos jóvenes pobres, dotados de bellas disposiciones para el arte, que sin estas escuelas vivirán sumidos en la miseria, podrían recibir una educación artística que les proporcionase su bienestar, y bendecirían a la nación y a la corporación protectora que les había dispensado tan grande beneficio”: Eslava, “Plan que se propone”, 18-19.

<sup>953</sup> Fue maestro de capilla de la catedral pinciana entre los años 1827 y 1876: M.<sup>a</sup> Victoria Cavia Naya, *La vida musical de la Catedral de Valladolid en el siglo XIX* (Valladolid: Diputación de Valladolid, 2004).

<sup>954</sup> Virgili, “Ambiente Musical”, 604.

<sup>955</sup> A modo de ejemplo, el Maestro de Capilla burgalés Federico Olmeda tuvo como gran proyecto la creación de la Academia municipal de música “Salinas”, que comenzó a funcionar en 1894: Palacios Garoz, *Federico Olmeda*, 77.

<sup>956</sup> “Por otra parte, la constatación de que en Valladolid son los mismos personajes los que actúan en el ámbito civil y en el religioso lleva a presumir que el nivel profesional y el resultado musical de los dos espacios está muy igualado. [...] Es manifiesto un aumento progresivo del desplazamiento profesional de los músicos desde el ámbito religioso al civil. [...] Las razones de esta colaboración o interacción nacen de la fuerte imbricación social del estamento clerical y los grupos sociales en su despegue hacia un nuevo tipo de sociedad liberal”: Cavia Naya, *La vida musical en la Catedral*, 253-254.

musical en Valladolid a finales del siglo XIX fue Hilario Prádanos<sup>957</sup>, discípulo de Antonio García Valladolid y fundador de una academia en 1887 bajo el amparo y mecenazgo de María Eugenia Alonso Pesquera<sup>958</sup>. A pesar de que el centro partió de unas premisas modestas, acabó convirtiéndose en un proyecto más ambicioso,

que buscaba completar los estudios de sus alumnos y lograr con ello formar verdaderos profesores de música o profesionales de la interpretación, además de contribuir al enriquecimiento vocal de las capillas de música eclesiásticas. [...] Este último interés hace que el proyecto se presente como una contestación concreta a otro elemento que se percibió como negativo y que fue denunciado repetidamente a partir de la segunda mitad del siglo. Nos referimos a la supresión oficial de los centros de enseñanza que habían funcionado como tales durante centurias, los colegios de los niños de coro<sup>959</sup>.

El establecimiento surgió con vocación de conformar un “nuevo elemento de instrucción en el que todas las clases, pero muy especialmente la clase pobre, [puedan] encontrar medios de fundarse honroso porvenir”<sup>960</sup>. La academia de Prádanos pretendía suplir a “las que el Gobierno ha mandado crear en todas las provincias y muy particularmente en las que, como la nuestra, cuentan [con] Academias de Nobles Artes”<sup>961</sup>. No se han podido constatar nexos orgánicos entre la nueva entidad y la RABAPC, pero del estudio de la prensa se

---

<sup>957</sup> “Valladolid debe al Sr. Prádanos, [...] la fundación de una Academia de Música para la enseñanza completa de la misma en sus diferentes secciones”: González García-Valladolid, *Datos para la historia biográfica*, 3: 254. El bosquejo biográfico más completo sobre H. Prádanos se encuentra en: M.<sup>a</sup> Victoria Cavia Naya, “La Música en la Catedral de Valladolid en el siglo XIX: Antonio García Valladolid” (Tesis Doctoral-inédita, UVA, 2000), 398-420.

<sup>958</sup> M.<sup>a</sup> Eugenia Alonso Pesquera fue hermana de Miguel y Teodosio, dos puntales de la burguesía capitalista castellana con una actividad política muy señalada. M.<sup>a</sup> Eugenia destacó por sus labores benéficas, como la edificación de un convento para las religiosas de las Siervas Jesús en 1889, o la restauración de la capilla de San Joaquín, de la iglesia del Carmen Descalzo. Falleció en enero de 1893: Casimiro González García-Valladolid, *Compendio histórico-descriptivo y guía general de Valladolid* (Valladolid: Imprenta Casa Social Católica, 1922), 53, 168.

<sup>959</sup> María V. Cavia Naya, “Un músico del siglo XIX y su proyección desde la catedral de Valladolid: Hilario Prádanos”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, nº 7(1999): 213. El reglamento interno de esta Academia de música está transcrito en Cavia, “La Música en la Catedral de Valladolid”, 418-420.

<sup>960</sup> ENC, 13/11/1887.

<sup>961</sup> *Ibidem*. Es de suponer que se refiere a la RO de 19 de febrero de 1887 analizada en páginas anteriores.

desprende un estrecho vínculo entre ambas; según *ENC*, la primera “se hallaba incorporada a la de Bellas Artes y sujeta a las visitas e inspección de ésta”<sup>962</sup>. De hecho, Amalia Prieto Cantero ha defendido que en 1887 “se inició la clase de Música [en la RABAPC], punto de partida para organizar, en la Academia, la sección de música de esta especialidad”<sup>963</sup>. Sin embargo, esta tesis no se ha podido verificar mediante fuentes oficiales. Resulta probable, en cualquier caso, que un veterano y prestigioso Hilario Prádanos propusiese la fundación de una academia de música —con base legal en la RO de 1887— dentro de la RABAPC pero hubiera de recurrir a la patrocinio privado para su puesta en marcha tras un posible rechazo a su propuesta, ya que La Purísima, desde 1881, había priorizado la inclusión de enseñanzas de tipo industrial. Prádanos estaba muy familiarizado con el entorno de las academias de bellas artes, ya que fue nombrado académico corresponsal de la RABASF en 1879, y durante su estancia en la ciudad de Zaragoza se le designó miembro de la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis en 1881<sup>964</sup>. Además, el Ayuntamiento pinciano le concedió una subvención anual de 1.500 pesetas para sufragar gastos, lo que pone de manifiesto un cierto apoyo público a su iniciativa docente<sup>965</sup>.

A través de la hemerografía de la época puede constatarse que, tras el fallecimiento de Hilario Prádanos en 1889, la dirección del centro fue asumida por Tomás Eleizgaray<sup>966</sup>, sacerdote vinculado a la catedral como maestro de los mozos de coro desde 1888<sup>967</sup>. Las disciplinas impartidas fueron, al menos, piano, violín y canto. Entre los alumnos se ha constatado la presencia de uno de

---

<sup>962</sup> *ENC*, 17/7/1889. Aunque la fecha de la noticia sea dos años posterior a la de la fundación de la Academia, en el texto se describen los orígenes de la misma.

<sup>963</sup> Prieto Cantero, *Historia de la Real Academia*, 96.

<sup>964</sup> Cavia Naya, “Un músico del siglo XIX”, 211.

<sup>965</sup> Esta subvención fue objeto de polémica tras el fallecimiento de H. Prádanos en 1889, ya que la Sociedad Filántropica Artística intentó ser la receptora de dicha subvención, lo que suscitó un enconado debate en el Ayuntamiento: *ENC*, 17/7/1889.

<sup>966</sup> La primera referencia que se ha localizado es de julio de 1890, en la noticia que describe el concierto final de los alumnos del curso 1888-1889: *ENC*, 3/7/1890.

<sup>967</sup> Actas Capitulares del Cabildo *in sacris* (Catedral de Valladolid), 11/1/1888, fol. 180v. Eleizgaray ganó las oposiciones a organista de la catedral en 1897 y permaneció en la ciudad hasta su renuncia en 1900: Cavia Naya, *La vida musical de la catedral*, 191.

los compositores, articulistas y docentes con una labor más prolija en la primera mitad del siglo XX, Aurelio González, que formó parte del profesorado de la Escuela de Música de la RABAPC en 1918<sup>968</sup>.

Por último, es importante tener en cuenta que la Academia de Música patrocinada por M.<sup>a</sup> Eugenia Alonso Pesquera además de contar con el apoyo económico del Ayuntamiento desde su puesta en marcha, disfrutó del amparo eclesial, como evidencia la presencia del arzobispo en los actos musicales<sup>969</sup> y el vínculo directo de sus directores con la catedral. La fecha de cierre de esta Academia de Música es a día de hoy una incógnita; aunque la falta de datos en prensa a partir de comienzos del XX hace suponer que su cierre vendría a coincidir con los albores del novecientos. Precisamente en 1901, el arzobispo José M.<sup>a</sup> Cos, haciéndose eco de las corrientes renovadoras provenientes de Europa<sup>970</sup>, implantó tras su toma de posesión del cargo ese mismo año una Cátedra de Música en el Seminario Diocesano y comenzó con ello una nueva etapa en el Centro<sup>971</sup>.

Fuera del ámbito religioso, Valladolid también se hizo eco de la cultura societaria de tipo instructo-recreativo que se extendió por el país desde mediados de la centuria al amparo de la legislación que regulaba el derecho de asociación<sup>972</sup>. Una dinámica “inserta en las medidas aperturistas iniciadas por la regencia de María Cristina que se ganaron las simpatías de buena parte de la

---

<sup>968</sup> ENC, 6/7/1890.

<sup>969</sup> ENC, 6/7/1890.

<sup>970</sup> M.<sup>a</sup> Antonia. Virgili Blanquet, “Antecedentes y contexto ideológico de la recepción del *Motu Proprio* en España”, *Revista de Musicología*, nº 1 (2004): 23-39. “El siglo XX se abre en Valladolid bajo el signo de los afanes reformistas en torno a la música religiosa, hecho no exclusivo de nuestra ciudad ni tampoco limitado al territorio español. A finales del siglo anterior habían surgido ya una serie de iniciativas cuyo objetivo era procurar que la música religiosa retornara al tono digno, piadoso y mesurado que le correspondía”: Virgili, *La música en Valladolid en el siglo XX*, 29.

<sup>971</sup> Cesáreo de Pablo, “Las clases de música del Seminario de Valladolid”, *Música Sacro-Hispana* IV, nº 6 (Junio de 1911): 97-99.

<sup>972</sup> Vid. nota 813 *ut supra*.

intelectualidad”<sup>973</sup> y que cristalizaron en unas directrices legislativas orientadas al control y supervisión de los ámbitos del recreo, la instrucción y la cultura<sup>974</sup>, ayudando a dinamizar así el sector del ocio en base a unas pautas sujetas a la autoridad pública<sup>975</sup>. En ciertos casos las asociaciones recreativas actuaron, además, como organizaciones docentes, manteniendo algunas de ellas “academias de baile” como el Recreo Artístico Vallisoletano<sup>976</sup> o estrictamente musicales como son los casos del Liceo Artístico y Literario (fundado en 1842)<sup>977</sup> —“la primera sociedad que impulsara la enseñanza de la música fuera

<sup>973</sup> Juan P. Arregui, *Valladolid y el teatro ante la expectativa burguesa* (Valladolid: UVa, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2009), 30.

<sup>974</sup> Elena Maza Zorrilla, “Sociabilidad en España”, en *Los 98 Ibéricos y el mar. Actas del Congreso Internacional. Lisboa: Torre do Tombo, 27-29 de abril de 1998* (Madrid: Comisaría General de España, Expo Lisboa '98, 1998), 410.

<sup>975</sup> Desde los orígenes de estas sociedades “el estado intentará vigilar y controlar sus pasos, persiguiendo en ellas actividades políticas ilícitas y juegos prohibidos”: Jean-Louise Guereña, “El asociacionismo cultural”, en *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (I)*. dir. Víctor García de la Concha, coord. Guillermo Carnero (Madrid: Espasa Calpe, 1996), 8: 12.

<sup>976</sup> “Del objeto de la Sociedad. Artº. 1º. Establecida, como ya lo está, una Sociedad con el título de Recreo Artístico Vallisoletano; tiene por objeto promover las Ciencias y Artes, e instruir a los Socios, sus hijos o parientes que, estando bajo su patria potestad, tengan edad de cuatro años arriba, que es la que se considera susceptible para recibir con fruto las primeras impresiones d una educación esmerada. [...] Artº. 5º. Todos los años, desde principios de Noviembre hasta fin de Abril del siguiente, se abrirán academias de Instrucción primarias, Matemáticas, Dibujo, Lengua Francesa y demás compatibles, siempre que lo permitan los fondos de la Sociedad. [...] Artº. 6º. Además se haya establecida una academia de Baile, que estará á cargo de un Director pagado de los fondos sociales, y subsistirá mientras éstos lo permitan. En ella recibirán diariamente todos los Socios y demás contenidos en el Artº. 1º con exclusión de otro cualquiera, dos horas de lección, procurando que éstas guarden proporción, ya con las horas de escuelas de los alumnos e ya (sic) con las respectivas estaciones [...] Artº. 7º. A fin de cada mes se celebrará de once a una por la mañana, academia pública de Baile en el local del Establecimiento, y se anunciará por medio de Programas firmados del Director y del Secretario general de la Sociedad, los cuales se fijarán en los sitios públicos. [...] Valladolid, 20 de Noviembre de 1847”: Miguel Francisco de las Moras, *Reglamento del Recreo Artístico Vallisoletano. Refórmado por las Comisiones nombradas en la Junta general celebrada en 29 de Noviembre de 1847* (Valladolid: Establecimiento Tipo-Litográfico de Cuesta y Compª., 1848), 1-3.

<sup>977</sup> Su Sección de Música se pone en marcha en 1849 con el objetivo de “fomentar la música vocal e instrumental, así en la parte de composición como en la de ejecución; difundir el buen gusto; dar a conocer las mejores obras del arte nacionales y extranjeros y proporcionar útiles y decorosas diversiones”: María Antonia Virgili, “Asociaciones musicales decimonónicas: el *Liceo artístico y literario de Valladolid* (1842) y su contexto en Castilla y León”, en *Delantera de paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, coords. Celsa Alonso González, Carmen Julia Gutiérrez y Javier Suárez Pajares (Madrid: ICCMU, 2008), 372.

de los muros catedralicios”<sup>978</sup> — o el Circo de Literatura y Artes (inaugurado en 1844) institución que, según describió Pascual Madoz en 1849, contaba con “una academia, a imitación de la que existe en la corte, bajo el nombre de *Conservatorio de María Cristina*, dirigida por el entendido profesor D. Ramón Fontanellas, que cuenta 32 alumnos, entre ellos 13 señoritas”<sup>979</sup>.

Se trata de establecimientos parcialmente orientados hacia la enseñanza informal y con una cierta vocación popular —o por lo menos alejados de una impostación censitaria exclusivista— a los que en ocasiones no se presta la atención debida pues, como señala Elena Maza:

resulta discutible, incluso para la España isabelina, la exclusiva adscripción del ocio y la cultura-instrucción a los sectores burgueses de la sociedad liberal, sin tener en cuenta la importancia creciente de la sociabilidad de imitación entre las clases populares y la progresiva secularización de la vida urbana con sus nuevos códigos y rituales<sup>980</sup>

Precisamente, la incorporación de la mujer a este tipo de sociedades se convirtió en uno de los factores de impulso con que pretendían distinguirse mediante un “sello de modernidad”<sup>981</sup>, frente a los vetustos patrones discriminadores de origen dieciochesco —ejemplificados en las Sociedades Económicas de Amigos del País— y, por tanto, esencialmente masculinos. Pese a todo, las concreciones de la sociabilidad decimonónica seguían perteneciendo a los hombres —como era el caso de los casinos—. Únicamente sociedades como los liceos, en donde música e instrucción formaban parte intrínseca a sus fines, permitieron una apertura al género femenino que se consolidó y extendió con el paso de las décadas<sup>982</sup>, permitiendo una paulatina integración de la mujer en

---

<sup>978</sup> Ídem, 376.

<sup>979</sup> Madoz, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España*, 15: 562.

<sup>980</sup> Elena Maza Zorrilla, “Las clases populares en España: continuidad y transformaciones en su perfil asociativo (1887-1930)”, *Investigaciones Históricas*, n° 15 (1995): 300.

<sup>981</sup> Marie-Claude Lécuyer, “Musique et sociabilité bourgeoise en Espagne au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle”, *Bulletin d'Histoire contemporaine de l'Espagne*, n° 20 (décembre 1994): 52.

<sup>982</sup> Rafael Serrano García, *El Círculo de Recreo de Valladolid (1844-2010): ocio y sociabilidad en un espacio exclusivo* (Valladolid: UVa, 2011), 22.

el entramado de sociedades del novecientos. Así ocurrió, por ejemplo, en liceos como los de Burgos o Madrid, donde la mitad de sus socios eran mujeres, perpetuando de esta forma la necesidad social de que las hijas de las familias de clase acomodada recibieran clases de música<sup>983</sup>. Con el paso de las décadas, el vínculo mujer-educación musical se extendió a un cuerpo social femenino más amplio y heterogéneo pues *saber música* implicaba una plusvalía tanto desde un punto de vista de status social como a la hora de abrirse camino profesionalmente.

La Filantrópica Artística vallisoletana, cuya actividad se extiende desde la segunda mitad del siglo XIX hasta bien entrado el XX, constituye un ejemplo de sociedad que aglutina algunos de los factores expuestos en los párrafos precedentes. Aunque la fundación de este organismo tuvo lugar en 1864<sup>984</sup>, la primera noticia musical localizada en *ENC* es de 1889, con motivo de un reordenamiento de la docencia:

Auxiliada con las subvenciones que disfruta, por la generosidad de algunas corporaciones, y hoy especialmente por el Excelentísimo Ayuntamiento, que acaba de darnos particular prueba de su amor a esta institución aumentando el valor de la que nos tenía acordada, con el fin de ampliar nuestra clase de música; reorganizamos ésta, creando una Academia de Música dirigida por D. Ricardo Jancke, con los profesores Srta. Doña Luisa Callejo, don Leandro Guerra, D. Emilio García, don Leoncio Blanco y D. Eduardo Rodríguez<sup>985</sup>.

Las materias ofertadas dejan entrever un plan pedagógico muy ambicioso que incluía solfeo, canto, piano y violín, otros instrumentos de metal y de madera, así como prácticas de orquesta y armonía<sup>986</sup>. Por su parte, el director de la Sociedad,

---

<sup>983</sup> Lécuyer, “Musique et sociabilité bourgeoise en Espagne”, 52.

<sup>984</sup> “En torno a 1860 [...] hicieron su aparición, en efecto *ateneos obreros* y sociedades culturales que se proponían esencialmente la instrucción de los medios populares, en una coyuntura en la que el repliegue hacia lo cultural se hace necesario, en razón de las políticas represivas del final de la monarquía de Isabel II. Podemos citar así [...] la *Sociedad Filantrópica Artística* de Valladolid en 1864”: Jean-Louise Guereña, “La Sociabilidad en la España contemporánea”, en *Sociabilidad. Fin de siglo. Espacios Asociativos en torno a 1898*, coords. Isidro Sánchez, Rafael Villana (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999), 36-37.

<sup>985</sup> *ENC*, 14/9/1889.

<sup>986</sup> *Ibidem*.

Ricardo Jancke, destacó por su relevancia en la vida cultural local y por las múltiples iniciativas que protagonizó, un hecho del que da cuenta un ilustre vallisoletano contemporáneo suyo: Casimiro González García-Valladolid.

Cofundador de la Sociedad Filantrópica Artística de Valladolid, es director de su escuela de música, por nombramiento de la Junta directiva, desde 16 de Agosto de 1889; socio fundador y presidente de la Sociedad de Cuartetos en 1870; director de la orquesta de los teatros de la Comedia, Lope de Vega, Salón Barbieri y Pabellón Español, en los años 1879 y 81; 1883, 1884 y 1886 respectivamente; socio de la de autores y compositores y editores de música de Madrid, desde 1892; y director del Orfeón Pinciano desde el mes de Abril de 1899<sup>987</sup>.

Se pueden observar varias diferencias de fondo en los planteamientos de este organismo respecto a los de la Academia de Música de Prádanos. En primer lugar, los destinatarios de ésta última eran básicamente las clases menos favorecidas, que obtenían matrícula gratuita. La Filantrópica presumía de tener unas tasas de matrícula al alcance de todas las clases sociales<sup>988</sup>; sin embargo, en las referencias hemerográficas consultadas hay relaciones implícitas a la música como disciplina de adorno, lo que implicaba su vinculación al género femenino y las clases burguesas acomodadas<sup>989</sup>. Entre la nómina de profesores de música de la Filantrópica destaca la presencia J. M.<sup>a</sup> Aparicio, cuya implicación con la sociedad se ha documentado en varios eventos musicales de 1911<sup>990</sup>, 1922<sup>991</sup> y 1925<sup>992</sup>. Se trata de un amplio arco temporal que permite concluir que La Filantrópica ha sido uno de los ejes de la educación no oficial en Valladolid, pues

---

<sup>987</sup> Casimiro González García-Valladolid, *Valladolid sus recuerdos y sus grandezas* (Valladolid: Imp. Juan Rodríguez Hernando, 1900- 1902), 2: 117.

<sup>988</sup> *ENC*, 14/9/1889.

<sup>989</sup> A modo de ejemplo, el nombramiento de una nueva profesora de piano en el centro, Luisa Callejo, llama la atención de la prensa tanto por su formación musical como por “las bellas prendas personales que constituyen por sí una eficacísima recomendación”: *ENC*, 3/9/1889.

<sup>990</sup> *DR*, 3/7/1911.

<sup>991</sup> “Los profesores del Centro, doña Candelas Valverde, señorita Rosario Trapote y don Dionisio Álvarez, así como los que dirigen las clases de música, don José Aparicio y la señora Ángeles Guillén, recibieron muchas felicitaciones por los brillantes resultados obtenidos”: *ENC*, 15/11/1922.

<sup>992</sup> *DR*, 8/7/1925.



en 1925 tenía a sus espaldas, al menos, sesenta años de existencia<sup>993</sup>. El resto de opciones con las que contaba Valladolid para la docencia musical estaban constituidas por profesores particulares<sup>994</sup> y academias privadas. Labajo Valdés ha anotado la existencia de más de treinta profesoras particulares durante el cambio de siglo y señala la existencia de doce academias “destinadas a la educación profesional y de adorno”<sup>995</sup>. Ya en la segunda década del siglo XX se ha confirmado la existencia de, al menos, trece profesores particulares de piano durante la segunda década del siglo XX, once de los cuales eran mujeres<sup>996</sup>. Estos últimos datos se han obtenido de las gacetillas publicadas en *ENC* durante los meses de junio y septiembre, que detallan los nombres y apellidos de los alumnos desplazados a Madrid para examinarse en el conservatorio madrileño. La mayoría de estos estudiantes eran mujeres, hijas de familias influyentes y acomodadas, tal y como detalla el propio texto del periódico, reafirmando así la importancia de este tipo de instrucción tenía para la mujer de clase media vallisoletana<sup>997</sup>.

En cuanto a las academias de música privadas, Juan Bautista Varela de Vega defiende la existencia de varios centros de este tipo en los últimos lustros del

---

<sup>993</sup> No se ha podido confirmar la fecha de cese de actividad de esta Sociedad. La última referencia localizada al respecto ha sido una entrega de premios en 1926: *DR*, 20/7/1926.

<sup>994</sup> Desde mediados del siglo XIX ya aparecen anuncios de profesores como el siguiente: “Procedente de Madrid ha llegado a esta Capital un Profesor de Música y Piano, que enseña con brevedad, perfección y equidad. También compone y afina Pianos y Órganos- El que quiera favorecerle acudir a la calle de Valseca, núm. 13”: *BOPV*, 9/9/1854.

<sup>995</sup> Joaquina Labajo Valdés, “El ambiente musical de Valladolid a fines del siglo XIX y comienzos del XX”, en *Conocer Valladolid. II Curso de patrimonio cultural 2008/2009* (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2009), 148-149. La autora no concreta las fuentes de las que toma sus cifras.

<sup>996</sup> Julia Orejas, Irene González de Torres, María García de Zangróniz, Jacinto Ruiz Manzanares, Juana Salvador, Faustina Villa y Repesa, Adela Simó del Hoyo, Aurelio González, Rosario Cuesta Nieto, Amparo Nieto, Julia González, Blanca López Castañón, María Cabezas.

<sup>997</sup> “‘Saber música’ significaba, en la educación femenina, una ventaja a la hora de contraer matrimonio [...] Pero además, en el caso de las mujeres de clase media, aquel saber podía ampararlas en caso de verse obligadas a cuidar de su propia manutención. La educación musical, en este sentido, constituyó uno de los primeros trabajos ‘consentidos’ a la mujer, principalmente en clases particulares a domicilio y en academias privadas”: Labajo Valdés, “El ambiente musical”, 148.

siglo XIX<sup>998</sup>. En base a sus apariciones en la prensa destaca los siguientes: la *Academia de música de Perillán* (1863), la *Casa-Academia* de Mariano Cortijo Vidal (1876), la *Academia de Armonía y Composición* del Maestro de Capilla Wenceslao Fernández (1878), la *Academia* de Carmen Yepes (1884)<sup>999</sup> y la *Academia de Música* de León Elorza (1888). La transición al siglo XX conllevó en apariencia un decrecimiento de este tipo de escuelas, ya que el número de alusiones en la prensa es mucho menor, si bien las academias y escuelas anunciadas no son sólo de música sino también de disciplinas como dibujo y francés, habilidades igualmente valoradas en el género femenino de clase acomodada<sup>1000</sup>. De igual modo, durante los meses de septiembre y octubre los periódicos pincianos reflejaban un considerable aumento de los anuncios de colegios para señoritas como, por ejemplo, el que dirigía la profesora de piano Amparo Nieto, que se anuncia profusamente durante los años 1913, 1914 y 1915.

**COLEGIO SUPERIOR DE SEÑORITAS**  
Dirigido por  
**Doña Amparo Nieto**  
**ARCES, 8, PRAL.-VALLADOLID.-ARCÉS, 8, PRAL.**  
Este antiguo y acreditado centro de enseñanza, se ha trasladado de local, mejorando en amplitud é higiene; poseyendo ventiladas clases, extensos dormitorios, espaciosos patios de recreo y demás dependencias muy bien orientadas.  
Se abarca la primera enseñanza en toda su extensión, adoptando para ella las modernas teorías pedagógicas, tanto en la parte literaria como en las labores.  
Clases especiales preparatorias para el ingreso en la Escuela Normal de maestras y en el Instituto.  
Clases de Música, de Adorno y para examinarse en el Real Conservatorio de Madrid.  
Clases especiales de Francés, Dibujo y Pintura.  
Se admiten alumnas en las diferentes clases desde la edad de cuatro años en adelante.  
Igualmente se admiten internas, medio pensionistas y externas.  
Quedan abiertas las clases por mañana y tarde, desde el 1.º de Septiembre próximo.  
Para más informes, dirigirse á la directora del establecimiento, ó pidan reglamentos.  
**Arces, 8, pral-Valladolid**

**Imagen 7.** Anuncio del colegio para señoritas dirigido por Amparo Nieto. Materias impartidas en el mismo. *ENC*, 6/9/1913.

<sup>998</sup> Varela de Vega, “La Academia de Bellas Artes”, 106.

<sup>999</sup> Carmen Yepes fue nombrada profesora honoraria del Conservatorio de Madrid por la brillantez de los alumnos que presentó a los exámenes; entre ellos, Facundo de la Viña: Juan Bautista de Vega, “Semblanza de Jacinto Ruiz Manzanares”, *BoRABAPC*, nº 31 (1996): 139.

<sup>1000</sup> “Academia de música, dibujo y pintura establecida en la calle Rúa Oscura nº 14 dirigida por la profesora Doña Julia Orejas. Lecciones de solfeo y piano para señoritas. Preparación especial para el Conservatorio y adorno”: *ENC*, 4/10/1915. A modo de muestra, según la memoria del Conservatorio madrileño del curso 1909/1910, la matrícula libre de junio fue de mil doscientas inscripciones, de las que solo ochenta y cuatro eran varones.

Por una parte, se trataba de centros privados destinados a ofrecer un modelo de educación que proporcionase las habilidades necesarias en el ámbito doméstico y, a su vez, las destrezas idóneas para desenvolverse cómodamente en el ámbito social (música de adorno, francés y dibujo)<sup>1001</sup>. Por otra parte, impartían estudios de carácter profesionalizante a través de la preparación de los exámenes oficiales del Conservatorio de Madrid, o de exámenes para acceder al cuerpo de maestros. Aunque las libertades femeninas se habían ampliado desde finales del siglo XIX, la mayor parte de las mujeres tenían su espacio vital —y, en consecuencia, su entorno social— restringido al ámbito doméstico. La música cobró entonces relevancia en la consolidación de ciertos roles sociales y profesionales.

La llegada del industrialismo a España a comienzos del siglo XX provocó, entre otras cosas, un distanciamiento del varón de los hábitos musicales<sup>1002</sup>. En los ambientes burgueses no resultaba bien visto que el nuevo hombre de negocios invirtiera tiempo en la práctica superflua de la música, mientras que la habilidad en el piano sí se consideraba socialmente valiosa entre las mujeres casaderas. La mayoría de las vallisoletanas de clase media recibían instrucción en las consideradas habilidades de “adorno”: materias como costura, piano o

---

<sup>1001</sup> Un anuncio con similares características, pero en referencia a otro centro privado se puede observar en *ENC*, 7/9/1917: “Colegio para señoritas, elemental y superior. [...] Dibujo.- Pintura.- Francés.- Música. Preparación para el Bachillerato, Magisterio, Comercio y Conservatorio de Música [...]”. Por otra parte, son numerosas las referencias a las alumnas del colegio de “Las Carmelitas del Museo” que se examinan en el Conservatorio madrileño: “La niña de once años Anita Porro Chicón ha obtenido en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación la nota de sobresaliente en primer, segundo y tercer año de solfeo [...] Por este brillante triunfo merecen muchas felicitaciones la aplicada alumna, su familia y sus profesores de las carmelitas del Museo”: *ENC*, 27/9/1916. Así mismo, el Colegio San José tuvo como profesor de música a Jacinto Ruiz Manzanares: Varela de Vega, “Semblanza de Jacinto Ruiz Manzanares”, 142.

<sup>1002</sup> En España, la tendencia al predominio de los intereses industriales implicó la aparición del fonógrafo y, con él, unos cambios de hábitos musicales desde la óptica intérprete-público que fueron transformando poco a poco el imaginario y los tópicos sociales sobre la música y el ciudadano. Cada vez se hacía menos necesaria la habilidad musical femenina en el hogar al ser sustituida por la *música mecánica*. Esta revolución tecnológica, junto con la irrupción de la radio y del cine sonoro, “trajo consigo variaciones dramáticas en las condiciones de vida del músico medio, nuevos problemas de derechos y propiedad del material musical y, como a la larga se descubriría, transformaciones radicales en la estética y la escucha”.: Fernando Delgado García, “Tecnología, crisis y cambio musical. Pasado y presente de un proceso histórico”, *Nasarre. Revista aragonesa de musicología*, nº1 (2005): 159. Para el caso concreto de Valladolid se puede consultar: Joaquina Labajo Valdés, “Fonógrafos para el Valladolid que cambia de siglo”, *Revista de Folklore*, nº 31 (1983): 3-8.

francés se erigieron en competencias inherentes a una mujer hogareña, elegante y correcta<sup>1003</sup>. La enseñanza musical, a través de academias o de clases particulares a domicilio, se consideraba adecuada para ellas pues “incluso en estado religioso o de soltera en la vida civil, puede desarrollar así atributos maternales”<sup>1004</sup>.

---

<sup>1003</sup> Inés Sofía Hidalgo Marín, “Las mujeres en el Valladolid decimonónico (1875-1900) según el diario *El Norte de Castilla*”, en *Valladolid. Historia de una ciudad. Congreso Internacional. Tomo III: La ciudad contemporánea* (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1999), 1083.

<sup>1004</sup> Joaquina Labajo Valdés, *Piano, voces y panderetas* (Madrid: Ediciones ENDYMION, 1988), 25.

## 4. 2. El nuevo esplendor cultural y musical vallisoletano en las dos primeras décadas del siglo

### 4. 2. 1. Entorno geográfico, demográfico, económico y artístico

Tras presentar y sentar las bases del entorno académico y musical pinciano de la segunda mitad del siglo XIX, se hace necesario abordar un análisis más profundo del Valladolid de principios del siglo XX por medio de una mirada más exhaustiva a los rasgos peculiares que delinean, en términos de geografía humana, el contexto estructural vallisoletano en que se desarrollarán las instancias, directrices e iniciativas musicales durante la segunda década del Novecientos. El *Desastre* del 98 marcó un punto de inflexión en las relaciones geopolíticas de España y constituyó el incidente desencadenante de toda una serie de consecuencias perceptibles en numerosos ámbitos: desde el económico y social hasta el militar o el estético. Las secuelas de la guerra se aprecian también en el objeto de estudio de este trabajo, pues caracterizan los itinerarios tanto materiales como simbólicos por donde transitan los primeros decenios del siglo XX, ya en la capital matritense, ya en provincias. El proceso, no obstante, acusó los problemas inherentes a la legitimidad democrática de la propia restauración borbónica (cuyo turnismo bipartidista constituía una alternancia política ficticia) y a la pervivencia de determinados elementos propios del Antiguo Régimen: el progresivo despoblamiento rural, unido al crecimiento de los sectores asalariados urbanos y al progreso de sus estructuras organizativas, que contradecía el mantenimiento de un orden fundamentado en las viejas estructuras agrarias y en unas relaciones de poder representadas en la oligarquía y en el caciquismo de base rural; la inseguridad de una profunda crisis económica evidenciada por la inflación, la depreciación de la moneda y la reducción del comercio exterior; el cada vez más palmario desajuste existente entre la

Constitución formal y la realidad del país, a causa de unas instituciones caracterizadas por adular de manera sistemática la representación política; y, para finalizar, aunque no por ello menos importante, el paulatino aislamiento internacional agravado por la pérdida de las últimas posesiones coloniales<sup>1005</sup>.

Todo ello dio lugar a una corriente crítica que abogó por la reconstrucción del *espíritu nacional*, gracias a la cual se pueden entender muchos de los comportamientos y sucesos acontecidos en el amanecer de la nueva centuria, una época caracterizada por la

[...] crítica del sistema sociopolítico de los partidos de turno, del falso parlamentarismo, del caciquismo, denuncia de los “males nacionales”, horror al trabajo, ignorancia, hambre, soluciones elitistas con cierta carga de arbitrarismo y negativa del protagonismo popular, demolición crítica de los valores “históricos” exaltados por la ideología dominante<sup>1006</sup>.

La afirmación “me duele España”, acuñada por Miguel de Unamuno, pasó a representar el ánimo general de una ciudadanía que vio sus esperanzas desahuciadas<sup>1007</sup>; “en este sentido, la expresión “crisis de fin de siglo” permite englobar conceptos filosóficos como el positivismo o el krausismo, que se extienden más allá del territorio nacional, así como fenómenos políticos e históricos relevantes” en todos los órdenes<sup>1008</sup>. Se hacía urgente una regeneración, que hiciera frente al estado de penuria del país tras la guerra contra Estados Unidos y a la endémica crisis política de un sistema agonizante<sup>1009</sup>. Surgieron movimientos partidarios de procurar al país un “rearme moral” mediante la crítica del sistema político vigente, sus prácticas y las disposiciones socioeconómicas en que se

---

<sup>1005</sup> Véanse al respecto las monografías de Raymond Carr, *España, de la Restauración a la democracia, 1875-1980* (Barcelona: Ariel, 1983) y *España, 1808-2008* (Barcelona: Ariel, 2009).

<sup>1006</sup> Tuñón de Lara, *La quiebra de 1898* (Madrid: Sarpe, 1986), 38.

<sup>1007</sup> En tanto reacción mayoritaria ante la realidad de España como “potencia muerta”: Antonio Marimón, *La crisis de 1898* (Barcelona: Ariel, 1998), 7.

<sup>1008</sup> Natalia Santamaría Laorden, “Modernismo y regeneracionismo como discursos permeables: Darío, Rodó y Unamuno”, *Decimonónica*, n.º 8 (invierno 2011): 76.

<sup>1009</sup> Destacan las crisis de 1909 y 1913. La primera culminó con la caída del gobierno de Maura y los sucesos de la “Semana Trágica” de Barcelona; y durante la segunda dejaron de funcionar los partidos políticos a causa de las divisiones internas existentes en su seno.

sustentaban, algunos de los cuales se combinaron además con posiciones políticas separatistas (especialmente en algunas de las actuales comunidades históricas) o revolucionarias en lo referente a la cuestión social. De entre tales movimientos aflorados en sintonía con esa “voluntad regeneracionista desde la base”, destacaron por su trascendencia aquellos de carácter regionalista o nacionalista y republicano<sup>1010</sup>, pues

A las demandas de reforma social y cultural que caracterizaron a los líderes del movimiento [regeneracionista] en la capital y en otras regiones del país, se debe agregar la efervescencia de los movimientos que abogaban por la autonomía cultural y política en Cataluña, el País Vasco y Galicia, así como las tendencias regionalistas, es decir, los movimientos que apoyaban las zonas periféricas<sup>1011</sup>.

La Gran Guerra dejó una profunda huella en Europa. Si bien no involucró directamente a España, sí comportó graves consecuencias en los terrenos social y económico, y dio lugar a la intervención de las Juntas Militares en 1917 con el fin de formar un nuevo gobierno. Las Cortes, progresivamente, se fueron convirtiendo en un elemento inoperante y los gobiernos acusaron una fuerte desorganización política, social y militar, a la que se añadió el conflicto bélico con Marruecos<sup>1012</sup>. Desde una perspectiva crítica no resulta sorprendente, por tanto, que el golpe protagonizado por el Capitán General de Cataluña, Miguel Primo de Rivera en septiembre de 1923 fuera considerado como no traumático y, hasta cierto punto, bienvenido por una población hastiada de un sistema que percibía corrupto, apático e ineficiente. Sin embargo, no tardarían en extenderse las críticas al régimen como consecuencia de las frustraciones generadas en la ciudadanía: suspensión de los partidos políticos por corporaciones militares, marcate a los movimientos regionalistas, supresión de las libertades de prensa y

---

<sup>1010</sup> Genoveva García Queipo de Llano, “Regeneracionismo y movimientos regionalistas”, *Artehistoria*: <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/contextos/7136.htm> (consulta: 28 de enero de 2014).

<sup>1011</sup> Dochy Lichstentsztajn, “El regeneracionismo y la dimensión educadora de la música en la obra de Felip Pedrell”, *Recerca Musicològica*, n° XIV-XV (2004-2005): 306.

<sup>1012</sup> Conocido también como La Guerra del Rif, tuvo su origen en la sublevación de las tribus rifeñas del norte de Marruecos contra la ocupación colonial francesa y española. Su comienzo tuvo lugar en 1909 y se prolongó hasta 1927.

asociación, etc. El desencanto y la falta de apoyo contribuyeron a la dimisión del dictador en 1930<sup>1013</sup>.

La vida política de la ciudad de Valladolid no se mantuvo ajena al sistema caciquil propio de la España de la Restauración<sup>1014</sup> y fue monopolizada por dos miembros del partido liberal, Germán Gamazo y Santiago Alba, “hombres fuertes de la política vallisoletana entre 1876-1901 y 1901-1923, respectivamente”<sup>1015</sup>. Sin embargo, la dinámica bipartidista también generó un movimiento pendular en el consistorio municipal, dando lugar a la sucesión de veinticinco alcaldes durante las tres primeras décadas de siglo<sup>1016</sup>.

A lo largo de estos treinta años, la ciudad vio aumentar considerablemente su población<sup>1017</sup> como consecuencia directa del auge migratorio experimentado entre las zonas rurales y la capital, a pesar de los grandes procesos epidémicos en 1911 (viruela) y en 1918 (gripe) sufridos en Valladolid<sup>1018</sup>. Pese a todo, un porcentaje mayoritario de los habitantes de la provincia seguía perteneciendo al ámbito rural, con actividad principalmente agraria, frente a una ciudadanía de tipo urbano y dedicación predominantemente industrial<sup>1019</sup>.

---

<sup>1013</sup> Ben-Ami, Shlomo. *El cirujano de hierro. La Dictadura de Primo de Rivera: 1923-1930* (Barcelona: RBA, 2012).

<sup>1014</sup> Pedro Carasa Soto, “Modernización de la sociedad vallisoletana en el primer tercio del siglo XX”, en *Arquitecturas en Valladolid. Tradición y modernismo. 1900-1950*, ed. Salvador Mata Pérez (Valladolid: Colegio de Arquitectos, 1989), 26.

<sup>1015</sup> María C. Marcos del Olmo, “El Valladolid Contemporáneo”, en *Una historia de Valladolid*, ed. Javier Burrieza Sánchez (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2004), 404.

<sup>1016</sup> Pedro Carasa Soto, ed., *Diccionario biográfico de alcaldes de Valladolid*, 121-129.

<sup>1017</sup> En 1900, la ciudad de Valladolid tenía más del doble de habitantes que la segunda población en número de habitantes de Castilla: Burgos, con 30.000.

<sup>1018</sup> En 1918 la gripe impidió que las clases de la recién creada Escuela de Música pudiesen comenzar con normalidad.

<sup>1019</sup> “En el caso de la provincia de Valladolid por cada trabajador industrial existente hay algo más de seis agricultores”: Ignacio Martín Jiménez, *La sociedad vallisoletana en los albores del siglo XX. Comportamientos ante los hitos vitales* (Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 2004), 23.



	Provincia <sup>1020</sup>	Capital
1900	278.561	68.789
1910	284.473	71.066
1920	280.391	76.791
1930		91.089

**Tabla 1.** Número de habitantes de Valladolid (provincia y capital)<sup>1021</sup>

Durante esas tres primeras décadas, la ciudad de Valladolid fue destino preferente de la población proveniente del campo, lo que produjo un gran desarrollo urbanístico a través del establecimiento de nuevos barrios<sup>1022</sup> y generó una polarización entre el centro y la periferia de la ciudad. El centro urbano quedó constituido por el entorno de la Plaza Mayor, donde se situaba el área residencial y profesional de las clases acomodadas y medias, la zona comercial y de ocio, y las infraestructuras administrativas e institucionales. En la periferia, constituida por las nuevas zonas de crecimiento, se fueron afincando progresivamente los inmigrantes atraídos por el fenómeno conocido como “sueño de la capital”<sup>1023</sup>.

Esta dicotomía de la geografía urbana se vio mitigada, en gran parte, por la mejora de las comunicaciones internas en la ciudad, sustancialmente favoreci-

<sup>1020</sup> Se incluye la capital.

<sup>1021</sup> Datos tomados de Martín Jiménez, *La Sociedad Vallisoletana*, 21 y Jesús María Palomares Ibáñez, *Valladolid. 1900-1931* (Valladolid: Ateneo, 1981), 11. En 1900 casi dos tercios de la población española se circunscribe al ámbito rural, mientras en que 1930 ese porcentaje había pasado a ser la mitad. La tabla es de elaboración propia.

<sup>1022</sup> Pilarica, Pajarillos, San Isidro, Maruquesa, etc.

<sup>1023</sup> A comienzos de siglo el ayuntamiento ve la necesidad de programar la habilitación de barrios obreros y, en 1923, reconoció una “especial crisis de viviendas” derivada de la densidad de trabajadores y asalariados necesitados de alojamiento: Palomares, *Valladolid 1900-1931*, 19.

das gracias al tranvía eléctrico inaugurado el 7 de septiembre de 1910<sup>1024</sup>. Detalles que se recogían en la prensa coetánea al presentar una ciudad adaptada a los nuevos tiempos de progreso:

La impresión que experimenta el viajero al llegar a Valladolid, en las primeras horas de la noche, es agradabilísima, pues empezando por la amplia Estación del Norte, las grandes avenidas que circundan el hermoso Campo Grande, la elegante calle del Duque de la Victoria que le lleva al centro de la población, el espléndido alumbrado eléctrico con verdadero lujo de arcos voltaicos, los elegantes tranvías eléctricos y los confortables hoteles, por último, como el Hotel Moderno y Hotel de Inglaterra, todo ello y otra multitud de detalles que sería prolijo enumerar, nos produce la agradable sensación de hallarnos en una ciudad moderna, y pone bien de relieve lo mucho que ha progresado Valladolid en el último decenio, y el importantísimo y mayor desenvolvimiento que ha de experimentar en breve lapso de tiempo al rendir sus naturales y fecundos frutos los gérmenes de expansión, hoy latentes, las plausibles iniciativas en vías de planteamiento y el desarrollo legítimo de varias Empresas, reformas e inteligencias, ya en actos de germinación<sup>1025</sup>.

Sin embargo, la realidad se presentaba algo menos optimista ya que mientras el centro de Valladolid acogía el ocio y las finanzas, la periferia, en constante crecimiento urbanístico, se convirtió en un territorio caótico y degradado en que surgieron multitud de problemas habitacionales, de higiene, etc., que pusieron en jaque al Ayuntamiento en no pocas ocasiones<sup>1026</sup>. Virgili Blanquet resume, de la siguiente manera, el estado de la ciudad:

---

<sup>1024</sup> José M. Ortega Bariego, *El templete de música. Crónica del Valladolid de entre siglos* (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2004), 50.

<sup>1025</sup> *El financiero Hispano-americano. Revista económica, industrial y mercantil, doctrinal y práctica. Extraordinario Valladolid* (Madrid: Imprenta de “Gaceta administrativa”, 1911), 73.

<sup>1026</sup> Sobre el urbanismo y la arquitectura en Valladolid son fundamentales los siguientes estudios de M.<sup>a</sup> Antonia Virgili Blanquet: *Desarrollo urbanístico y arquitectura de Valladolid, (1851-1936)* (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1979); “Urbanismo y arquitectura”, en *Valladolid en el siglo XIX*. (Valladolid: Ateneo de Valladolid), 457-504; “Urbanismo y la arquitectura de Valladolid en los primeros cuarenta años del siglo XIX”, en *Arquitectura y urbanismo de Valladolid en el siglo XX* (Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1988), 9-82. Destaca también el reciente y monumental estudio de Fco. Javier Domínguez Burrieza, *El Valladolid de los Ortiz de Urbina: Arquitectura y Urbanismo en Valladolid (1852-1936)* (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2010).

El siglo XX, en sus aspectos urbanísticos y arquitectónicos, es heredero de las directrices que la ciudad había seguido en el transcurso del siglo anterior y que podríamos resumir, en primer lugar, en una progresiva diferenciación de las diversas zonas de la ciudad; una central, que ya por estos años ha iniciado su extensión hacia el sur, consolidándose en una función residencial y de servicios, los barrios históricos del Norte, en los que se estaba ya desarrollando un proceso de degradación al ser abandonados por las clases acomodadas, atraídas por los nuevos rumbos que tomaba la edificación y finalmente los asentamientos periféricos nuevos, en su mayoría ilegales, y que ya se perfilaban por los años finales de siglo, estableciendo como límite definidor de lo urbano y no urbano la línea del ferrocarril<sup>1027</sup>.

Desde un punto de vista social, Valladolid mantenía en buena medida la jerarquía decimonónica en cuanto al ordenamiento urbano de sus diversos colectivos ciudadanos según ascendencia familiar y poder adquisitivo, un sistema caracterizado no sólo por su hermetismo, sino también por sus escasas posibilidades de movilidad o transferencia interclasista. Lo estanco de esta parcelación distributiva fue origen de gran parte de los conflictos sociales ocurridos a principios de siglo, especialmente aquellos protagonizados por los movimientos obreros, al irse diseminando una creciente conciencia de clase que llegó a situar la *cuestión social* como una de las preocupaciones centrales de gobernantes e intelectuales de la época. Así, por ejemplo, el desempleo presentó en este período un “carácter endémico y muchas veces crítico”<sup>1028</sup>, y todas las medidas puestas en marcha para hacerle frente fueron de tipo coyuntural antes que estructural, por lo que resultaron insuficientes. Se multiplicaron las manifestaciones ciudadanas por las carestías y las hambrunas, frecuentemente acompañadas de desórdenes públicos y cargas policiales, poniendo de manifiesto lo crítico de unas circunstancias agravadas por el clima extremo de la región<sup>1029</sup>, la insalubridad urbana, los escasos avances higiénico-sanitarios, etc.

---

<sup>1027</sup> Virgili, *Arquitectura y urbanismo de Valladolid en el siglo XX*, 11.

<sup>1028</sup> Palomares, *Valladolid 1900-1931*, 20.

<sup>1029</sup> Con el invierno llegaba para la mayor parte de la clase obrera de Valladolid “la más absoluta de las miserias”: Marcos del Olmo, “El Valladolid”, 421.

Fueron años con una tasa de mortalidad del 42,95%, frente al 36´95% de natalidad<sup>1030</sup>, mientras que la esperanza de vida ascendía a 30,8 años<sup>1031</sup>. En este contexto demográfico y social cobraron especial presencia las instituciones benéfico-hospitalarias, cuya labor fue primordial para la sostenibilidad y estabilidad de la ciudad<sup>1032</sup> al proporcionar cobijo, alimento e incluso trabajo a un elevado porcentaje de los habitantes sin ingresos y cuya supervivencia se veía amenazada.

La crisis de 1917 tuvo un impacto notorio en Valladolid, especialmente en el ámbito laboral, con las protestas de los ferroviarios y la huelga general convocada en agosto<sup>1033</sup>. La industria pinciana había experimentado un progresivo y paulatino desarrollo desde comienzos de siglo<sup>1034</sup>, generando una sustancial mejora en la estructura socioeconómica de la ciudad y un crecimiento y afianzamiento de las clases medias urbanas propietarias (en parte herederas de la antigua burguesía harinera) y de su antagonista, la clase proletaria industrial, cuyas protestas y reivindicaciones fueron adquiriendo protagonismo en los medios<sup>1035</sup>.

---

<sup>1030</sup> Ídem, 416.

<sup>1031</sup> Martín Jiménez, *La sociedad vallisoletana*, 26.

<sup>1032</sup> En este momento, tanto Ayuntamiento como Diputación ofrecían asistencia sanitaria y cubrían las primeras necesidades del sector más desfavorecido de la sociedad a través de los hospitales Municipal, Provincial y de Dementes, entre otros, o mediante un novedoso sistema de ayuda a domicilio que se inauguró a finales del siglo XIX. Pese a estas iniciativas hubo momentos en que no fue posible evitar los altercados entre las clases pobres y la burguesía: “desde las primeras horas, grupos existentes en la Plaza Mayor y Circular que se dirigieron al Gobierno para protestar contra la carestía de subsistencias produjeron incidentes. [...] El tumulto fue mayor por la tarde, con enfrentamientos entre las manifestantes con los socios del Casino de Duque de la Victoria”: *ENC*, 9/4/1919. Para más información se puede consultar Elena Maza, coord., *Sociabilidad en la España Contemporánea* (Valladolid: Instituto Universitario de Historia Simancas, UVA, 2002) y Rufino Cano González, *Acción educativa y asistencial de la Diputación Provincial de Valladolid, 1812-1900* (Valladolid: Diputación de Valladolid, 2005).

<sup>1033</sup> Palomares, *Valladolid 1900-1931*, 31.

<sup>1034</sup> Esta mejora fue constante hasta la Dictadura de Primo de Rivera.

<sup>1035</sup> Son notorias las reivindicaciones laborales conquistadas, como el descanso dominical (1904) o la implantación de la jornada laboral de ocho horas (1919). “La situación mejoraría con la llegada del nuevo siglo, generalizándose primero la jornada de 9 horas, aunque no faltaban quienes trabajaban 11 horas y

[...] con apoyo de los capitales foráneos, en los últimos lustros del siglo XIX, a las fábricas de harinas, cerámicas, Azucarera Sancta Victoria, obra de la Sociedad Industrial Castellana. Esta estructura se prolonga sin excesivas novedades en las tres primeras décadas de nuestra centuria [siglo XX] a través de nuevas empresas, cuya capacidad de empleo no cubre, sin embargo, las necesidades de la población laboral<sup>1036</sup>.

El tejido industrial y empresarial vallisoletano se adentró en un proceso de cambio: a los talleres mecánicos del ferrocarril (establecidos en Valladolid desde 1861 y situados en el entorno de la propia estación del Campo Grande) se unió el auge de las compañías constructoras que, a su vez, generó un incremento productivo de las empresas cerámicas, especialmente de ladrillos, con destino a obras públicas<sup>1037</sup>. Otro sector en auge fue el de la energía eléctrica, representado por la puesta en marcha en 1906 de la Electra Popular Vallisoletana, que

marcó todo un punto de inflexión en la vida diaria de los vallisoletanos ya que, superados el deficiente servicio y elevados precios que ofrecía la Sociedad Electricista Castellana [...], el consumo se disparó, penetrando de manera decisiva en el tejido industrial y llegando a no pocos hogares tras la creación en 1914 de una tarifa reducida. El alumbrado público se concertó a su vez, en el año 1908, sustituyéndose el gas por la electricidad<sup>1038</sup>.

---

media (los dependientes de comercio entre los meses de abril a octubre) y hasta 12 horas (los tranviarios en el año 1917), y haciéndose realidad después, a partir de 1919, las 8 horas diarias o 48 semanales. Se conseguía, por lo demás, el ansiado descanso dominical; algo que practicaban los barberos y peluqueros desde octubre de 1900, momento en el que lograron el cierre de estos establecimientos durante la tarde del domingo, y se reconoció a todos los trabajadores por cuenta ajena en marzo de 1904": Marcos del Olmo, "El Valladolid", 420.

<sup>1036</sup> Palomares, *Valladolid 1900-1931*, 89-90.

<sup>1037</sup> El nuevo Ayuntamiento, la nueva plaza de Toros o la reforma del cuartel de la Guardia Civil, son algunas de las grandes obras civiles que se ponen en marcha durante estos años.

<sup>1038</sup> Marcos del Olmo, "El Valladolid", 414. Esta operación energética estuvo abanderada por Santiago Alba y sus socios, que fueron los promotores de la empresa. El edificio de la compañía, levantado entre 1905 y 1906, sigue ocupando actualmente una esquina entre las calles Veinte de Febrero e Isabel la Católica y es un reflejo de "las corrientes artísticas del momento; el material utilizado tiene a la vez función arquitectónica y ornamental, con una preocupación estética y no sólo funcional en su trazado": María Antonia Virgili, "El Urbanismo y la arquitectura de Valladolid en los primeros cuarenta años del

Tras el establecimiento del alumbrado eléctrico se procedió a electrificar los tranvías<sup>1039</sup>, facilitando así las conexiones entre el centro y la periferia de la ciudad a través de cuatro líneas: una de circunvalación en torno a la ciudad, otra de enlace entre la Plaza Mayor y el Puente Mayor, otra que unía la misma plaza con la Audiencia y, por último, la que comunicaba la Plaza de Toros con el barrio la Rubia<sup>1040</sup>. Estas mejoras —y el consecuente aumento en el tráfico de personas— permitieron que la ciudad ganara en cohesión y que el acceso a las dinámicas de ocio fuera más asequible para parte de la ciudadanía. Como un elemento de entretenimiento más, la música recorrió las “calles, plazas, iglesias, academias, colegios, cafés, bailes, salones o teatros hasta lograr una amplia partitura polifónica”<sup>1041</sup> y se vio directamente afectada por los adelantos y mejoras en los transportes y los avances en el sector servicios.

Mención especial en este bosquejo de la vida socio-económica del Valladolid de principios del siglo XX merecen el asociacionismo y el movimiento obrero<sup>1042</sup>, factores con importantes implicaciones en lo cultural y lo musical para el entorno del presente estudio. El movimiento obrero en Valladolid se dividía en dos tendencias: por una parte, aquellas sociedades simpatizantes o adheridas a la UGT<sup>1043</sup>; por otra, aquellas de carácter confesional<sup>1044</sup>. Todas ellas

---

siglo XX”, en *Arquitectura y urbanismo de Valladolid en el siglo XX* (Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1988), 34.

<sup>1039</sup> Santiago Alba y Basilio Paraíso crearon la sociedad “Tranvías de Valladolid” en enero de 1910: *El financiero hispano-americano*, 98-99.

<sup>1040</sup> Marcos del Olmo, “El Valladolid”, 415.

<sup>1041</sup> Labajo, “El ambiente musical de Valladolid”, 141.

<sup>1042</sup> Aspectos estudiados por Jesús María Palomares Ibáñez en: *Comisión de reformas sociales y la condición obrera en Valladolid (1883-1903)* (Valladolid: UVa, 1985) y *El socialismo en Castilla: Partido y sindicato en Valladolid durante el primer tercio del siglo XX* (Valladolid: UVa, 1988).

<sup>1043</sup> Este tipo de sociedades protagonizaron los grandes movimientos huelguísticos que se produjeron en Valladolid entre 1899-1904 (veinticinco huelgas) y 1919-1920 (diez y ocho huelgas). Desde la órbita cultural destaca la Asociación Artística Socialista, que en la jornada del uno de mayo solía representar obras líricas o dramáticas de contenido obrerista.

<sup>1044</sup> Los hitos fundamentales del sindicalismo confesional en Valladolid son los siguientes: en 1885 se crea el Círculo Católico Obrero, en 1913 se constituye la Federación de Sindicatos Católicos y en 1915 se inaugura la Casa Social Católica constituida por Sindicatos Obreros de distintos oficios, Círculo de Obreros de mil socios, Cooperativa de Consumo y Caja de Ahorros, una Federación agrícola a la que

se servían de espectáculos, conciertos, clases de formación, etc. para el desarrollo de sus actividades, y tales eventos se integraron en la vida cultural de la ciudad en las décadas anteriores a la Guerra Civil.

Si esto ocurría en el plano estructural, en el mundo de la intelectualidad también se hizo notar el devastador panorama configurado tras el Desastre del 98 y cobraron gran fuerza las posiciones revisionistas que ponían en tela de juicio el estado de las cosas imperante y coincidieron en la necesidad de sentar las bases de un renacimiento de la nación. En palabras de Narciso Alonso Cortés,

la desdichada derrota en la que cayeron al suelo las ilusiones y esperanzas de un país sirvió a los hombres de buen cerebro y de buena voluntad para estudiar las dolencias nacionales buscando el alivio o remedio. Los hombres de aquella generación pretenden que supieran mirar verazmente la realidad y elevarse sobre sus antepasados. Viérase [sic] entonces cómo cada español achacaba la culpa a los gobiernos, a la milicia, al clero, buscando la causa allí donde mejor le parecía<sup>1045</sup>.

El regeneracionismo, directamente influido por la teorética krausopositivista, trató, a través de la denuncia del presente centrada en la traumática dicotomía impuesta por la confluencia dialéctica entre el pasado y el futuro, encarar los tópicos inveterados que habían ahormado ancestralmente el país con objeto de superarlos, y sentar de esa forma las bases del progreso nacional. Sus ambiciones, teñidas de un profundo compromiso ético y fundamentalmente centradas en cuestiones de carácter económico y educativo, reclamaban soluciones urgentes al margen de doctrinas políticas concretas. En su vertiente de inspiración filoinstitucionista, el regeneracionismo concentró su énfasis en la reforma pedagógica, al constituir el medio para alcanzar la modernización patria, pues consideraba la educación como uno de los grandes problemas del país y, en consecuencia, también veía en ella una de las soluciones más peren-

---

pertenecen 130 pueblos de la provincia, salones de recreo y de conferencias, teatro y cine social: Marcos del Olmo, "El Valladolid", 423.

<sup>1045</sup> Narciso Alonso Cortés, *Viejo y Nuevo* (Valladolid: Librería General de la Viuda Montero, 1915), 3.

torias. Así resumía Macías Picavea, en su libro *El problema nacional. Hechos, causas y remedios* (1899), la situación de la enseñanza general en el país:

En treinta mil poco más o menos puede calcularse el número de escuelas de instrucción primaria. No son muchas; tampoco, relativamente, pocas. Pero ¡qué escuelas en su mayor parte! Cuadras destartadas, y los maestros sin pagar. Escasamente asisten con muy mala asistencia millón y medio de alumnos, y llega a aprender a leer y a escribir poco más de una cuarta parte de la población<sup>1046</sup>.

Se hacía necesaria una reforma integral y estructural de todo el sistema, cuyo primer paso fue la creación, en 1900, del nuevo Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes que procedió a decretar la obligatoriedad de la Enseñanza Primaria (Ley de 23 de junio de 1909), crear la cátedra de Pedagogía en la Universidad Central de Madrid en 1904 y fundar la Dirección General de Primera Enseñanza. Se trataba de una ardua tarea cuyo fin era hacer frente al analfabetismo que, aunque había sido reducido en las tres primeras décadas de siglo, se mantenía en cifras alarmantes: en 1900, el 68% de la población española era analfabeta<sup>1047</sup>. Castilla la Vieja, no obstante, se encontraba en 1920 en segunda posición de los índices más bajos de analfabetismo, con un porcentaje de un 34,38% en 1920, frente al 45,69% de 1900<sup>1048</sup>. En el caso concreto de la provincia de Valladolid, puede calcularse que en 1910 el porcentaje era de 44,56% (un 36,64% en hombres y un 44,56% en mujeres)<sup>1049</sup>. Parte de las causas de este atraso, como señalaba Macías Picavea, se encontraban en las penurias económicas de las escuelas, los bajos sueldos<sup>1050</sup> y la escasa consideración social de los

---

<sup>1046</sup> Ricardo Macías Picavea, *El problema nacional. Hechos, causas, remedios* (Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1899), 122.

<sup>1047</sup> Yvonne Turín, *La educación y la escuela en España de 1874 a 1902* (Madrid: Aguilar, 1967), 84.

<sup>1048</sup> Julio Ruiz Berrio, "Alfabetización y modernización social en la España del primer tercio del siglo XX", en *Leer y escribir en España. Doscientos años de alfabetización*, ed. Agustín Escolano (Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1992), 95.

<sup>1049</sup> Palomares, *Valladolid 1900-1931*, 40.

<sup>1050</sup> Las escasas retribuciones del magisterio nacional provocaron que los maestros estuvieran pluriempleados. Un hecho que afectó directamente a algunos de los profesores de la Escuela de Música de la Academia, que tuvieron que compaginar su labor docente en el centro con la interpretación musical en distintos cafés o cines de la ciudad.



maestros<sup>1051</sup>, el absentismo escolar, etc. En suma, la regeneración educativa se enfrentaba a un reto que requería comenzar por vencer el desinterés generalizado por los temas relativos a la enseñanza. Giner de los Ríos se hacía eco de este escollo cuando afirmó que, “la levadura no ha prendido aún en la masa, ácima todavía para mucho tiempo”<sup>1052</sup>.

Paralelamente, el pesimismo de los juicios sobre la decadencia de la nación expresado en términos objetivados, documentados y científicos por el sociologismo regeneracionista encontró un evidente correlato en la subjetividad de aquellas fórmulas creativas que encauzaban su inconformismo en términos estéticos. Si bien, en un principio, se denominó *modernistas* a todos cuantos artistas se vieron animados por dichos impulsos innovadores, con el tiempo el término se decantó hacia la identificación del escapismo preciosista de complacencia ornamental y filiación poética, contraponiéndose a una *Generación del 98* que operó como una etiqueta bajo la cual se aglutinaron los autores españoles (especialmente prosistas) más orientados a profundizar en problemas humanos o a analizar críticamente el “problema de España”. Pero, al margen de las taxonomías historiográficas, en el contexto específico del cambio de siglo se observa la íntima contemporaneidad entre las premisas regeneracionistas y el impulso modernizador auspiciado desde las artes, provenga éste de fuentes estrictamente noventayochistas o ambiguamente *degeneracionistas*<sup>1053</sup>. Un planteamiento así resulta especialmente revelador, dada la división establecida por la literatura crítica tradicional, en lo relativo al particular entorno artístico vallesoleto, en donde, y según se ha afirmado, durante los comienzos del siglo

---

<sup>1051</sup> “Maestros ignorantes, cuasi mendigos, desprovistos de todo prestigio e influencia social, desconsiderados por la plebe y maltratados por los cacicuelos”: Macías Picavea, *El problema nacional*, 124.

<sup>1052</sup> Francisco Giner de los Ríos, “Problemas urgentes de nuestra educación nacional”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, nº 509 (1902): 226.

<sup>1053</sup> “El hecho de que el término ‘degeneracionismo’ se usara de manera ambigua como sinónimo de ‘modernismo’ por un representante tan destacado como Darío” -Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo* (Madrid: Gredos, 1971), 21- “puede ayudar a esclarecer las razones de la resistencia tan encarnizada a ambos términos en ese momento histórico”, mientras que la identificación entre ellos “podría explicar, también, algunos intentos historiográficos más recientes por marcar diferencias entre autores finiseculares modernistas y no modernistas”: Santamaría Laorden, “Modernismo y regeneracionismo”, 78.

XX emergió una nueva generación de artistas que, *grosso modo*, despreciaba el materialismo de la vida burguesa y del ejercicio comercial, buscando “camino de fantasía hacia un pasado aristocrático y decadente”<sup>1054</sup>. Tras la crisis de finales del diecinueve, las ideas, iniciativas y comportamientos de los jóvenes modernistas irrumpieron en el sistema y la ciudad comenzó un proceso de renovación: Valladolid, pues, se abrió a la nueva centuria “con una fuerte dosis de entusiasmo y demostraba que tenía conciencia de la modernidad que traía consigo el siglo XX”<sup>1055</sup>. En la ciudad del Pisuerga, y al calor de lo que ocurría en el resto de capitales españolas, la resistencia ante la realidad de la nación propició la acogida de nuevas formas de pensamiento proclives al cambio:

Algunas de estas ideas se hallaban vinculadas a los nacionalismos; otras, en cambio, en estrecha relación con el pensamiento europeo y americano, aportaron con el modernismo, principal consecuencia del aperturismo cultural, una corriente artística e intelectual que contribuyó a refrescar el ya estancado ideario decimonónico y a modular el sentido de modernidad acorde con el resto de países occidentales<sup>1056</sup>.

En cualquier caso, el movimiento modernista llegó a Valladolid con retardo y su mecha prendió con poca intensidad en un reducido círculo de jóvenes. Estos entusiastas, reunidos en tertulias, fueron “antorchas de un modernismo de pura imitación y sin relevantes dotes de ingenio. Por eso su fuego fue efímero y se consumió en breve”<sup>1057</sup>. La permeabilidad entre los discursos del regeneracionismo y el modernismo, ya demostrada por la revisión crítica e historiográfica de los últimos años<sup>1058</sup>, permite entender la importancia de catedráticos y estudiantes universitarios, periodistas e intelectuales de muy diversas ideologías y credos políticos en múltiples iniciativas orientadas hacia una búsqueda de la regeneración del arte, de la ciencia y de todo cuanto implicara modernizar y renovar. En este sentido, la entrada de corrientes culturales foráneas

---

<sup>1054</sup> Lorenzo Rubio González, *La literatura en Valladolid en el siglo XX (1900-1939)* (Valladolid: Ateneo, 1989), 16.

<sup>1055</sup> Ídem, 15.

<sup>1056</sup> Andrés Jiménez, “Madrid y el teatro lírico español a partir de 1900”, *Ars Longa*, n° 17 (2008): 92.

<sup>1057</sup> Rubio, *La literatura en Valladolid*, 17.

<sup>1058</sup> Cfr. Santamaría Laorden, “Modernismo y regeneracionismo como discursos permeables”.

que había comenzado a cobrar fuerza en el campo filosófico desde mediados del siglo XIX, extendiéndose, a través del krausoinstitucionalismo, a los ámbitos de la más diversa índole (política social, religiosa y educativa; actividad literaria y vida cultural en su conjunto), se presentaba como una nueva fuente de aprendizaje y conocimiento que infundía esperanzas de cambio, e incidió claramente en la gran recuperación cultural española que se prolongaría hasta el segundo decenio del siglo XX<sup>1059</sup>.

Fue el momento en que las instituciones académicas y culturales de Valladolid adquirieron un papel destacado en el devenir científico y artístico-literario tanto de la ciudad como de la región.

Los modelos tomados de Europa que transformaron el entorno físico y psicológico, originando así una cultura y una estética acordes con las nuevas posibilidades técnicas, se diversificaron en los distintos ámbitos regionales y locales, produciéndose no sólo un enfrentamiento con los hábitos estéticos tradicionales, sino también una combinación de imitación e invención diferenciada de carácter regional, tal como se observa en la arquitectura, en la llamada “pintura histórica” a través de la concreción de acontecimientos del pasado propios de una determinada región, e incluso en la música mediante la recuperación del folclore y en la repercusión de éste en el campo lírico como fenómeno de actualidad y reflejo de costumbres. El desarrollo de estos nuevos estilos, subyugados o no a la línea modernista, cuajó en la periferia [...] <sup>1060</sup>.

Al igual que en el resto de grandes ciudades españolas Valladolid también experimentó la “degradación del hábitat, crecimiento poblacional desmedido, encarecimiento y carestía de las viviendas, o la sucesión de crisis y conflictos donde se combinaban desde el motín a la huelga”, pero el cambio de siglo supo “articular un referente común para los elementos que incidieron en los distintos debates urbanos. Este fue el de la modernidad”<sup>1061</sup>. Así, y sobre el paisaje urbano antes descrito, fracturado entre la ciudad heredada —abundante en arcaísmos— y los ensanches exigidos por los nuevos tiempos, también sobrevolaría el estilo modernista, presente en la arquitectura vallisoletana aproximadamente hasta los años veinte, época en la que poco a poco se fueron incorpo-

---

<sup>1059</sup> Paloma Ortiz de Urbina y Sobrino, “La recepción de Richard Wagner en Madrid: 1900-1914” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2003), 507.

<sup>1060</sup> Jiménez, “Madrid y el teatro lírico”, 101.

rando tendencias eclécticas e historicistas de corte nacionalista o regionalista substanciadas en una suerte de vuelta al estilo plateresco, considerado como el más representativo desde un punto de vista identitario. Muy lejos de resultar anecdótica, dicha tensión estilística se halla plenamente inscrita en el credo regeneracionista que, al reclamar la renovación del país incorporándose a la modernidad, contemplaba como opción prevalente, además de la “inspiración en modelos foráneos ya consolidados (en esencia los concernientes al nuevo ámbito de poder anglosajón)”, la “autoafirmación y sustento en la propia tradición”, lo cual significaba una irrevocable alianza de “la identidad como recurso de modernidad”<sup>1062</sup>. Los máximos impulsores de esta corriente ecléctico-modernista fueron Antonio Ortiz de Urbina, en primer lugar, y Modesto Coloma, Jerónimo Arroyo y Teodosio Torres, en segunda instancia. En este sentido, la influencia de los Ortiz Urbina –tanto Antonio como su padre Jerónimo– constituyó un hito en la transformación urbanística y arquitectónica de Valladolid de la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio del XX<sup>1063</sup>.

En el ámbito literario, durante las tres primeras décadas del siglo XX el entorno pinciano fue heredero de los grandes vates y prosistas vallisoletanos reconocidos en todo el país, entre los que se encontraron José Zorrilla, Núñez de Arce, Leopoldo Cano y Emilio Ferrari<sup>1064</sup>. A comienzos del siglo XX su huella seguía siendo profunda y la demanda social de su obra considerable, lo que explica que la nueva literatura tuviera un fuerte sabor decimonónico. Se mezclaban de manera artificiosa características de un realismo costumbrista junto con cierto lirismo derivado de un romanticismo popular<sup>1065</sup>. Como resultado, salvando algunos escritos particulares, el “conjunto de las obras literarias que pueden ser consideradas de naturaleza vallisoletana, o asimilables, es de valor

---

<sup>1061</sup> José Carlos Rueda Laffond, “Madrid en torno a 1898: información y gestión urbana (higienismo y reforma municipal)”, *Historia y Comunicación Social*, n°3 (1988): 179.

<sup>1062</sup> Jiménez, “Madrid y el teatro lírico”, 93.

<sup>1063</sup> Domínguez Burrieza, *El Valladolid de los Ortiz de Urbina*, 638.

<sup>1064</sup> Para más información sobre la literatura vallisoletana durante el siglo XIX, ver: Irene Vallejo González, “Ambiente literario”, en *Valladolid en el siglo XIX* (Valladolid: Ateneo, 1985), 535-596.

<sup>1065</sup> Rubio, *La literatura en Valladolid*, 18. Estas características serán las que predominen en el Género Chico, tan de moda a finales de siglo XIX y comienzos del XX.

literario modesto, y, en no pocos casos, de mérito muy relativo”<sup>1066</sup>. Para el presente tema de estudio cobra especial interés la literatura científica sobre temas locales y regionales que, enmarcada dentro de las corrientes de defensa y puesta en valor de lo propio, se multiplicó durante estos años. Resulta, en este sentido, una manifestación más de la trascendencia adquirida por las expresiones regeneracionistas de orden regionalista cuando la ineficacia del sistema se convirtió en un hecho consumado tras la crisis finisecular:

Tras el Desastre del 98, la continuación del régimen de la Restauración, sostenido en la inercia canovista, permitió el fortalecimiento progresivo del republicanismo, el socialismo y las corrientes nacionalistas, consecuencia estas últimas de los movimientos culturales periféricos de la segunda mitad del siglo XIX, los cuales se oponían al carácter centralista del sistema canovista<sup>1067</sup>.

Como resultado de esta preocupación por Castilla y la provincia de Valladolid aparecieron numerosas publicaciones de muy variado formato que proporcionan un marco estético-ideológico reflejo de las distintas corrientes de creación artística y sus implicaciones sociales. En paralelo, la prensa local fomentó en sus columnas y artículos todo lo referente al “castellanismo”, uno de los valores basilares de las tres primeras décadas de siglo. No debe olvidarse que la inspiración periférica era una cuestión fraguada —en contra de los arquetipos regionales vistos desde la perspectiva centralista, producto, a su vez, de la sociedad de la Restauración— por una nueva visión que entroncaba con ideas que para Unamuno conducían, en su obra *En torno al casticismo* (1895), a tendencias disociativas que desmembraban la sociedad española, es decir, completamente opuestas a la política canovista<sup>1068</sup>.

La intrincada relación capital-provincia, en su decurso castellanista, encontró ecos a las opiniones unamunianas, alzándose pronto voces como la de Narciso Alonso Cortés y su resistencia a lo que él entendía como la implacable fagocitación regional operada por Madrid que, en el particular caso castellano

---

<sup>1066</sup> Ídem.

<sup>1067</sup> Jiménez, “Madrid y el teatro lírico español”, 100.

<sup>1068</sup> *Ibidem*.

y en la esfera artística, por ejemplo, anulaba la propia identidad al haberse asimilado ambas de manera artificial pero indisociable: “Y nadie se acuerda de que hay escritores *castellanos* como no sea para comprender bajo este título a la totalidad de los que escriben en nuestro idioma”<sup>1069</sup>.

Esta inquietud por recuperar la identidad y personalidad regional se enmarcaba dentro del proceso de regeneración de España, de búsqueda de las propias raíces y esencias y de valoración de las tradiciones y el patrimonio material e inmaterial. Marcados por tales inquietudes, destacaron los noventayochistas, cuya sombra se proyectó en los primeros lustros del siglo XX y tuvo uno de sus reflejos más evidentes en la literatura de la época.

Sin embargo, un gran número de los jóvenes literatos de Valladolid, habitualmente concentrados en círculos universitarios de corte reivindicativo, amminoraron —cuando no abandonaron— su actividad creativa al terminar su etapa de estudiantes y enfrentarse a la dura realidad económica y laboral; muestra de ello son la gran cantidad de revistas y semanarios de ámbito local surgidos en estos años, pero también su corta vida<sup>1070</sup>. Prohombres de las primeras décadas de siglo como Juan Agapito Revilla, Mariano Alcocer Martínez, Narciso Alonso Cortés, Casimiro González García-Valladolid, José Martí y Monsó o Francisco Cossío, entre otros,

[...] realizaron una excelente labor de revelación de la cultura local, en el más noble sentido del vocablo cultural, e indirectamente despertaron las inquietudes que vemos reflejadas en los movimientos literarios que fraguaron entre los jóvenes que fueron sus discípulos, incluso directamente por haber asistido a sus aulas<sup>1071</sup>.

Muchos de estos vallisoletanos fueron, a su vez, miembros de las instituciones abanderadas de la cultura local como el Ateneo y la Academia de Bellas

---

<sup>1069</sup> Narciso Alonso Cortés, “Fons Damnorum”, 2.

<sup>1070</sup> Para más detalles sobre este particular se puede consultar el completo estudio de Celso Almuiña y Ricardo Martín de la Guardia, *Catálogo de la prensa vallisoletana del siglo XX* (Valladolid: UVa, 1992).

<sup>1071</sup> Rubio, *La literatura en Valladolid*, 26.

Artes, o destacados colaboradores de los periódicos informativos locales (como Francisco Cossío o Fernando De'Lapi<sup>1072</sup> en *El Norte de Castilla*).

En los ámbitos de la pintura y la escultura, la atonía, pobreza y falta de oportunidades caracterizaron a las ciudades castellanas en los inicios del siglo XX, y “el fuerte individualismo y cierta voluntad de aislamiento de los artistas locales impidieron la posibilidad de que cuajase una escuela de pintores propiamente castellanos”<sup>1073</sup>. Castilla, convertida en icono estético para un elevado porcentaje de los regeneracionistas españoles, no fue capaz, paradójicamente, de dar a luz una escuela regional paladina de ese proceso de recreación. Madrid seguía ejerciendo una gran fuerza centrípeta sobre la gran mayor parte de los artistas periféricos, hasta el punto de que cualquier pintor que se preciara de serlo estaba obligado a formarse en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando o exponer en la capital de España<sup>1074</sup>. Madrid, por tanto, monopolizó la pintura castellana que formaba parte del imaginario regeneracionista del noventa y ocho<sup>1075</sup>. La situación de desamparo pictórico ha sido reflejada por José Carlos Brasas en las siguientes palabras:

[...] a pesar de contar con un interesante grupo de buenos pintores, es de lamentar no obstante la escasa estimación y afición en Castilla, y más concretamente en Valladolid, hacia las Bellas Artes, y singularmente hacia la pintura. De este desdén se hace eco la crítica de la prensa local de la época cuando señala que el reconocimiento del mérito de los artistas vallisoletanos se ha efectuado siempre primero fuera de la ciudad<sup>1076</sup>.

---

<sup>1072</sup> Fernando D'Lapi residió en Valladolid entre 1908 y 1925 y ejerció como empleado de banca. Formó parte de la fundación de la revista *Éxodo*. Como poeta, publicó en *Revista Castellana* y en *Ideas*. Cabe enmarcar su poesía entre el fin del gusto modernista y el comienzo del surrealismo: ídem, 148-151.

<sup>1073</sup> José C. Brasas Egido, “La Pintura en Valladolid de 1900 a 1936”, en *Pintura y Escultura en Valladolid en el siglo XX (1900-1936)* (Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1988), 37.

<sup>1074</sup> Aunque lo más deseado por todos los artistas de la época era trasladarse a la ciudad creativa por excelencia: París.

<sup>1075</sup> Estas circunstancias permiten entender las tensiones Valladolid/Madrid y Centro/Periferia a las que se ha hecho referencia en el marco teórico y metodológico y que quedaban reflejadas en muchos de los discursos de ese momento.

<sup>1076</sup> Brasas Egido, “La Pintura en Valladolid”, 19.

Los pintores más prometedores de la capital castellana comenzaban su formación en la Escuela de Bellas Artes de Valladolid para trasladarse después a Madrid y profundizar en sus estudios. Una vez finalizados, regresaban por un corto período de tiempo para darse a conocer en su ciudad natal, con el objetivo de volver a establecerse tras ello en la capital de España. Los pintores pinicianos más relevantes fueron pupilos de los dos mayores maestros de la Escuela: Luciano Sánchez Santarén y José Martí y Monsó. El primero ganó en 1893 la oposición de docente del centro oficial vallisoletano, donde pasó a integrar equipo con el segundo, pintor e investigador valenciano que ya estaba instalado en la ciudad desde 1863 y cuya aportación fue trascendental en el repunte artístico de la ciudad a finales del siglo XIX y comienzos del XX<sup>1077</sup>. Gracias a ambos docentes, la labor de la Escuela de Bellas Artes comenzó a dar su fruto a partir de la segunda década del siglo XX.

La dedicación y entrega de estos modestos pintores, pero eficaces educadores y gestores, forjó unos excelentes resultados en la juventud artística vallisoletana, proporcionando en el primer decenio de siglo un importante plantel de futuros pintores, dibujantes y escultores<sup>1078</sup> entre los que destacaron Aurelio García Lesmes, Anselmo Miguel Nieto y Eduardo García Benito<sup>1079</sup>. García

---

<sup>1077</sup> José Martí y Monsó (Valencia, 1840-1912), ocupó la plaza de profesor de Dibujo, Paisaje y Acuarela de la Escuela de Bellas Artes de Valladolid en 1863, fue nombrado académico de la RABAPC en 1864, “afincado ya para siempre en Valladolid, en la que llegaría a ser muy estimado y de cuya vida cultural sería considerado pronto como uno de sus más ilustres representantes, volcó todas sus ilusiones y energías en la Escuela de Bellas Artes, de la que en 1871 fue elegido director [...] En el tiempo que duró su dirección de la Escuela de Bellas Artes supo elevar el prestigio de este centro que conoció un auge muy considerable, convirtiéndose a fines de siglo en una de las mejores de su clase en nuestro país [...] Sus contemporáneos lo describen como hombre, bondadoso, afable, modelo de cortesía, caballerosidad y honradez en el trabajo”: José C. Brasas Egido, *La Pintura del siglo XIX en Valladolid* (Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1982), 40-48.

<sup>1078</sup> Brasas Egido, “La Pintura en Valladolid”, 14.

<sup>1079</sup> Los tres “integran el trío protagonista de la pintura vallisoletana, desarrollando lo esencial de su obra entre los años veinte y treinta”: Brasas Egido, “La Pintura en Valladolid”, 20.



Lesmes destacó por sus pinturas de *esencia castellana*, muy en sintonía con las corrientes castellanistas<sup>1080</sup>.

A lo largo de las tres primeras décadas de siglo XX cobraron singular importancia los concursos-exposiciones promovidos por la Diputación y el Ayuntamiento que, en estrecha colaboración con la Escuela de Bellas Artes, se celebraron en los años 1904, 1912, 1916 y 1918<sup>1081</sup>. No sorprende, por tanto, que la eclosión artística de los años veinte, resultado del trabajo de la Escuela de Bellas Artes, tuviera como efecto colateral la creación de la nueva Sección de Música en el seno de la Academia: eran buenos momentos para el arte en Valladolid. En este sentido, tuvo especial relevancia la Exposición Regional celebrada en 1912, donde se dieron cita los creadores castellanos más representativos. En 1928, se celebró otra exposición —promovida ya por la Academia— en los salones del Círculo Mercantil que puso de manifiesto “el brillante momento que vivía por entonces la ciudad desde el punto de vista pictórico”<sup>1082</sup>. La bonanza se hizo extensiva a la música, pues ese mismo año la Escuela de Música de la Academia obtuvo el reconocimiento oficial de sus estudios.

En cuanto al arte escultórico, la segunda década del siglo XX no destacó por acoger o ver nacer a grandes figuras en Valladolid; “la renovación modernista de la escultura local apenas se hizo notar”<sup>1083</sup>. Hubo sin embargo un personaje que no pasó inadvertido: Ángel Díaz y Sánchez, profesor en la Escuela de Bellas Artes de Valladolid durante veinte años y presidente de la RABAPC entre 1910 y 1912, que finalmente se trasladó a Madrid con el fin de ejercer co-

---

<sup>1080</sup> Eduardo García Benito fue quizás el pintor vallisoletano más representativo del siglo XX al convertirse en uno de los exponentes del *Art-Déco*. Su labor se desarrolló principalmente en Francia y América.

<sup>1081</sup> Previamente, estas exposiciones habían sido gestionadas por la RABAPC, pero tras el cambio de siglo pasaron a ser responsabilidad de la Escuela de Bellas Artes, Oficios Artísticos, o Artes e Industrias (en virtud de las distintas denominaciones adquiridas por la Escuela durante los primeros años de la centuria). Pese a la desvinculación de la RABAPC, muchos de los profesores de la Escuela ostentaban la condición de académicos (como Martí y Monsó, Seijas, Díaz, etc.) y los modelos utilizados por los alumnos eran los mismos de los que se sirvió la Academia cuando entre sus fines estaban los educativos: Urrea, “La escultura de 1900 a 1936”, 128.

<sup>1082</sup> Brasas Egido, “La Pintura en Valladolid”, 17.

<sup>1083</sup> Urrea, “La Escultura de 1900 a 1936”, 127.

mo profesor en la Escuela de Artes y Oficios<sup>1084</sup>. *El Norte de Castilla* dedicó íntegramente la sección “Gente Castellana” del 14 de febrero de 1912 a su persona:

He aquí un artista castellano, que por su origen y por sus afectos, es castellano de las dos Castillas. Y por su espíritu, derramado espléndidamente en sus obras, es también, doblemente castellano.

Artista por temperamento, consagró a la escultura su inspiración y su entusiasmo; y en España primero y largo tiempo en Italia después, fue de triunfo en triunfo, desenvolviendo las maravillas de su arte, consagrado además innumerables veces por las más preciadas recompensas.

Tienen sus obras alta espiritualidad; acusan vigor de concepción; hay en ellas, la solidez, la reciedumbre, la intensidad de realidad que revela en su autor al castellano, pero hay también en ellas la armonía ideal, florida la gracia, la poética suavidad propias de un artista italiano del Renacimiento.

Hoy en su cátedra de nuestra Escuela de Artes y Oficios, adiestra futuras generaciones de artistas; en la presidencia de la Academia de Bellas Artes, — honorísimo [sic] puesto a que recientemente fue elevado, en justicia a sus méritos— comienza fecunda labor, que todos los que amamos el arte debemos agradecerle; en su estudio, trabaja y trabaja... Y a las veces trueca los palillos de modelar, por los pinceles y por la paleta el barro, y también los colores obedecen dóciles a su inspiración.

Un gran artista y un hombre de corazón: éste es Ángel Díaz<sup>1085</sup>.

Pero, en lo que concierne a esta tesis doctoral, Ángel Díaz fue relevante por haber adquirido un importante papel en la creación de la Sección de Música de La Purísima y por este motivo será más adelante objeto de estudio.

---

<sup>1084</sup> Del nombramiento da cuenta *ENC* del 12/11/1912 en la siguiente noticia: “Por el ministerio de Instrucción pública ha sido nombrado, en virtud de concurso de méritos, profesor de término de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, con destino á la enseñanza de dibujo artístico, don Ángel Díaz y Sánchez, profesor de igual asignatura de la Escuela de Artes y Oficios de esta capital. Aunque la merecida designación del señor Díaz será acogida con satisfacción por cuantos le conocen, la noticia causará sentimiento, pues implica la ausencia de un hombre bondadoso y simpático, de un artista de gran valía, de un profesor de cuyos méritos hablan ya los triunfos que alcanzan sus discípulos, y de un crítico de arte cuya labor, como presidente de la Academia de Bellas Artes, en la dirección del Museo es merecedora de calurosos elogios”.

<sup>1085</sup> *ENC*, 14/2/1912.

#### 4. 2. 2. Primeros hitos del renacimiento cultural vallisoletano: el Congreso Nacional de Música Sagrada y la refundación del Ateneo

Entre 1907 y 1909 la ciudad de Valladolid fue testigo de dos hechos cuyas consecuencias marcaron y consolidaron lo que ha venido considerándose por la historiografía artística local como un apogeo en el ámbito de la cultura: la celebración del primer Congreso Nacional de Música Sagrada y la refundación del Ateneo. Ambos eventos fueron protagonizados por una generación de individuos, tanto de la adscripción laica como religiosa, que tomó la bandera del regeneracionismo y puso en marcha iniciativas de tipo asociativo, creativo, artístico, etc.

El primer Congreso Nacional de Música Sagrada tuvo lugar en la capital entre el 26 y el 28 de abril de 1907 y fue resultado de la actividad y trabajo del arzobispo José María de Cos<sup>1086</sup>. El Congreso pretendía un reflexión no sólo teórica sino también sobre la aplicación práctica del contenido del *motu proprio* “Tra le sollicitudini” promulgado por Pío X en 1903, considerado por los especialistas como un auténtico “Código de Música Sagrada”. El documento papal respondía a una inquietud reformista de la liturgia y la música del culto católico que venía fraguándose en la Iglesia durante toda la segunda mitad del siglo XIX<sup>1087</sup>.

---

<sup>1086</sup> Sobre el papel de José M.<sup>a</sup> Cos en el proceso reformador de la música sagrada vid. Joaquina Labajo Valdés, “José M.<sup>a</sup> Cos, reformista de la música sagrada en España”, en *RedeM*, n° 2 (1984): 335-349.

<sup>1087</sup> María A. Virgili, “Antecedentes y contexto ideológico de la recepción del *Motu Proprio* en España”, *RedeM*, n° 1 (2004): 23-39. Eran muchas las voces que se alzaban denunciando el deplorable estado de la música religiosa: “La Música en el templo se halla desgraciadamente en un estado lamentable de abandono: la ignorancia de algunos maestros de capilla y organistas, la falta de serios ideales artísticos, el afán inmoderado a todo lo que brilla y reluce, la afición a los efectos vulgares, el mal gusto en una palabra, han hecho que la casa del Señor se convierta, en lo que a música se refiere, en una sucursal del teatro, con bastante frecuencia, y aún algunas veces de otros sitios peores”: “El Congreso de Música Religiosa de Bilbao”; *La Música Religiosa en España*; año I, septiembre de 1896, citado por Virgili, *La Música en Valladolid en el siglo XX*, 29.



**Imagen 8.** “Ilmo. y Revdmo. Sr. D. José María de Cos y Macho, Arzobispo de Valladolid”. *El Financiero Hispano-americano. Extraordinario Valladolid*, Julio de 1911, 6.

José María Cos, ayudado de algunos colaboradores entre los que destacan Nemesio Otaño y Vicente Goicoechea, tomó el testigo de esos afanes renovadores y mostró un gran interés en acometer una reflexión profunda en torno al nuevo ordenamiento pontificio y su aplicación en España, lo que dio lugar a la publicación, en 1905, de un documento titulado *Edicto y Reglamentos sobre música sagrada promulgados por los Rmos. Prelados de la Provincia Eclesiástica de Valladolid*<sup>1088</sup> y a la celebración de un congreso de ámbito nacional dos años después. Este encuentro es considerado por López Calo “el verdadero punto de partida para la renovación total de la música religiosa española”<sup>1089</sup>; su

---

<sup>1088</sup> *Boletín oficial del Arzobispado de Valladolid*, nº 11 (1905): 317-408.

<sup>1089</sup> López Calo, *La Música en la catedral de Valladolid* (Valladolid: Obra Social de Caja España y Ayuntamiento de Valladolid, 2007), 4: 284.

contenido y conclusiones fueron publicadas un año después en la forma de una *Crónica*<sup>1090</sup> en la que se consignaba el canto gregoriano como el más adecuado para las celebraciones litúrgicas.

Así mismo, el texto contemplaba la posibilidad de hacer uso del canto polifónico, pero éste debía ser previamente supervisado y aprobado por un comité cuyo arbitraje, en el caso de Valladolid, se puede constatar en algunas partituras del AMuRABAPC autorizadas con el sello de la “Comisión Archidieciana de Música Sagrada de Valladolid”<sup>1091</sup>.

El *Boletín oficial del Arzobispado* pinciano de 1905 detalla los nombres de los integrantes de esta comisión:

En esta Archidiócesis de Valladolid Nos, el Arzobispo, tuvimos a bien nombrar el día 14 de Junio de este año de 1905 una Comisión Diocesana para la Música Sagrada compuesta de los miembros siguientes:

Presidente: M. I. Sr. D. Isidro Mújica, Lectoral de la S. I. M., por cuya inesperada y sentida muerte queda vacante este puesto que Nos tratamos de llenar.

Vice-Presidente: D. Vicente Goicoechea, Maestro de Capilla de la S.I.M.

Vocales: R. Sr. D. Ángel Morante, Párroco de la Magdalena, por el Clero Parroquial.- R. P. Nemesio Otaño, S. J., por el Clero regular.- R. Sr. D. Segundo Milagros, Maestro Organista primero de la S.I.M.,- Sr. D. Jacinto R. Manzanares, Profesor de música y compositor.

Secretario: R. Sr. Dr. D. Francisco Martín de Castro, Profesor de la Universidad Pontificia<sup>1092</sup>.

---

<sup>1090</sup> *Crónica del I Congreso de Música Sagrada* (Valladolid: Andrés Martín, 1908).

<sup>1091</sup> En concreto, seis piezas del compositor J. M.<sup>a</sup> Aparicio conservadas en el AMuRABAPC tienen la autorización de esta Comisión: signs. AMuRABAPC, 15.6.1/6.

<sup>1092</sup> *Boletín oficial del Arzobispado de Valladolid*, nº 11 (1905): 403. Dos de estos miembros tendrán un papel muy importante en los orígenes de la Sección de Música de la RABAPC (V. Goicoechea y J. R. Manzanares).



**Imagen 9.** “Alabado” para dos tenores, bajo y acompañamiento compuesto por José M.<sup>a</sup> Aparicio Tablares. Incluye el sello de aprobación por la Comisión Archidiecésana de Música Sagrada de Valladolid. AMuRABAPC, 15.6.1.

Otro aspecto que se trató de regular tras el Congreso, siguiendo las indicaciones del *motu proprio*, fue la educación litúrgico-musical del clero. José María Cos se hizo eco de los vientos reformistas que soplaban en Europa desde finales del siglo XIX, lo que le llevó a crear una cátedra de música en el Seminario Diocesano de Valladolid en 1901 encabezada por en el entonces Maestro de Capilla, Vicente Goicoechea<sup>1093</sup>, a quien se unió más tarde Ángel Torrealba<sup>1094</sup>. Fue en esta época cuando también se constituyó la *Schola Cantorum* del Seminario.

<sup>1093</sup> Vicente Goicoechea Errasti (1854-1916), fue maestro de capilla en la catedral de Valladolid entre 1890 y 1915. Presidió la sección de música del *I Congreso de Música Sagrada* de Valladolid. Fue nombrado académico de la Sección de Música de la RABAPC desde la constitución de la nueva Sección. Su obra musical es considerada como precursora del ideal reformador emanado del *Motu proprio* de S. Pío X. Publicó una obra teórica: *Reglas para la Reforma del Oficio Divino* (Valladolid: J. Montero, 1905). Los estudios de referencia en torno a Goicoechea son: Varela de Vega, *Músicos de Valladolid*, 335-366; Virgili, *La Música en Valladolid en el siglo XX*, 34-42; Óscar Candendo, “La Obra de Vicente Goicoechea Errasti (1854-1916). Una aportación fundamental a la restauración de la Música en España” (Trabajo de Investigación Tutelado, UVa, 2005); José López-Calo, *La música en la Catedral de Valladolid* (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid y Caja España, 2007), 277-288. *DMEH*, 1999-2002, s. v. “Goicoechea, Vicente”.

<sup>1094</sup> Cesáreo de Pablo, “Las clases de música del Seminario de Valladolid”, *Música Sacro-Hispana* IV, 6 (Junio, 1911): 97. Vicente Goicoechea ejerció como profesor en el seminario hasta el año de su muerte (1916), Ángel Torrealba ya figura como profesor ayudante desde el curso 1907-1908: Varela de Vega, *Músicos de Valladolid*, 350. Torrealba, que desde 1898 es sochantre de la catedral metropolitana, destacó por ser uno de los principales responsables y animadores de varios coros vinculados a colegios de la ciudad.

El Congreso de 1907 constituyó un impulso para la música religiosa, especialmente en el caso de la ciudad de Valladolid, en línea con las corrientes regeneracionistas y renovadoras que en España se estaban fraguando en ese momento y que, en el caso de la ciudad pinciana, tuvieron un claro exponente en el Ateneo, segundo hito del renacimiento cultural vallisoletano. Algunos de sus miembros, de hecho, fueron protagonistas indiscutibles de la vida artística en la ciudad y su labor fue, a la postre, determinante para la fundación de la Sección de Música en la RABAPC.

El Ateneo había sido fundado en 1872 y, desde sus orígenes, incluyó entre sus miembros músicos locales de prestigio como Ricardo Jancke y Cipriano Llorente<sup>1095</sup>. Este último, “el músico más representativo de la segunda mitad del siglo XIX”<sup>1096</sup>, sería nombrado académico de la SMuRABAPC tras su creación en 1911. En la nómina de impulsores del Ateneo se encontraban los intelectuales Emilio Ferrari, Ricardo Macías Picavea y José María Lacort. Sin embargo, tras un activo comienzo, la vida de la entidad fue desvaneciéndose durante los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX hasta que, en 1909, un nuevo grupo de individuos tomó las riendas de la entidad y la guió hasta uno de sus momentos de máximo esplendor<sup>1097</sup>. Esta refundación fue plasmada en un nuevo reglamento estatutario que declaraba al Ateneo como “una sociedad que tiene por objeto fomentar la cultura científica, literaria y artística insistiendo en la tolerancia y el respecto que se debe a todas las opiniones y creencias sinceramente profesadas”<sup>1098</sup>.

La sesión inaugural de la nueva etapa tuvo lugar el 27 de febrero de 1909. En ella, el presidente Vicente Gay pronunció un discurso titulado “Renaci-

---

<sup>1095</sup> Josemaría de Campos Setién, *El Ateneo de Valladolid al hilo musical y otros hilos colaterales* (Valladolid: Ateneo de Valladolid, 2006), 17.

<sup>1096</sup> *Ibidem*. Junto a estos músicos aparecían personajes de la talla de Emilio Ferrari o José María Lacort.

<sup>1097</sup> 1909 fue un año muy importante en la historia de España: Antonio Maura impulsó y llevó a cabo una nueva política de reformas, las tensiones anticlericales llegaron a su punto álgido con los sucesos de la “Semana Trágica” en Barcelona y, por último, se nombró al vallisoletano Santiago Alba Bonifaz ministro de Instrucción Pública.

<sup>1098</sup> <http://www.ateneodevalladolid.org/?p=43> (consulta: 7 de abril de 2013).

miento Cultural”<sup>1099</sup> en que puso de manifiesto los soplos de renovación ya extendidos por todo el territorio nacional. Gay sostuvo que este nuevo proceso no tenía que estar basado en la “tradicición”, sino en el “ideal”<sup>1100</sup>.

Con el imperio absoluto de la tradición, la sociedad se estanca y degenera el tipo; con el influjo progresivo del ideal la sociedad marcha y se perfecciona. Tengamos ideal y recordemos que la grandeza más bien se logra sabiendo conservar lo que se heredó, que destruyéndolo con la pretensión futurista de querer improvisar una vida enteramente nueva<sup>1101</sup>.

El nuevo renacer español no debía ser una repetición de esquemas pasados; por el contrario, debía asentarse en la búsqueda y la incorporación de nuevos agentes que emanaran “de los hombres vivos, no de las tumbas”<sup>1102</sup>. Este concepto de *ideal*, profusamente repetido a lo largo del discurso, puede vincularse a las reflexiones formuladas en años anteriores por Sanz del Río<sup>1103</sup>, que perseguía la propagación y el enraizamiento del pensamiento krausista en España y su meta declarada de europeización, renovación y regeneración racionalista del país y de sus habitantes<sup>1104</sup>.

Para el krausismo —y para el krausoinstitucionalismo, como corriente krausista del liberalismo social— se trataba de un proceso que necesariamente se desarrollaría a través de la cultura y de la educación del individuo y por me-

---

<sup>1099</sup> Vicente Gay, *El Renacimiento Cultural. Discurso pronunciado por el profesor Dr. Vicente Gay, presidente del Ateneo de Valladolid en la sesión inaugural del 27 de febrero de 1909* (Valladolid: Imprenta Castellana, 1909).

<sup>1100</sup> Ídem, 7.

<sup>1101</sup> Ídem, 10.

<sup>1102</sup> Ídem, 7.

<sup>1103</sup> Karl Christian Friedrich Krause, *Ideal de la Humanidad para la vida* (Barcelona: Orbis, 1985). La traducción realizada por Sanz del Río incorporaba una extensa introducción y comentarios a las propuestas filosóficas de Krause y fue publicada en 1871.

<sup>1104</sup> Se pueden encontrar huellas krausistas en la mayoría de las esferas librepensadoras de la historia moderna de España y en casi todos sus movimientos culturales: Elena de Jongh-Rossel, *El krausismo y la generación de 1898* (Valencia: Albatros, 1985), 13.



dio de unas premisas basadas en la razón, algo que supuso un inevitable choque con determinados valores dogmáticos de la sociedad española del momento<sup>1105</sup>.

En su discurso, Gay estableció las líneas de ese pretendido renacer vallisoleitano con la intención de plantear un nuevo futuro sin romper con la tradición histórica de Valladolid y Castilla, proceso en el que el papel de la cultura y de las instituciones alentadoras de la misma cobrarían un importante papel:

La civilización es un tejido de elementos culturales, que comprenden desde las fuerzas técnicas y económicas, hasta los transcendentales idealismos morales y religiosos. Y toda la cultura que como tal nace de una vida reflexiva, es decir, espiritual, honda e íntima, se traduce en una corriente espiritual cuyo grado de intensidad da la medida de la civilización de un pueblo<sup>1106</sup>.



**Imagen 10.** Vicente Gay, presidente del Ateneo y profesor de la UVA. *El Financiero Hispano-americano. Extraordinario Valladolid*, Julio de 1911, 35.

---

<sup>1105</sup> Como se ya se ha anotado en el aparato de fuentes, las referencias del católico *DR* sobre las actividades realizadas en el Ateneo son prácticamente nulas. De hecho, el krausismo español defendía una religión basada en la razón y propugnaba la libertad religiosa. “Es el idealismo social lo que opera con fuerza originaria de la transformación nacional y lleva la razón de su progreso en la teleología de sus corrientes espirituales”: Gay, *El Renacimiento Cultural*, 12.

<sup>1106</sup> Ídem, 13.

Las instituciones se convertían, por tanto, en abanderadas del renacimiento cultural necesario por el que habría de pasar la regeneración<sup>1107</sup>. De hecho, para Gay “las ideas que no encarnan en instituciones son como las energías sin órganos: la cultura es un producto colectivo, de cooperación humana, y para vivir y propagarse ha menester de instituciones sociales, de cooperación social”<sup>1108</sup>. Compárese esta postura con la sostenida por Sanz del Río cuando afirmaba: “queremos el progreso en todo y para todos, la mejora material y moral de todas las clases sociales, mediante el derecho de asociación, y restringiendo la acción del Estado en sus justos límites”<sup>1109</sup>. Las premisas teóricas propuestas por el institucionalismo histórico comenzaron así a tomar forma y permiten analizar la empresa y función del Ateneo en el campo cultural vallisoletano por la búsqueda y conquista de un ideal regenerador consolidado, sostenible y acorde a las exigencias de los nuevos tiempos.

Corporaciones como el Ateneo o la Academia de Bellas Artes se convirtieron en instituciones independientes de la Escuela oficial<sup>1110</sup>, lo que resultaba altamente conveniente a juicio de Gay, quien sostenía que

la cultura para ser netamente científica ha de ser racional y para ello nada es tan eficaz como la posición autónoma de los investigadores. [...] La formación cultural es un producto de la acción familiar, social y escolar; faltando uno de estos tres brazos del trípode, la estabilidad y la afirmación cultural desaparece. Causa principalísima de la defectuosa formación de la cultura nacional entre nosotros, es, sin duda alguna, la ausencia de la función cultural de la familia reducida en España a comunidad mantenida por una férrea disciplina romana en la que la ignorancia de la mujer se

---

<sup>1107</sup> Es llamativo que en discurso Gay no hace mención alguna a la institución eclesiástica. Algo que no deja de ser paradójico tras lo expuesto en páginas anteriores. Es muy probable que el Ateneo tuviera una filiación laica, en línea con los principios krausoinstitucionistas, que dejara de lado las iniciativas emanadas de la Iglesia.

<sup>1108</sup> Ídem, 13.

<sup>1109</sup> Julián Sanz del Río, *Racionalismo Armónico. Definición y Principios* (1867): citado por Sánchez de Andrés, *Música para un ideal*, 37.

<sup>1110</sup> “La escuela, es decir, la institución oficial no agota la función cultural, ni debe agotarla, pues hay que evitar el peligro de la llamada ciencia oficial”: Gay, *El Renacimiento Cultural*, 14.

eleva a la categoría de prenda moral, y la falta de espíritu corporativo libre para la educación<sup>1111</sup>.

En Castilla, según Gay, era necesario cultivar el terreno para el crecimiento de nuevos círculos sociales “con alma moderna, sin pensar en las cosas enterradas de Villalar”<sup>1112</sup>, unas reuniones no restrictivas en las que la cultura moderna no fuera patrimonio de unos pocos, sino que se extendiera desde las clases más acomodadas hasta las más humildes. Gay, sin embargo, atribuía una cierta actitud paternalista a estas instituciones libres, ya que considera que deberían educar a la población trabajadora y dulcificar el antagonismo entre clases sociales, “enalteciendo la inteligencia del pobre [para] constituir nacionalidades cultas, fuertes y temidas”<sup>1113</sup>.

Esta perspectiva guarda consonancia con el pensamiento que fundamentó el origen del movimiento coral en España, para el que la cultura en general, y la música en particular, se constituían únicamente en *honestos atractivos* para la clase obrera y en mecanismos de control social. La difusión de la cultura se erigía así como eje basilar del resurgir de la España moderna<sup>1114</sup>, y el Ateneo se presentó a sí mismo como uno de los pilares del renacimiento vallisoletano:

El Ateneo es una institución que cumplirá no solamente fines de investigación científica, sino también de difusión. Aparte de los cursos de estudios superiores que aquí se darán y de su actividad como cooperativa intelectual, extenderá su acción

---

<sup>1111</sup> *Ibidem*. El espíritu liberal de esta frase aboga directamente por el *librepensamiento* frente a la doctrina oficial. Las semejanzas con las premisas de Sanz del Río son claras: “la primera condición de la ciencia es la independencia de la razón y el libre examen”: J. Sanz del Río, *Racionalismo Armónico. Definición y Principios* (1867), citado en Sánchez de Andrés, *Música para un ideal*, 37. Estas afirmaciones chocan con el carácter conservador que se suele atribuir tradicionalmente a instituciones como el Ateneo o la Academia: “en esta categoría de instituciones libres están las Academias, los Ateneos, las Uniones para la cultura, etcétera”: Gay, *El Renacimiento Cultural*, 14.

<sup>1112</sup> *Ídem*, 18.

<sup>1113</sup> *Ídem*, 29.

<sup>1114</sup> Tal y como afirma el historiador Álvarez Junco, la crisis del 98 fue, ante todo, una crisis de “conciencia”, del concepto de España como nación. Esto hacía necesario construir un cambio general de percepción del “problema nacional” desde todos los agentes sociales: “El 98, Desastre y Regeneración”, conferencia impartida en la Fundación Juan March el 4 de diciembre de 2001, <http://www.march.es/conferencias/antiores/voz.aspx?id=539&l=1> (consulta: 10 de abril de 2013).

como las Universidades populares, por las clases trabajadoras, y como queremos hacer obra social y obra nacional, iremos a donde se nos llame o a donde creamos que debemos ir, aun sin llamarnos. No pedimos nada; basta con la satisfacción del deber cumplido y con el honor que a todos nos toca haciendo obra de redención nacional. El ideal naufraga cuando flota sobre un pueblo inculto. Hoy que nos afanamos por un ideal, debemos atender a la cultura nacional si del ideal deseamos ver un fragmento de realidad<sup>1115</sup>.

El Ateneo reconoció de esta manera el necesario vínculo entre educación y renovación nacional que el espíritu regeneracionista consideraba imprescindible para superar los males endémicos que aquejaban a España. El propio Joaquín Costa señaló como una de las medidas prioritarias para la reforma del país el “contener el movimiento de retroceso y africanización [...], renovando hasta la raíz sus instituciones docentes y dándoles nueva orientación, conforme a los dictados de la pedagogía moderna”<sup>1116</sup>, en sintonía con los postulados de la Institución Libre de Enseñanza. Cabe suponer, por tanto, que algunos de los máximos representantes del Ateneo que compartían afiliación con la RABAPC consideraran a la Academia como una herramienta apropiada para la consecución de su programa reformista.

*ENC* reflejó la importancia de la refundación del Ateneo en una amplia reseña publicada el 28 de febrero de 1909, en la que destacó el importante papel aglutinador que asumía en el proceso de construcción nacional a través de la cultura<sup>1117</sup>:

---

<sup>1115</sup> Gay, *El Renacimiento Cultural*, 29.

<sup>1116</sup> Joaquín Costa, “Conclusiones de la Asamblea Nacional de Productores celebrada en Zaragoza en 1899”, en *Maestro, escuela y patria* (Madrid: Biblioteca Costa, 1916): 234.

<sup>1117</sup> A este respecto, es significativa la ausencia de referencias a las actividades del Ateneo en el otro periódico local de referencia: *El Diario Regional*, una circunstancia que podía estar relacionada con las distintas filiaciones ideológicas y políticas de los principales rotativos vallisoletanos. Para más información sobre este particular, los principales estudios sobre la prensa vallisoletana en este momento son: Celso Almuiña, *La prensa vallisoletana durante el siglo XIX (1808-1894)* (Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Valladolid, 1977). Celso Almuiña y R. Martín de la Guardia, dir., *El Norte de Castilla, 150 años como testigo de la historia* (Valladolid: Norte de Castilla, 2006). Pablo Pérez López, “La prensa católica: *Diario Regional*”, en *Tres modelos de prensa en Valladolid* (Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1994), 29-44. Celso Almuiña, “Un modelo liberal de prensa

Las fuerzas y elementos intelectuales con que cuenta en gran copia Valladolid, dispersos antes, aislados, desconocidos del público y aún entre sí mismos, están ya unidos en un potente bloque, que será foco del cual ha de irradiar una fecunda difusión de la cultura y que producirá en unos esa noble *hambre de saber* a la que aludía anoche el señor Cejador, y en los que al estudio y al arte dedican su vida, un vigoroso estímulo para poner en su labor el ahínco y el entusiasmo que tiene siempre en pos de la evidencia de la fecundidad del trabajo. [...] La obra española, la obra del patriotismo, es hoy obra de la cultura, ésta abrirá el espíritu al ideal, es la suprema necesidad presente para llenar ese vacío del ideal director que falta en la vida española desde que acabó, por haberse realizado, el ideal que se llamó Granada<sup>1118</sup>.

Tras el comienzo de la nueva etapa, el Ateneo comenzó a realizar numerosas actividades de extensión cultural: conferencias literarias, veladas poéticas, conciertos, etc., con la intención de convertirse en el centro cultural de Valladolid y con vocación de proyectarse en toda la Castilla<sup>1119</sup>. Fueron muchos los intelectuales y políticos destacados del momento que pasaron por su tribuna: Valle Inclán, Pardo Bazán, Emilio Gómez Díez, Enrique Gavilán, Santiago Alba, Miguel de Unamuno, Narciso Alonso Cortés, Francisco de Cossío, García Lorca, Rafael Alberti, Gerardo Diego, etc. En palabras de Campos Setién, la segunda y tercera décadas del siglo XX pueden considerarse los “años de oro en la historia del Ateneo, en los que una nueva generación irrumpe en la vida cultural española y concretamente en el Ateneo, catalizador de la misma en Valladolid”<sup>1120</sup>. Se trata de una entidad “testigo de la historia que pasa, testimonio de la historia que queda [y], al mismo tiempo, protagonista de la historia que hace la ciudad”<sup>1121</sup>.

---

castellanista. *El Norte de Castilla* (1854-1994)”, en *Tres modelos de prensa en Valladolid* (Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1994), 7-27.

<sup>1118</sup> *ENC*, 28/2/1909.

<sup>1119</sup> Santiago Alba fue el encargado de pronunciar el discurso de apertura del curso 1912-1913, momento que aprovechó para manifestar la importancia del Ateneo como embajador de Castilla: “pocas obras como la de este Ateneo han despertado en mi tantos entusiasmos, pues si Valladolid ni ha perdido sus tradiciones y ha de seguir siendo expresión de la vida de Castilla, el Ateneo es necesario para sintetizar la cultura castellana”: *ENC*, 2/10/1913.

<sup>1120</sup> Campos Setién, *El Ateneo de Valladolid*, 40.

<sup>1121</sup> <http://www.ateneodevalladolid.org/?p=43> (consulta: 9 de abril de 2013).

Entre los socios protagonistas en 1909 se encontraba el músico Jacinto Ruiz Manzanares<sup>1122</sup>, que se convertiría, dos años más tarde, en académico de la SMuRABAPC y, en 1918, en el primer director de la Escuela de Música de Valladolid. Así mismo, entre la nómina de refundadores aparece también otro de los primeros académicos de la futura Sección de Música: Francisco Zorrilla. Se observan así claros vínculos entre ambas instituciones a través de algunos de sus miembros.

La música, de hecho, estuvo presente en el acto de apertura de curso del año 1909, en la forma de un breve concierto en que intervinieron el violinista José María Aparicio (miembro, a su vez, del Ateneo<sup>1123</sup>) y el mismo Manzanares al piano<sup>1124</sup>. Aparicio representa un claro ejemplo de músico de origen pinciano con una gran implicación en todos los ámbitos musicales de la ciudad cuyo vínculo con el Ateneo fue regular a lo largo de los años, lo que le llevó a ser distinguido como Socio de Honor el 15 de febrero de 1911<sup>1125</sup>. Se trata de un personaje que, si bien no trascendió la órbita vallisoletana, se hace imprescindible para el estudio de la música local de finales del siglo XIX y la primera

---

<sup>1122</sup> “[...] algunos de los numerosos intelectuales que se han inscrito en la lista de fundadores; recordemos a los señores Gay, Zorrilla (don Francisco), Villegas, Villa (don I.), Sanz Izquierdo, Sanz Benito, Illera Medina, Vergara (don I.), Tejerina (don T.), Mazanares, Gómez Argüello, [...]”: *ENC*, 17/1/1909. Como muestras de la importancia musical de Ruiz Manzanares en la vida vallisoletana, baste mencionar su selección como miembro de la Junta organizadora de la Sección de Música del *I Congreso de Música Sagrada* de 1907: Varela de Vega, *Músicos de Valladolid*, 350; y su pertenencia a una especie de cenáculo musical junto con Vicente Goicoechea, Nemesio Otaño, Facundo de la Viña y Vicente Arregui: Candendo, *La obra de Vicente Goicoechea Errasti*, 12.

<sup>1123</sup> Campos Setién, *El Ateneo de Valladolid*, 22.

<sup>1124</sup> “Manzanares ejecutó al piano, con la suma perfección de siempre, un admirable estudio de Chopin, y su “Improntu”, obra de fresca y delicada inspiración y de deliciosa factura, que el joven maestro daba por vez primera al público. Este “Improntu”, que es gallarda muestra de lo que como compositor vale Manzanares, es la obra que en el famoso concurso de la revista parisina “Música” obtuvo buen número de votos para el primer premio, entre las enviadas por 115 compositores de todas las naciones. El público la oyó con deleite y ovacionó al maestro. Aparicio tocó en el violín -acompañado al piano por Manzanares- la bellísima “Romanza” de Svendzen; y tocó con delicadeza y arte incomparables, entusiasmando a la concurrencia, que al final prorrumpió en atronadores aplausos”: *ENC*, 28/2/1909. Tanto Aparicio como Ruiz Manzanares intervinieron con mucha frecuencia en las veladas y conciertos organizados por el Ateneo durante los años veinte tal y como ha constatado Campos Setién en su monografía *El Ateneo de Valladolid, al hilo musical y otros hilos colaterales* (Valladolid: Ateneo de Valladolid, 2006).

<sup>1125</sup> Barrasa Urdiales, *Ambientes musicales en Valladolid al comenzar el siglo XX*, 32.

mitad del siglo XX<sup>1126</sup>; de hecho, su trayectoria cobra especial relevancia para este objeto de estudio, ya que fue nombrado profesor de violín en la Escuela de Música de la RABAPC tras la implantación de esta disciplina en el curso 1919-1920, por lo que se volverá sobre él en páginas posteriores.

En suma, el Ateneo fue uno de los agentes musicales no religiosos de mayor influencia y relevancia en la segunda década del nuevo siglo en la ciudad. A pesar del interés mostrado por la corporación en la extensión de la educación musical, su marco administrativo no le permitía desarrollar una labor docente regular, lo que pudo abundar en la necesidad de poner en marcha la Sección de Música en la RABAPC<sup>1127</sup>. La Academia (pese a que el RD de 1892 vinculó las Escuelas de Bellas Artes a los rectorados) seguía teniendo una clara vocación docente y, sobre todo, un entorno legal ambiguo pero propicio: el RD de 1905<sup>1128</sup>, según el cual las corporaciones provinciales y municipales que sostuvieran conservatorios y escuelas de música que impartieran estudios elementales podían solicitar la validez oficial, extremo aprovechado por la RABAPC para poner en marcha una Escuela de Música.

Algo menos de una década después, en 1918, el escritor y colaborador de *ENC* Fernando D’Lapi se expresaba en términos análogos a los de Gay, al defender que la ciudad de Valladolid estaba inmersa en un “renacimiento” musical<sup>1129</sup>. Según el escritor, la afición en la ciudad a todo lo relacionado con la cultura se había intensificado durante esos años gracias, entre otros motivos, a las conferencias de Extensión Universitaria, la puesta en orden del Museo de Bellas Artes y la labor educativa de la Casa Cervantes.

---

<sup>1126</sup> José María Aparicio Tablares destacó por su labor como director del Orfeón Pinciano, del Orfeón Castilla, por sus múltiples conciertos en la ciudad, como compositor y como profesor de varias generaciones de violinistas locales, entre ellos, como figura destacada, Félix Antonio González.

<sup>1127</sup> Sin embargo, el 1 de marzo de 1934, el Ateneo inauguró una Cátedra de Música Superior, promovida por el agustino Enrique Villalba, que incluía la enseñanza de composición e historia y estética de la música.

<sup>1128</sup> *GdM*, 17/6/1905. Este texto se analizará posteriormente: Cfr. §4.3.1.

<sup>1129</sup> “Optimismos y realidades. Ayer y hoy. - Hacia un renacimiento- Valladolid y la Sociedad Artística de espectáculos, la Escuela de música y la Filarmónica”: *ENC*, 25/10/1918.

En lo referente a la música consideraba primordiales los efectos de las habituales actuaciones organizadas en los cafés de la ciudad<sup>1130</sup> y los conciertos militares<sup>1131</sup>, que habían “interpolado con discreción la música sinfónica y de cámara en su asequible repertorio”<sup>1132</sup>. Destacaba la labor del Ateneo, con sus habituales actividades musicales y la programación periódica de conciertos de pago, con intervenciones de intérpretes y agrupaciones de gran prestigio<sup>1133</sup>.

D’Lapi señaló tres hitos como principales indicios del renacimiento cultural: la programación lírica de la Sociedad Artística Castellana en los teatros Calderón y Zorrilla, la fundación de la Sociedad Filarmónica de Valladolid y, por último, la constitución de una Escuela de Música en el seno de la RABAPC<sup>1134</sup>, fenómenos que serán abordados con mayor detalle en el capítulo dedicado a esta última.

---

<sup>1130</sup> Virgili, *La Música en Valladolid en el s. XX*, 227-230 y Barrasa, *Ambientes musicales*, 13. Algunos de los profesores de la Escuela de Música fueron intérpretes habituales en los cafés de la ciudad (Café del Norte, Café Royalty, Café Suizo, etc.). Las referencias a actuaciones musicales en estos establecimientos son continuas en *ENC*, con la particularidad de que en muchos casos se incluía el repertorio, información muy valiosa para conocer en el gusto musical de las clases acomodadas de ese momento.

<sup>1131</sup> Durante los veranos, la Banda del Regimiento de Isabel II —bajo la dirección de Tomás Mateo— realizaba conciertos diarios en el Campo Grande: Virgili, *La Música en Valladolid en el s. XX*, 230.

<sup>1132</sup> Fernando D’Lapi, “Optimismo y realidades”, *ENC*, 25/10/1918.

<sup>1133</sup> La orquesta Sinfónica de Madrid, —bajo la dirección de Enrique Fernández Arbós—, y la Filarmónica de Madrid —bajo la batuta de Pérez Casas— ofrecían un concierto anual en Valladolid.

<sup>1134</sup> *ENC*, 25/10/1918.



### 4. 3. Creación de la Sección de Música de la Academia vallisoletana

#### 4. 3. 1. La enseñanza musical oficial en las provincias: entorno legal y su reflejo en la RABAPC

Una vez descritos los espacios de educación no oficial en el Valladolid de los albores del siglo XX, resta adentrarse en la idiosincrasia de la educación oficial y profundizar en su situación en las provincias de España, particularmente en Castilla y Valladolid, contexto inmediato al surgimiento de la SMu-RABAPC y su Escuela de Música. En páginas anteriores se ha llamado la atención sobre el hecho de que en los primeros años del siglo XX la única institución pública del Estado destinada a la formación del músico era el Conservatorio de Madrid<sup>1135</sup>, cuyo monopolio comenzó a desvanecerse progresivamente tras la expansión de las corrientes regeneracionistas defensoras de la puesta en marcha de una red de conservatorios provinciales. El punto de partida fue el RD de 16 de junio de 1905, texto que, aunque ambiguo y confuso, conformó el marco legal para los nuevos establecimientos docentes. Pese a que los nuevos vientos reformistas estaban dando sus frutos con la fundación de Sociedades Filarmónicas en muchas provincias españolas, la creación de orquestas, la elevación del debate intelectual, la aparición de una sólida generación de estudiosos, etc., el aspecto educativo seguía siendo una asignatura pendiente, tal y como describen algunos testimonios contemporáneos:

Ante todo, se impone la reforma despiadada de aquellos centros en los cuales radica la enseñanza oficial, digámoslo así de la música. Conservatorios y escuelas de música están pidiendo a voces una completa renovación de métodos, de procedimientos y de costumbres y un radical exterminio de prejuicios. Porque de otro modo, llegará

---

<sup>1135</sup> Cfr. §3.1. *ut supra*.

un momento en que no vamos a oír en los pianos de nuestras casas, graciosamente pulsados por nuestras hermanas y nuestras hijas, más de aquello del *Váls de las olas*, y aquello de la romanza *¡Povera mama!* Y claro está por ese camino no se va a ninguna parte<sup>1136</sup>.

El compositor leonés Rogelio Villar, haciendo uso de una retórica exacerbada, llegó a proponer la quema del conservatorio madrileño al considerarlo “una vergüenza nacional que debe concluir para siempre”<sup>1137</sup>. Estas voces críticas se unían a las que consideraban que el RCSMM se estaba convirtiendo en un centro cuyo único fin era estético-social en lugar de erigirse como herramienta de crecimiento cultural y musical del país. El centro capitalino, tras la larga etapa de Emilio Arrieta como director (1868-1894), no había conseguido modernizarse y enfocar su labor hacia la profesionalización de la música, ya que estaba sometido a una gran presión por el aumento del número de matrículas derivado de la moda creciente de las clases de adorno entre la clase burguesa<sup>1138</sup>.

Tras la muerte de Arrieta en 1894, el salmantino Tomás Bretón, como integrante de un comité cuyo fin era la reforma de la enseñanza musical, propuso una serie de iniciativas que chocaron con la decadencia económica del Estado durante la última década del siglo. Ante la falta de medios financieros, el comité se centró en realizar un análisis de la situación y en denunciar las calificaciones del alumnado, “con un extraño predominio de los sobresalientes y primeros premios que reflejaba la relajación de la enseñanza”<sup>1139</sup>. Bretón fue nombrado director del Conservatorio madrileño en 1901<sup>1140</sup>, un cargo desde el que intentó impulsar tanto la regeneración del organismo como la dignificación de

---

<sup>1136</sup> Enrique de Benito, “Sobre educación musical popular”, *Revista Musical Bilbao*, nº 9 (septiembre, 1909): 214.

<sup>1137</sup> Rogelio Villar, “El Conservatorio y los Ministros de Instrucción Pública”, *Arte Musical. Revista Iberoamericana*, nº 41 (15/9/1916): 3-4. Fernando Delgado advierte que en este tipo de literatura crítica “se pone el acento en cuestiones de género y no se repara en que el Conservatorio era el centro pionero en la admisión de profesoras en España”: Delgado, *Los gobiernos de España*, 493.

<sup>1138</sup> María E. Cortizo, *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela* (Madrid: ICCMU, 1998), 431-462.

<sup>1139</sup> Víctor Sánchez, *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración* (Madrid: ICCMU, 2002), 343.

<sup>1140</sup> Permaneció en el puesto hasta 1921.

la enseñanza musical en el resto de España<sup>1141</sup>. De hecho, ya en 1902 el compositor salmantino señaló la necesidad de diseñar un sistema de enseñanza a partir del conservatorio de la capital que proporcionara cobertura legal a las demandas crecientes en materia docente que estaban produciéndose desde distintas ciudades de España:

De Norte a Sur, de Levante a Poniente llegan a esta Comisaría propósitos, consultas, anhelos vehementes en ese sentido que es noble obligación acoger con la mayor simpatía. Espontáneamente hay creados en diversos puntos de España, buen número de Centros musicales, algunos de verdadera importancia, costeados por Diputaciones y Ayuntamientos, Círculos y particulares que es preciso alentar, unificar y proteger en bien de España. [...] mas si de tantos puntos de nuestra querida patria llegan aquí los anhelos a que antes he aludido, bien merecen que les consagremos nuestro tiempo y elevemos en su día a la Superioridad un proyecto de expansión y radiación maduramente estudiado, que a no dudar será bien acogido<sup>1142</sup>.

Se reivindicaba un marco legal que regulase, de forma definitiva y general para todo el país el funcionamiento de las escuelas de música provinciales. Esta demanda cristalizó en el citado RD de junio de 1905, que trató de poner orden en la realidad existente<sup>1143</sup>, pues la misma implantación de los exámenes libres desde el siglo XIX había mostrado la existencia de numerosos centros periféricos que se regían por los mismos criterios del madrileño. Algunos de estos establecimientos ya estaban en régimen de “incorporados” a Madrid, así era el caso de las escuelas de música de Cádiz, Málaga, Sevilla, Santiago y San Sebastián. Sin embargo, tal y como se ha observado al estudiar la Sección de Música de la Academia Sevillana, esta incorporación era en realidad más honorífica que efectiva:

---

<sup>1141</sup> “De manera, señores Profesores, es preciso inaugurar nuevas costumbres en el Conservatorio, y para ello revestirse de una valor materialmente heroico; es preciso dar más aprecio a las mercedes que otorgáis; hay que cerrar los oídos a la recomendación, uno de los vicios más fatales de la Sociedad española contemporánea; es necesario elevar al más alto grado nuestra responsabilidad, porque el Estado no mantiene estos centros para comodidad y regalo nuestros, sino para que cumplamos fielmente con la delicadísima misión que nos está encomendada”: Tomás Bretón, *Discurso y memoria del curso de 1900 a 1901 leído por el Comisario Regio* (Madrid: Imprenta Ducazcal, 1901), 10: citado por Sánchez, *Tomás Bretón*, 345.

<sup>1142</sup> Bretón, *Discurso y memoria del curso de 1900 a 1901*, 14-15: citado por Sánchez, *Tomás Bretón*, 348.

<sup>1143</sup> *GdM*, 17/6/1905. El texto íntegro se encuentra en el anexo B.12.

La insuficiencia de este sistema conduciría irremisiblemente a replantear sus bases: el vigor de los centros provinciales de educación musical, las necesidades de una nueva sociedad y la aspiración del Estado por intervenir en el control de la educación, conducirán, en un proceso natural, ni premeditado ni constante, a transformar las bases entre la administración pública y la formación del música en todo el país<sup>1144</sup>.

El decreto de 1905 ha sido considerado el primer paso en la creación de un entorno legal común para la instrucción musical en España<sup>1145</sup>. Al menos, fue el marco normativo que funcionó hasta la II República. En la exposición del texto, el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Carlos María Cortezo, dejaba clara su motivación: eran varias las escuelas y conservatorios de música repartidos por el país, sostenidas por ayuntamientos y diputaciones, que habían solicitado el reconocimiento oficial de las materias que impartían, en especial las correspondientes al grado elemental. Ante esta demanda, el RD optaba por delegar la gestión de los centros en las corporaciones locales o provinciales, y por permitir que la homologación de sus estudios elementales fuera concedida por el Ministerio, previa consulta al Conservatorio de Madrid.

El segundo artículo del RD condensa su esencia al enunciar los requisitos para obtener la validez oficial: entrega de una memoria con el cuadro de profesores y asignaturas, acreditación de la titulación de los docentes, propuesta de honorarios de los mismos, adecuación de los programas pedagógicos a los impartidos en el conservatorio de Madrid y obligación de impartir todos los cursos de solfeo y los correspondientes al grado elemental de piano y violín. El tercer artículo confirmaba la independencia de gestión de cada escuela y la libertad de contratación y despido del personal. Esta breve ordenanza dejó muchos cabos sueltos, lo que generó distintas interpretaciones en los años siguientes a su aprobación, sobre todo en lo referente al reconocimiento de los estudios no elementales que se contemplaba en el punto cuarto del artículo segundo:

---

<sup>1144</sup> Delgado, *Los gobiernos de España*, 307-308.

<sup>1145</sup> Delgado, "La construcción", 123.

[...] Para conceder la validez académica de los estudios de los demás instrumentos, cursos y asignaturas que constituyen la enseñanza de la Música, habrá de someterse a los planes, programas y condiciones especiales que formule el Claustro de Profesores del Conservatorio de Madrid y apruebe el Consejo de Instrucción Pública<sup>1146</sup>.

La incompatibilidad de estas líneas con lo establecido en el artículo primero, que especificaba que las solicitudes solo podrían afectar a los estudios elementales, es evidente<sup>1147</sup>. Pese a que en cuanto se aprobó el texto fueron cursadas varias solicitudes (escuelas de Córdoba, Málaga y Sevilla), hubo que esperar hasta abril de 1911 para otorgar el primer consentimiento. Correspondió al Conservatorio de Valencia, y tomó carácter oficial en la RO de 26 de abril de 1911<sup>1148</sup>. Según datos recabados por Delgado, entre 1911 y 1936 se avanzó en la construcción de una red nacional de escuelas reconocidas o directamente sostenidas por el Estado en base al RD de 1905. El año del estallido de la Guerra Civil, el país disponía de dieciocho establecimientos de instrucción musical insertos en el sistema estatal, entre los que se encontraba la Escuela de Música de Valladolid<sup>1149</sup>. Se consolidaba así una nueva forma de concebir las relaciones entre el Estado y la formación del músico.

Aunque se han constatado intentos de creación de un conservatorio oficial en Valladolid desde 1862<sup>1150</sup>, el impulso definitivo tuvo lugar a partir de la primera década del siglo XX gracias al RD de 1905, pues apareció un grupo de artistas y aficionados que se hicieron eco de una demanda creciente entre la

---

<sup>1146</sup> *GdM*, 17/6/1905.

<sup>1147</sup> Delgado considera que esta ambigüedad puede aludir a estudios elementales no contemplados en el reglamento vigente en el RCSMM (aprobado en 1901): Delgado, *Los gobiernos de España*, 313.

<sup>1148</sup> Ana Fontestad Piles, *El Conservatorio de música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)* (Tesis doctoral. Valencia: Servicio de publicaciones de la Universidad de Valencia, 2006). El Gobierno concedió a este mismo centro la validez de las enseñanzas superiores y la incorporación completa al Estado en 1917. A este último respecto, Fernando Delgado afirma que “sin la existencia de un plan general para el establecimiento de conservatorios por España, todo quedaba en manos de la influencia personal y un cierto caciquismo localista”: Delgado, *Los gobiernos de España*, 322.

<sup>1149</sup> Delgado, “La construcción”, 109-134. Delgado enuncia una lista de escuelas que no considera definitiva al ser un tema de investigación en vías de desarrollo.

<sup>1150</sup> De este año es la solicitud de Betegón y Marucci conservada en el Archivo del ARCSMM (Leg. 14-68).

población: que la ciudad contase con un conservatorio de música<sup>1151</sup>. Este hecho se ha podido confirmar gracias a una noticia aparecida en *ENC* el 26 de mayo de 1908 que, bajo el titular “Escuela de Música. Una reunión”<sup>1152</sup>, informaba sobre un encuentro mantenido en el despacho de la alcaldía entre varios personajes ilustres de la ciudad. En él

se dio lectura a un Real Decreto de 16 de Junio de 1905, sobre la organización y el régimen de los centros de estudios creados por sociedades particulares [...]. Se habló así mismo de las ventajas y utilidades que a las familias ha de reportar la nueva Escuela de música, de realizarse el proyecto [...]. Hablaron, haciendo atinadas consideraciones y ofreciendo su apoyo los señores Bernáldez, Vela, Álvarez (presidente del Orfeón Pinciano), Garrote Sapela<sup>1153</sup>, Jiménez, Peña, Hornedo y Aguirre. Este último demostró sus especiales cariños a la idea, por cuanto que él hace dos años la había llevado al Ayuntamiento, donde fue aceptada con entusiasmo<sup>1154</sup>.

La reunión finalizó con el acuerdo de crear una “comisión que vaya desarrollando los preliminares de la idea, quedando nombrados por unanimidad para formar parte de aquella los señores Alevesque, Hornedo, Vela, Garrote Sapela, Jiménez Peña y los representantes de la prensa”<sup>1155</sup>, concluyendo que

en la reunión reinó general entusiasmo por llevar á la realización tan loable proyecto, habiéndose acordado recabar en adelante, para sucesivas reuniones, el apoyo y concurso de otras distinguidas personalidades, a las cuales no se ha convocado ayer porque el acto que se realizaba no constituía más que un cambio de impresiones<sup>1156</sup>.

Por su parte el comisario regio de música, Tomás Bretón, mostró también su adhesión al proyecto:

---

<sup>1151</sup> Joaquina Labajo Valdés, “Tomás Bretón y Valladolid”, *Revista de Folklore*, n° 45 (1984): 84-91.

<sup>1152</sup> *ENC*, 26/5/1908.

<sup>1153</sup> Sebastián Garrote Sapela (1870-1945) fue nombrado Académico de la Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid en 1915 y en 1918 formó parte del claustro de profesores de piano de la recién creada Escuela de Música. Abogado de gran prestigio, este vallisoletano ha sido estudiado en su vertiente musical por Juan B. Varela de Vega en *Músicos de Valladolid. Antología Biográfica*, 299-333.

<sup>1154</sup> *ENC*, 26/5/1908. A día de hoy no hemos conseguido confirmar esta petición con la información existente en el Archivo Municipal de Valladolid.

<sup>1155</sup> *Ibidem*.

<sup>1156</sup> *Ibidem*.

Queda para los entendidos en lo que naturalmente afecta a nuestra noble, heroica y sufrida región el tratar de cereales, ganadería, comercio y transportes... yo no puedo, ni debo, ocuparme más que de arte y en particular de música... Cuando nuestra vieja Castilla se penetre de la enorme importancia educativa que en los pueblos ejerce la práctica del arte de la música, la rendirá más culto que el que le concede hoy. Obra fecunda de progreso sería la fundación de un Conservatorio en la hermosa capital vallisoletana y que la región emulase con el divino arte del sonido las glorias que la poesía, la arquitectura, la escultura y la pintura sembraron prodigiosamente en ella<sup>1157</sup>.

A pesar del entusiasmo unánime, el proyecto pareció enquistarse nuevamente y no hubo avances de ningún tipo conducentes a su efectiva materialización. Durante los casi tres años siguientes no se observa en la prensa vallisoletana debate alguno en la opinión pública (ni adhesiones ni rechazos), lo cual sugiere que la necesidad pudo ser más idealista y simbólica que real. No es hasta 1911 cuando se observan en la prensa renovados movimientos por parte de la RABAPC:

Nuestro querido amigo, el notable escultor don Ángel Díaz, digno presidente de la Real Academia de Bellas Artes de Valladolid, nos manifiesta que en la reunión celebrada en la alcaldía para tratar de la creación de una escuela de música en nuestra capital, no hizo, porque no podía hacerlos, los ofrecimientos de locales en el Museo que ayer le atribuye un colega local; y no podía hacerlos, por no contar esta Academia con mas secciones que las de Pintura, Escultura y Arquitectura, circunstancia que la veda intervenir en asuntos que no atañen a ninguna de estas tres artes bellas.

Lo hará, con sumo gusto y con entusiasmo, cuando se resuelva favorablemente por el ministerio de Instrucción pública, la instancia que la Academia elevó a poco de tomar posesión de la presidencia el señor Díaz, pidiendo que se cree la sección de Música<sup>1158</sup>.

---

<sup>1157</sup> *ENC*, 7/12/1908.

<sup>1158</sup> *ENC*, 14/1/1911.



**Imagen 11.** Ángel Díaz, escultor y presidente de la RABAPC en 1911. *El Financiero Hispano-americano. Extraordinario Valladolid*, Julio de 1911, 51.

De esta breve noticia se deducen varios hechos: por una parte, las iniciativas para la constitución de una Escuela de Música en la ciudad parecieron concluir que la mejor vía para establecerla pasaba por vincularla a la RABAPC. Un punto de partida lógico si se tiene en cuenta la solicitud realizada por la Academia en 1880 y la RO de 1887, que autorizaba a la creación de una Sección de Música, proporcionando una base legal para su establecimiento. Por otra, queda claro que la Academia vallisoletana había realizado una solicitud formal al Ministerio de Instrucción Pública, a través de su presidente Ángel Díaz, para crear la nueva sección con el fin último de poner en marcha una escuela<sup>1159</sup>. Se afianzaron así los cimientos de una dependencia entre la Academia y la futura Escuela que perduró durante varios lustros.

---

<sup>1159</sup> Desgraciadamente, no se ha podido localizar esta petición entre la documentación consultada en el AGA y el ARABASF.



#### 4. 3. 2. La constitución y puesta en marcha de la SMuRABAPC

La respuesta favorable a la demanda apareció reflejada en *ENC* del día 4 de febrero de 1911:

La aspiración de ampliar la Real Academia de Bellas Artes de Valladolid con una sección musical, tanto tiempo acariciada, se ha realizado ya. Ayer recibió el digno presidente de la docta corporación, el notable artista don Ángel Díaz, una comunicación del subsecretario de Instrucción pública nuestro insigne paisano don José María Zorita, trasladándole la Real Orden en que se concede la creación de la sección de Música, constituida en la misma forma que las de Pintura, Escultura y Arquitectura que hasta ahora tenía, conforme a la petición acordada por la Academia y elevada al ministerio a poco de tomar posesión el nuevo presidente.

Este ha recibido la comunicación de la subsecretaría por conducto del ilustre exministro vallisoletano don Santiago Alba, que ha gestionado con sumo interés este asunto<sup>1160</sup>.

Esta Real Orden<sup>1161</sup> marca un hito en la vida musical vallisoletana, puesto que la nueva sección se erigía en el primer organismo musical con reconocimiento estatal de la ciudad. También estableció la íntima vinculación, que perduró varios años, entre la Academia y el vallisoletano Santiago Alba, gracias a la cual la institución pudo poner en marcha algunos de sus proyectos<sup>1162</sup>. La siguiente tarea que tuvo que abordar la RABAPC fue el nombramiento de los nuevos académicos:

Academia de Bellas Artes.

La Sección de Música

Ayer mañana celebró junta esta docta corporación para proceder a la constitución de la sección de música que acaba de crearse. Presidió el digno presidente de la Academia, don Ángel Díaz.

---

<sup>1160</sup> *ENC*, 4/2/1911.

<sup>1161</sup> Lamentablemente, no se ha podido localizar el texto original de esta Real Orden.

<sup>1162</sup> Reformas en el Museo Provincial de Bellas Artes (1912), puesta en marcha de la Escuela de Música (1918), etc.

La votación, para el nombramiento de los nuevos académicos, dio el resultado siguiente: Don Vicente Goicoechea, don Cipriano Llorente, don Jacinto R. Manzanares, don Eugenio Muñoz Ramos y don Damián O. Urbina.

Don Francisco Zorrilla y don Rafael G. Crespo quedaron empatados; para decidirle se volverá a votar en la sesión próxima<sup>1163</sup>.

El empate quedó resuelto a los pocos días con el nombramiento de ambos candidatos:

Esta docta Corporación se reunió ayer bajo la presidencia de don Ángel Díaz, para tratar, entre otros asuntos, de decidir el empate de la sesión anterior, acordándose la designación de nuevos académicos a favor de don Francisco Zorrilla y don Rafael García Crespo.

Quedó, por lo tanto, constituida la sección de Música, de reciente creación en la siguiente forma: don Francisco Zorrilla, don Rafael García Crespo, don Vicente Goicoechea, don Cipriano Llorente, don Eugenio Muñoz Ramos, don Juan Martínez Cabezas y don Damián O. de Urbina [...].

Es innegable que la nueva sección de Música tiene gran trascendencia para Valladolid, porque ella puede ser la base (aparte del apoyo que ha ofrecido prestar el ex ministro señor Alba) de la fundación de un Conservatorio<sup>1164</sup>.

Como puede observarse en las reiteradas menciones en las actas, el proyecto de asentamiento de un conservatorio fue el gran objetivo —si no el único— de la recién estrenada rama de la RABPAC. En el acto de la toma de posesión de los nuevos académicos, su presidente encomendó a los cargos electos la tarea de “echar los cimientos de un Conservatorio de música, que tanto reclama la opinión culta de Castilla”<sup>1165</sup>. El académico Rafael García Crespo manifestó que el objetivo que perseguirían los nuevos académicos era

promover el estudio y cultivo de la música, estimular su ejercicio y difundir el buen gusto artístico con el ejemplo y con la doctrina. [...] y la importancia de la sección para educar al pueblo, sobre todo en esta provincia, bien necesitada de estímulos que

---

<sup>1163</sup> *ENC*, 7/2/1911.

<sup>1164</sup> *ENC*, 21/2/1911.

<sup>1165</sup> *ENC*, 24/2/1911.

la conduzcan a cultivar las bellas artes en todas sus manifestaciones, estimando necesario la creación inmediata de una escuela de Música<sup>1166</sup>.

Comenzó entonces una nueva etapa cuyo objetivo fue conseguir el apoyo económico del Ayuntamiento y de la Diputación para el cumplimiento de esos fines, un proceso que se dilató durante más de una década<sup>1167</sup>. Ejemplo de las estrecheces de las instituciones fue el crédito de mil pesetas que la secretaria de Instrucción Pública concedió a La Purísima para apoyar la creación del centro documente musical<sup>1168</sup>, una cantidad simbólica si se tiene en cuenta que el presupuesto presentado por la RABAPC seis meses después para poner en funcionamiento la Escuela ascendía a 26.750 pesetas.

Las actas de las sesiones de la propia Sección de Música ilustran sus primeros pasos, si bien dejan algunas preguntas sin respuesta. La primera reunión consignada en el libro de actas se celebró el 20 de junio de 1911, un retraso de cinco meses quizá debido a que los nuevos nombramientos debían llevarse a cabo en una asamblea de la Academia en pleno. En este encuentro se detalla que los nuevos académicos eran Vicente Goicoechea, Damián Urbina, Francisco Zorrilla, Eugenio Muñoz, Rafael García y Juan Martínez<sup>1169</sup>, lista de la que destacan las ausencias de Cipriano Llorente y Jacinto Ruiz Manzanares. De hecho, no consta que Llorente asistiera a reunión alguna, lo que apunta a que su nombramiento podía responder más a sus importantes aportaciones musicales durante la segunda mitad del XIX y al reconocimiento artístico que la ciudad le debía<sup>1170</sup>, mientras que Jacinto Ruiz Manzanares, músico de gran impacto y prestigio en toda España, no fue incluido en la sección hasta 1912<sup>1171</sup> —en

---

<sup>1166</sup> *Ibidem*.

<sup>1167</sup> Es importante recordar que, tal y como aparecía reflejado en el RD de 16/7/1905, los conservatorios y las escuelas de música que optaran a la concesión de validez oficial debían estar financiados por las corporaciones provinciales y municipales.

<sup>1168</sup> *ENC*, 10/5/1911.

<sup>1169</sup> *ASMURABAPC*, 20/6/1911, s. p.

<sup>1170</sup> Jesús Urrea concreta que fue electo el 6 de febrero de 1911 y que tomó posesión el 21 del mismo mes: Urrea, *Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Anuario*, 47.

<sup>1171</sup> “[...] la Academia procedió á la elección para ocupar una vacante de académico de la Sección de Música, siendo designado por unanimidad, el inspirado maestro compositor y notable pianista, don

1918, además, fue nombrado director de la Escuela de Música—. Los datos sobre su papel en la RABAPC en esos primeros meses son confusos, pues la primera sesión a la que asistió fue la del 17 de noviembre de 1914, más de dos años después de su nombramiento y entrada en la corporación.

El principal proyecto que se impuso la nueva rama musical fue la puesta en marcha “de una escuela de música cuya idea se agitaba ya en la opinión”<sup>1172</sup>, para lo cual se encargó a los académicos V. Goicoechea y J. Martínez Cabezas el diseño de las bases reguladoras de la futura Escuela de Música de la Academia. El texto que elaboraron se expuso y aprobó en la siguiente sesión del día 12 de julio de 1911; su primer artículo ya presentaba como objetivo principal conseguir la homologación estatal de sus enseñanzas conforme a lo establecido en el RD de 1905<sup>1173</sup>. La oferta educativa constaría por el momento de clases de solfeo, piano, violín y armonía<sup>1174</sup> y marcaría el itinerario docente de los primeros años de vida del centro.

Sin embargo, pronto surgieron dificultades de tipo financiero. El primer intento oficial de demanda de apoyo económico se ha localizado en el AMVA donde, con fecha de registro de entrada de 7 de octubre de 1911, se conserva una carta que Ángel Díaz, como presidente de la RABAPC, remitió al alcalde vallisoletano, Cesáreo Aguirre Aguirre<sup>1175</sup>:

La opinión general pronunciada por la creación de una Escuela de Música que como la de Bellas Artes, respondiera a las necesidades de la provincia de largo tiempo sentidas es notoriamente conocida por toda la población culta y amante del esplendor

---

Jacinto R. Manzanares. La acertada elección de la Academia está siendo muy elogiada, y el meritísimo artista recibe muchas felicitaciones por la honrosa distinción alcanzada”: *ENC*, 17/1/1912. Jesús Urrea fecha la toma de posesión de J. R. Manzanares el 21 de febrero de 1911: J. Urrea, *Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Anuario*, 47.

<sup>1172</sup> ASMURABAPC, 20/6/1911, s. p.

<sup>1173</sup> ASMURABAPC, 12/7/1911, s. p. En este primer artículo también se consignaba la importancia de solicitar a las Corporaciones Municipal y Provincial las subvenciones necesarias para el mantenimiento de la Escuela. Estas bases están incluidas en el anexo B.14.

<sup>1174</sup> ASMURABAPC, 12/7/1911, s. p. La asignatura de armonía no estaba incluida en dicho texto legal.

<sup>1175</sup> Pedro Carasa, dir., *Diccionario Biográfico de Alcaldes de Valladolid*, 265-269.

de la Capital y no puede ocultarse a las corporaciones ilustres de este noble pueblo de Valladolid.

Con tal motivo la Academia de Bellas Artes al crear una nueva Sección de Música, sus primeros pasos tendieron a tan plausible objeto, pero necesitándose para la creación de una Escuela de esta índole la intervención por parte de respetables entidades de la Capital, la Academia en sesión solemne acordó dirigirse a V. S. para que se digne otorgarle con alguna dotación el medio práctico e inmediato de llegar a tener la citada Escuela, que ha de redundar en el mayor lustre y prez de la Capital al mismo que tiempo que se da a sus habitantes los medios eficaces de cultura artística, no vacilando la Academia un momento en implorar el auxilio de ese Exmo. Ayuntamiento en vista de la que siempre ha prestado con el más excelente propósito plenamente cumplido a la Escuela de Artes.

A este fin acompaña el presupuesto correspondiente.

Dios guarde V. S. muchos años. Valladolid 5 de Octubre de 1911<sup>1176</sup>.

A esta solicitud se incorporaba un “presupuesto para la creación de una Escuela de Música a sufragar por las Corporaciones provincial y municipal”<sup>1177</sup>, en el cual se contemplaban cuatro profesores de solfeo, cuatro de piano, dos de violín y uno de armonía (cuyos honorarios ascenderían a la cantidad de 16.000 ptas. anuales), un conserje y dos ordenanzas (cuyos sueldos ascendían a 2.000 ptas.) y otros gastos como la renta del edificio (3.000 ptas.), material de oficina (750 ptas.), compra de tres pianos (3.000 ptas.), dos armonios (500 ptas.), instrumentos de arco (1.000 ptas.) y una biblioteca musical (500 ptas.). El montante total para poner en marcha la Escuela de Música ascendía, por tanto, a 26.750 ptas.<sup>1178</sup>

En la respuesta y providencia del alcalde, conservada en el mismo legajo, se pone de manifiesto que tanto la corporación municipal como provincial se mostraban “dispuestas a hacer lo posible en este asunto”<sup>1179</sup> y se acordaba crear un comité integrado por tres concejales del ayuntamiento y tres diputados pro-

---

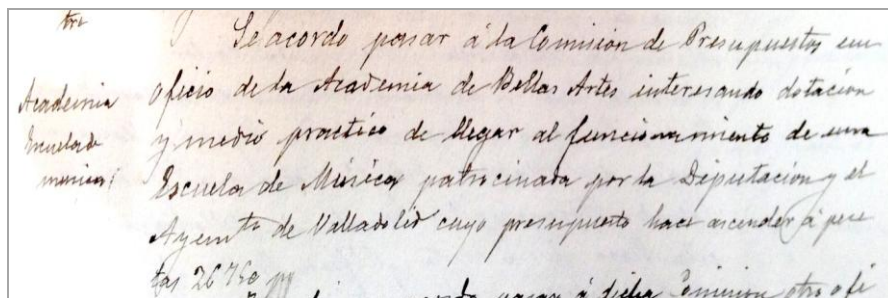
<sup>1176</sup> AMVA C. 269-18 CH. No se ha conseguido localizar la petición similar elevada a la Diputación Provincial.

<sup>1177</sup> AMVA C. 269-18 CH.

<sup>1178</sup> El presupuesto presentado a las Corporaciones coincide con el presentado por V. Goicoechea y J. Martínez Cabezas a la Sección en la sesión del 12/7/1911.

<sup>1179</sup> AMVA C. 269-18 CH. 20/10/1911.

vinciales que estudiase la propuesta<sup>1180</sup>. El libro de actas del pleno de la Diputación Provincial de Valladolid —17 de octubre de 1911— también da cuenta de una solicitud similar.



**Imagen 12.** La Diputación de Valladolid trata en sesión plenaria la solicitud de la RABAPC para financiar una Escuela de Música. ADPVA, Libro de actas de pleno de 1911, 35r.

Las instancias presentadas por Ángel Díaz no se vieron resueltas favorablemente. En el caso de la Diputación, quedó patente en su sesión del 22 de noviembre de ese mismo año, tal y como reseña *ENC*:

Acerca del dictamen denegando la creación de la Escuela de Música porque la Diputación no se encuentra en condiciones para subvenir a esas atenciones, el señor Gavilán<sup>1181</sup> hace uso de la palabra, lamentándose de esta falta de apoyo, por entender que la idea no solo es plausible, sino que con esa Escuela obtendrían Valladolid y su provincia ventajas indudables y beneficios que todos han reconocido y se han hecho públicos en la prensa.

Sin embargo, se aprueba el dictamen, votando en contra del señor Gavilán<sup>1182</sup>.

<sup>1180</sup> AMVA C. 269-18 CH. 5/11/1911.

<sup>1181</sup> Enrique Gavilán Almuzara fue el primer alcalde del s. XX en Valladolid. Diputado provincial y parlamentario en Madrid, estuvo estrechamente vinculado al albismo: Carasa, *Diccionario Biográfico*, 391.

<sup>1182</sup> *ENC*, 23/11/1911. El acta original de esta reunión no recoge los detalles que menciona *ENC* sobre la defensa que Gavilán hace de la Escuela de Música: ADPVA, *Libro de Actas de la Diputación de Valladolid, correspondientes a las reuniones de pleno de 1911*. s.p. (Sign. AD, Caja 5528/54107).

La prensa muestra hacia octubre de 1915 unas circunstancias más favorables para la creación de un conservatorio oficial a modo de los de Córdoba y Valencia, al haberse producido “ofrecimientos generosos”<sup>1183</sup> para que el proyecto llegara a buen término. Pero ningún intento fructificó realmente y todo quedó en expresiones de buenos propósitos por parte de las instituciones municipal y provincial. Fue a lo largo de los ocho primeros años de vida de la SMuRA-BAPC cuando se asentaron las bases para que en 1918 se creara definitivamente la Escuela de Música gracias a una ayuda directa de Santiago Alba. Como se estudiará posteriormente, las redes clientelares y los vínculos políticos de Castilla con el poder central a través de prebostes como Alba, Muro o Bretón<sup>1184</sup> fueron determinantes para la consolidación del conservatorio pinciano.

---

<sup>1183</sup> *ENC*, 6/10/1915.

<sup>1184</sup> Labajo”, Tomás Bretón en Valladolid”, 90-91.





#### 4. 4. Los primeros académicos de la nueva Sección

El objetivo que la Sección de Música de la RABAPC se marcó desde su puesta en marcha fue la creación de una Escuela de Música. En el proceso que condujo finalmente a alcanzar esta meta los nuevos académicos fueron protagonistas indiscutibles; los acontecimientos particulares que jalonan este desarrollo son de índole marcadamente coyuntural, por lo que resulta pertinente indagar en las figuras de los primeros individuos nombrados por la Academia para la nueva sección, en el perfil socio-profesional al que respondían, en las posibles razones de su elección y, por último, en su nivel de compromiso para con el objetivo de crear la escuela.

De un lado, el nombramiento de V. Goicoechea, J. Ruiz Manzanares, C. Llorente, y E. Muñoz Ramos parece responder a su protagonismo en la vida musical *práctica* vallisoletana. A los dos primeros se les puede definir como músicos “profesionales”, es decir, con empleo a tiempo completo a diversas prácticas musicales (docencia, creación, interpretación, etc.), mientras que los otros dos compartían su vocación y ejercicio como músicos con algún desempeño profesional principal (farmacéuticos en ambos casos). Los cinco académicos restantes —J. Martínez Cabezas, C. D. Ortiz de Urbina, F. Zorrilla, R. García Crespo y E. Sergio— no se dedicaban profesionalmente a la música, aunque algunos de ellos poseían conocimientos musicales. Vicente Goicoechea era avalado por su cargo como Maestro de Capilla de la catedral metropolitana. De hecho, sus sucesores en el puesto —Julián García Blanco (1920-1960) y Pedro Aizpurúa (1960-actualidad)— fueron nombrados académicos y directo-

res de la Escuela de Música y del Conservatorio de la ciudad, respectivamente, lo que evidencia una afinidad directa entre la nueva Sección y la Iglesia<sup>1185</sup>.

Jacinto Ruiz Manzanares destacó por su amplísima versatilidad profesional al sobresalir como compositor, docente e intérprete<sup>1186</sup>. Nacido en Corera (La Rioja) en 1872, llegó a Valladolid en 1890 tras finalizar sus estudios en el conservatorio de la capital de España y, con el paso de los años, se convirtió en uno de los músicos más influyentes de la ciudad. Su nombre aparece vinculado a instituciones locales como el Ateneo o la propia RABAPC, formó parte del comité musical del *I Congreso de Música Sagrada* de 1907 y de la *Junta Diocesana de Canto Sacro* y fue miembro del tribunal que evaluó los ejercicios de oposición a Maestro de Capilla de la catedral de Valladolid tras el cese de Vicente Goicoechea. Sus intervenciones en conciertos eran frecuentes como solista o como acompañante de otros intérpretes de la ciudad, entre los que sobresalen los violinistas Julián Jiménez y José María Aparicio. Estas actuaciones públicas fueron especialmente habituales en el Ateneo, aunque también se han constatado en los teatros Lope de Vega y Calderón, el Salón Pradera, el Círculo de Recreo, el Teatro de la Casa Social Católica, etc. Así mismo, intervino en la inauguración de los órganos de las iglesias de El Salvador en 1918 y de San Miguel, en 1919, ambos construidos por el organero Quintín Ruffner, afincado en Valladolid<sup>1187</sup>.

Como compositor compuso varias obras de distintos géneros<sup>1188</sup>, algunas de las cuales fueron premiadas en concursos internacionales y otras elogiadas por

---

<sup>1185</sup> El AMuRABAPC atesora cuatro piezas de Goicoechea en ediciones impresas: *Miserere mei Deus*, *Missa pro Dominicis Adventus et Quadragesimae*, *Christus factus est*, *Ave María*. Signs. AMuRABAPC, 13.37, 12.49, 12.50 y 8.22.1.

<sup>1186</sup> Actualmente se cuenta con tres breves estudios sobre Ruiz Manzanares: J. B. Varela de Vega, "Semblanza de Jacinto Ruiz Manzanares", *BoRABAC*, n° 31 (1996): 139-148; *DMEH*, 1999-2002, s. v. "Ruiz Manzanares, Jacinto"; Virgili, *La Música en Valladolid en el siglo XX*, 315-318.

<sup>1187</sup> *DR*, 10/7/1918 y *DR*, 21/1/1919, respectivamente.

<sup>1188</sup> A través de referencias biblio-hemerográficas se ha confirmado que Manzanares compuso obras para piano, violín y piano, orquesta, género lírico, voz y piano, coro, órgano, zarzuelas, cuartetos, violonchelo y piano, voz y piano.

la crítica madrileña<sup>1189</sup>. Destacó su *Cuarteto en la menor* que, después de su interpretación en 1917 por el “Cuarteto Renacimiento” en el hotel Ritz de Madrid, fue valorado de la siguiente manera:

La obra de Manzanares es muy interesante y revela un compositor de altos vuelos, de fácil inspiración y de orientación muy sana. Huye Manzanares de las complicaciones de forma, y sabe siempre ser grato y llegar al público con una composición seria, delicada y llena de ensueño. Gustaron mucho los cuatro tiempos del Cuarteto; pero sobre todo el segundo y el tercero. Este es sentidísimo y de intensa emotividad<sup>1190</sup>.

Su labor docente sobresalió desde su llegada a la ciudad en 1890<sup>1191</sup>, lo que le convirtió en uno de los puntales de la Escuela de Música a partir de 1918, institución que dirigió hasta su traslado al Conservatorio de Valencia en 1922. Entre 1903 y 1918 se presentó a varias oposiciones en el Real Conservatorio de Música de Madrid; las plazas a las que optó fueron las de profesor de solfeo (1903 y 1910), armonía (1903, 1910, 1913 y 1917), piano (1906 y 1910) y música de salón (1918), aunque en ninguna de ellas tuvo éxito<sup>1192</sup>.

Los otros dos académicos que poseían una vertiente práctica musical, C. Llorente y E. Muñoz Ramos, aun siendo músicos con una trayectoria musical reconocida e importante para la ciudad (sobre todo en el caso del primero de ellos), no aparecen mencionados en la prensa de 1911. En ese año, Llorente contaba con la avanzada edad de setenta y seis años y, en palabras de Varela de Vega, fue “el músico vallisoletano más representativo y popular de la segunda mitad del s. XIX”<sup>1193</sup>. Su amplio abanico de facetas musicales se extendía desde

---

<sup>1189</sup> Tomás Marco ha destacado esta faceta de R. Manzanares en su estudio *Historia de la música española. Siglo XX* (Valladolid: Alianza Música, 1982), 103. Sin embargo, a día de hoy es una figura que no cuenta con un estudio en profundidad y no se ha realizado un inventario completo de sus composiciones.

<sup>1190</sup> Crítica aparecida en *El Liberal* y transcrita en *ENC* del 26/3/1917.

<sup>1191</sup> En el *ENC* de 4/1/1894 ya se le describe como “el profesor que más trabaja y más gana en Valladolid, y es desde luego, como músico, una reputación”: Citado en Varela de Vega, “Semblanza de Jacinto”, 140. Entre sus discípulos destacó por encima de todos el pianista Ignacio Gabilondo.

<sup>1192</sup> Todo este historial está depositado en AGA: Sección “Personal Escuelas Especiales”, Jacinto Ruiz Manzanares, Sign. 5101. 31/15.085. Se ha podido contrastar esta información con la contenida en los libros de Actas del claustro del RCSMM de esos años; Así mismo, hay reseñas de estas oposiciones en el *BoRABASF*.

<sup>1193</sup> *DMEH*, 1999-2002, s. v. “Llorente, Cipriano”; M.ª A. Virgili ha estudiado someramente a Llorente en “Ambiente musical”, 598-600 y 616-617.

la de violinista, director y compositor, hasta fundador de la “Sociedad de Conciertos” y de la “Sociedad de Cuartetos”<sup>1194</sup>.

El agustino Enrique Villalba, en su discurso de entrada en la RABAPC en 1935, destacó la gran labor desarrollada por Llorente y cómo las sesiones musicales realizadas por el farmacéutico en su casa los viernes por la tarde eran un punto de encuentro obligado para los aficionados y profesionales de ese arte<sup>1195</sup>. Desgraciadamente, a día de hoy no se dispone de un estudio en profundidad de ninguna de las variadas facetas musicales de este personaje.

En último lugar, Eugenio Muñoz Ramos fue discípulo de Llorente<sup>1196</sup>. Nacido en Valladolid en 1854 y fallecido en la misma ciudad en 1932, fue hijo de músico militar. Desde muy temprana edad mostró grandes aptitudes musicales, lo que le llevó a formar parte de la sección de violonchelos de la orquesta del teatro Calderón a los catorce años. Parece ser que, en este mismo teatro, C. Llorente escuchó al joven Eugenio y decidió financiar su formación en farmacia y en música. De hecho, la farmacia regentada por Llorente en la Plaza Mayor pasó a manos de Muñoz cuando el primero se retiró. Muñoz ingresó en la Real Academia de Medicina y Cirugía de Valladolid el 21 de mayo de 1916, con un discurso titulado *Medicamentos sintéticos nuevos*<sup>1197</sup>.

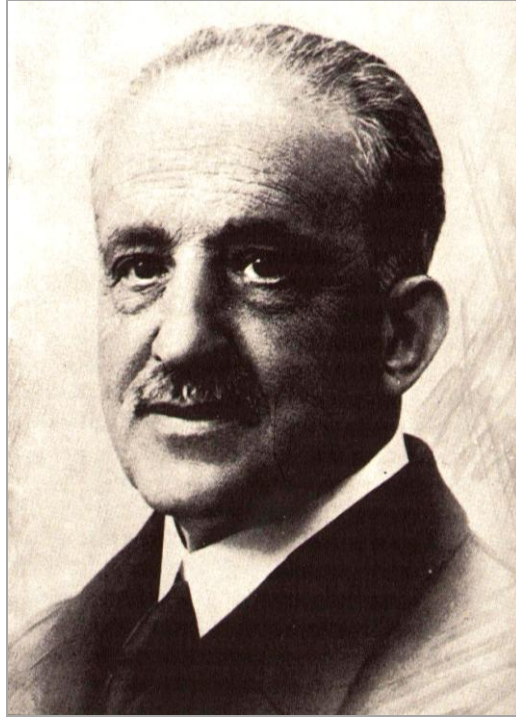
---

<sup>1194</sup> En julio de 1865, Cipriano Llorente “publicó en Madrid las piezas de música de su composición intituladas *Querella de amor, o la cita del valle; Las orillas del Besaya; Despedida a la Santísima Virgen; Flores a la Santísima Virgen*. En Mayo de 1866 *Cantigas de Macías*, del marqués de Santillana y otros poetas del siglo XV: en folio, 28 páginas. Maestro director de la *Sociedad de cuartetos* establecida en Valladolid a principios, o tal vez antes, de 1870”: Saldoni, *Diccionario biográfico-bibliográfico*, 4: 176.

<sup>1195</sup> Enrique Villalba Muñoz, “Discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de Valladolid, 17 de marzo de 1935”, *BoRABAPC*, nº15 (1936): 15. Este tipo de audiciones públicas en pequeños salones o estudios fueron una práctica habitual durante las primeras décadas del siglo XX. Son numerosas las referencias que aparecen en la prensa sobre audiciones en el salón de la “Unión Musical Española”, una tienda de música situada en la calle Santiago, o en el estudio que el pianista Ignacio Gabilondo (discípulo de J. R. Manzanares) tenía en el Pasaje Gutiérrez.

<sup>1196</sup> La única información localizada sobre este académico es la consignada en el libro de Leopoldo Cortejoso, *Académicos que fueron* (Valladolid: Institución cultural Simancas, 1986), 177-187. Libro que profundiza en la biografía de los académicos de la Real Academia de Medicina y Cirugía de Valladolid.

<sup>1197</sup> Cortejoso, *Académicos que fueron*, 184-185.



**Imagen 13.** El académico y médico Eugenio Muñoz Ramos. Leopoldo Cortejoso, *Académicos que fueron* (Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1986), 178.

La valoración musical de los otros cinco académicos —J. Martínez Cabezas, C. D. Ortiz de Urbina, F. Zorrilla, R. García Crespo y E. Sergio— genera más preguntas que respuestas. Se ha podido corroborar que eran personajes de relevancia social en la ciudad y que en algunos casos ocupaban cargos de responsabilidad en determinados organismos. Sobre Juan Martínez Cabezas únicamente Varela de Vega ofrece un dato musical, al incluir su nombre entre los pianistas que intervenían eventualmente en las veladas musicales del Círculo del Calderón a finales del siglo XIX<sup>1198</sup>. Por otro lado, ocupó el puesto de Se-

---

<sup>1198</sup> Varela de Vega, “Semblanza de Jacinto”, 139.

cretario de la Diputación Provincial, cargo que detentaba en julio de 1911<sup>1199</sup> y desde el que impulsó la creación de una Biblioteca y comenzó a formar la *Biblioteca de Autores de la Provincia*, lo que le llevó a relacionarse con muchos de los escritores de su época<sup>1200</sup>. En palabras de Heliodoro Pastrana, Martínez Cabezas fue “uno de los casos más claros de adaptación a las circunstancias políticas del momento”<sup>1201</sup>. En 1918 pasó a integrar el claustro de profesores de la Escuela de Música como profesor de solfeo, por lo que se le presume una mínima trayectoria y formación musical, aunque éstas no se hayan podido documentar fehacientemente.



**Imagen 14.** El secretario de la Diputación Provincial y académico de la Sección de Música Juan Martínez Cabezas. *El Financiero Hispano-americano. Extraordinario Valladolid*, Julio de 1911, 64.

Al igual que Martínez Cabezas, Cosme Damián Ortiz de Urbina también fue profesor de solfeo de la Escuela de Música. Previamente, había formado parte del comité doctrinal del *I Congreso de Música Sagrada* (Valladolid, 1907)<sup>1202</sup>; lamentablemente sólo se dispone de datos aislados de su biografía como su pertenencia a la Junta Provincial del Partido Tradicional<sup>1203</sup> y que

---

<sup>1199</sup> *El Financiero Hispano-americano*, 64.

<sup>1200</sup> Catálogo de la exposición *Zorrilla y sus epígonos: ambiente literario en el Valladolid de la Restauración* (Valladolid, 18 de octubre al 27 de noviembre de 2011), 3.

<sup>1201</sup> Heliodoro Pastrana Morilla, *La Diputación Provincial de Valladolid. 1875-1930. Política y Gestión* (Valladolid: Excma. Diputación Provincial de Valladolid, 1997), 439-440.

<sup>1202</sup> Varela de Vega, *Músicos de Valladolid*, 354.

<sup>1203</sup> Su nombre aparece en la publicación de *El Siglo Futuro. Diario Católico*, 15/1/1906.

estuvo colegiado como abogado<sup>1204</sup>. Por su parte, según *El Financiero Hispanoamericano*, publicado en julio de 1911, el abogado Francisco Zorrilla era una “distinguida figura financiera de Valladolid” entre cuyas responsabilidades se encontraba la de tesorero del Ateneo, Consejero-Delegado de la Sociedad de Tranvías y Consejero de la empresa Electra popular vallisoletana<sup>1205</sup>. En ésta última compartió cargo directivo con quien sería presidente de la RABAPC entre los años 1922 y 1929: Santos Vallejo García, que en 1911 ejercía de presidente del Consejo del Banco Castellano<sup>1206</sup>. No se han localizado referencias que vinculen a F. Zorrilla con la música, por lo que su nombramiento pudo responder a su alta posición e influencia en el entramado económico vallisoletano.



**Imagen 15.** Francisco Zorrilla. *El Financiero Hispano-americano. Extraordinario Valladolid*, Julio de 1911, 99.

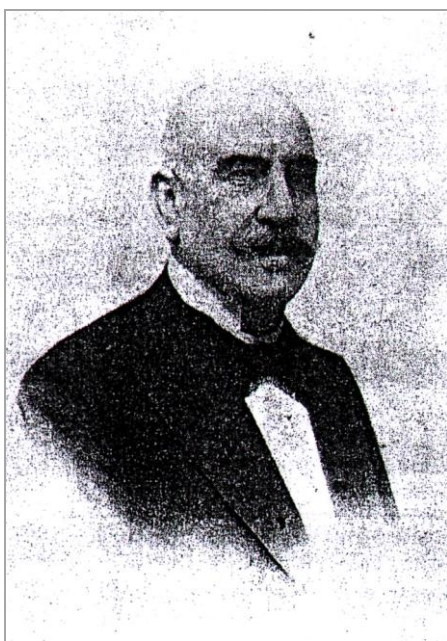
---

<sup>1204</sup> Aparece como Abogado Colegiado con oficina en la C/ Libertad, en la pg. 2652 del *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*, 1902, nº2. Su nombre vuelve a aparecer en los Anuarios de los años 1903 y 1905.

<sup>1205</sup> *El Financiero Hispanoamericano*, 98-99.

<sup>1206</sup> Ídem, 90.

En cuanto a Rafael García Crespo (1846-1912), disfrutaba también de una privilegiada posición social en la ciudad: abogado de formación, fue juez de primera instancia en Nava del Rey, localidad donde ejerció como alcalde y como diputado de distrito. Así mismo fue concejal del Ayuntamiento de Valladolid y vicepresidente de la Diputación Provincial<sup>1207</sup>. Ocupó la presidencia del Círculo de Recreo de Valladolid.



**Imagen 16.** Rafael García Crespo. *El Financiero Hispano-americano. Extraordinario Valladolid*, Julio de 1911, 29.

Cabe destacar el nombramiento de un nuevo académico en los primeros meses de 1912, Emilio Sergio de Castro, que en *ENC* aparece como “jefe de artiller-

---

<sup>1207</sup> Pedro Carasa, ed., *Élites castellanias de la restauración. Diccionario biográfico de Parlamentarios castellanias y leoneses (1876-1923)* (Valladolid: JCyL, Consejería de Educación y Cultura, 1997), 283-284.



ía e inspector general de trabajo”<sup>1208</sup>. Según esta misma noticia, la nominación tuvo lugar el cinco de mayo de 1912, mientras que otras fuentes la fechan unos meses antes<sup>1209</sup>. Lamentablemente no se han podido recabar más detalles sobre la biografía este individuo, cuya actividad en la Sección de Música fue notable desde 1918<sup>1210</sup> aunque según parece, no poseía conocimientos musicales.

Si bien muy somero, este repaso por los detalles biográficos conocidos de los primeros académicos de la recién creada Sección de Música permite delimitar la existencia de tres categorías: por una parte los músicos profesionales, a saber, V. Goicoechea y J. R. Manzanares; por otra, individuos de prestigio social y económico con aptitudes musicales, categoría en que encajan C. Llorente, E. Muñoz Ramos, J. Martínez Cabezas y C. D. Ortiz de Urbina; por último, aquellas personalidades con una posición social destacada en la ciudad en los ámbitos político y financiero: F. Zorrilla y R. García Crespo, de los que no consta que poseyeran conocimientos musicales.

Estas características diferenciadoras parecen recordar, en cierta manera, a la antigua separación dieciochesca entre académicos honorarios y profesores de la RABASF, algo que, como ha sido descrito, fue motivo de grandes conflictos entre los artistas prácticos y los socios protectores. La SMuRABASF estuvo integrada desde su constitución en 1873 por músicos reconocidos, mientras que en la vallisoletana parecieron primar unos patrones más conservadores a la hora de elegir los nuevos miembros, algo paradójico si se tiene en cuenta que el proyecto de Escuela de Música necesitaba de músicos prácticos capaces de asumir la labor docente.

---

<sup>1208</sup> ENC, 6/5/1912.

<sup>1209</sup> Urrea concreta que la fecha de elección fue el 21 de febrero de 1912: *La Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Anuario*, 48.

<sup>1210</sup> Según consta en las actas de la Sección de Música, la primera sesión a la que asistió fue la del 17 de julio de 1918, una fecha muy tardía si se tiene en cuenta el momento de su nombramiento: ASMuRABAPC, 17/7/1918, s. p.



#### 4. 5. La Sección de Música entre 1911 y 1918: coordenadas estéticas e ideológicas

Los primeros años de existencia de la nueva SMuRABAPC, aunque no evidencian un programa estructural sólido y consensuado, dejan entrever ciertos componentes claras de contenido estético e ideológico. En concreto, se observa una fuerte tendencia castellanista en algunas de las iniciativas emprendidas por la Sección, lo que la llevó a ser considerada —en parte como consecuencia de las tensiones territoriales de finales del siglo XIX y comienzos del XX— una potencial herramienta de construcción identitaria regional.

El castellanismo fue un resorte recurrente en muchas propuestas culturales de la ciudad, como los discursos del Ateneo, la gran cantidad de publicaciones de reivindicación regional, concursos artísticos de temática castellana, etc. En lógica relación con ello así mismo estuvo presente en la construcción del hecho musical en el Valladolid de principios de siglo. Estas iniciativas, en determinados casos, se vieron motivadas por la creciente polaridad entre Valladolid y la capital del reino. Madrid, por una parte erigida en modelo a emular, pasó a considerarse el ejemplo a evitar por intelectuales como Narciso Alonso Cortés, quien llamaba la atención sobre la creciente asimilación de lo castellano con lo español, lo que consideraba precisamente uno de los grandes males de la región<sup>1211</sup>. Ya se ha aludido a la dinámica según la cual el corsé estructural de la Restauración propició la manipulación de los modelos regionales desde un centralismo hegemónico, albergando en su mismo seno la matriz de dependencia capitalina para configurarse a partir de su relación con las provincias y viceversa, lo que acabaría desembocando en una progresiva dicotomía entre ambos términos. Este marco explicativo permite trazar los itinerarios del devenir mu-

---

<sup>1211</sup> Alonso Cortés, “Fons Damnorum”, 2. (se incluye una selección de este artículo en anexo B.13.)

sical pedagógico-institucional vallisoletano en términos de relaciones entre fuerzas culturales que mantienen un desequilibrio de poder<sup>1212</sup>. Tal proceso merece ser advertido en tanto factor clave a la hora de establecer las coordenadas ideológicas arbitradas en torno a los usos locales de la cultura y, en consecuencia, el desarrollo de la SMuRABAPC.

La traslación de los postulados post-coloniales a la dialéctica centro-periferia que se detecta entre la capital y la provincia contribuye, sin duda, a dibujar la imagen local del hecho cultural en general y musical en particular, a caballo entre un deseo de discrepancia con las tendencias y gustos generados en Madrid y una asimilación de los mismo que legitime su propia condición. Dicha tirantez aparece reflejada en el discurso intelectual de la ciudad (conferencias, alocuciones, prensa...) e informa sobre diversos aspectos de la realidad musical vallisoletana, configurada a partir del modelo central al tiempo que de la búsqueda de una idiosincrasia propia, y substanciada tanto en las expectativas como en los comportamientos que rodean el complejo de interacciones en el municipio. En este sentido, el “lugar de enunciación” resulta imprescindible para tratar de referenciar el impacto estético-ideológico de la SMuRABAPC en el período, así como para tratar de identificar sus tendencias — y en ocasiones tendenciosas— reverberaciones extra artísticas<sup>1213</sup>.

Tras el Desastre del 98 y la posterior revuelta intelectual y cultural se abrió paso un concepto estereotipado de Castilla como construcción humana, geográfica, espiritual, etc. El determinismo medioambiental de Hippolyte Taine, según el cual el medio físico condiciona la raza, el carácter y el arte de los pueblos y la idea, defendida por el geógrafo Elisée Reclus, de Castilla como meseta y fortaleza interior “son los paradigmas teóricos sobre los que se construyen las descripciones de Castilla de los intelectuales regeneracionistas y del 98”<sup>1214</sup>. Fue el momento en que tópicos como la austeridad, soledad, aridez, dureza, etc. cultivados por Machado, Ortega, Unamuno o Azorín fueron consagrados a la

---

<sup>1212</sup> Edward Said, *Orientalismo* (Barcelona: De Bolsillo, 2010).

<sup>1213</sup> Vid. Marco teórico (§1.3.)

hora de definir al pueblo castellano y la idea de “Castilla”, una Castilla a la que se consideraba, por su historia y tradición, vertebradora de la nación española<sup>1215</sup>. La construcción regional pasó a ser, por tanto, un proceso de cimentación nacional. Castilla sería el núcleo esencial de España frente a los regionalismos periféricos defensores de una identidad propia ajena y/o exógena con respecto a una pretendida y cada vez más mitificada “médula” castellana<sup>1216</sup>.

Todo el interés por lo castellano (su paisaje, sus habitantes, etc.) mostrado por una gran parte de los regeneracionistas estuvo motivado por los presupuestos de Francisco Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza. Consideraban que la contemplación de la geografía y el entorno natural, mediante el cultivo de las excursiones al campo como elemento pedagógico, ayudaría a construir el espíritu nacional: se trataba de buscar la identidad española a través del paisaje castellano<sup>1217</sup>. No es casualidad que el propio Giner considerara la Sierra de Guadarrama como “la espina dorsal de España” y que se multiplicaran por gran parte de España los poemas, cuadros, descripciones y estudios destinados a “retener la supuesta esencia del paisaje castellano como medio para alcanzar al ser y la psicología de su pueblo”<sup>1218</sup>.

Valladolid, como capital fáctica de Castilla, se convirtió en estandarte de este movimiento regionalista, y ya desde mediados del siglo XIX comenzaron a impulsarse medidas desde la ciudad para afianzar su liderazgo en el entramado regional, centralizando competencias, y consagrar su ascendiente modélico, afianzando así un castellanismo enfocado al rescate, la defensa y la promoción de los valores, recursos y tradiciones propios. Resulta muy sugerente inscribir

---

<sup>1214</sup> López Patau, “La casta histórica”, 575.

<sup>1215</sup> *Ibidem*.

<sup>1216</sup> Antonio Morales Moya y Mariano Esteban de Vega, eds. *¿Alma de España? Castilla en las interpretaciones del pasado español* (Madrid: Marcial Pons, 2005). Carlos Moreno Hernández, “Castilla, lugar común del 98”, *Revista de Occidente*, n° 210 (1998): 39-64. Javier Varela, “El mito de Castilla en la Generación del 98”, *Claves de Razón Práctica*, n° 70 (1997): 10-16.

<sup>1217</sup> La fundación de la *Sociedad Castellana de Excursiones* tuvo lugar en 1903.

<sup>1218</sup> López Patau, “La casta histórica”, 579.

el afianzamiento de esta capitalidad apócrifa<sup>1219</sup> en el clima de autoafirmación aguzado por las consecuencias del desastre del 98. Así, las derivaciones epistemológicas de la interpretación de la cultura y de la historia en tanto constructos movedizos<sup>1220</sup> propuestas por Benedict Anderson<sup>1221</sup> o Eric Hobsbawm<sup>1222</sup> pueden considerarse referentes para encuadrar el carácter artificial de conceptos relevantes en este estudio como el de nacionalismo, regeneracionismo, regionalismo, castellanismo... La *tradición inventada*, según este último autor, comprende “un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente que buscan inculcar determinados valores o normas [...] por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado”<sup>1223</sup>. El traslado de este planteamiento a la casuística específica de la red de prácticas socioculturales vallisoletanas puede resultar coherente si se tiene en cuenta el papel propedéutico de la actividad musical como campo potenciador de dichas prácticas: su consideración como terreno de símbolo de determinados valores y comportamientos —convenientemente explicitados, fijados y propalados por el discurso hemerográfico— y su concurso a la hora de conformar el propósito identitario de los colectivos involucrados.

La prensa cobra, según esta óptica y desde su doble categoría de emisora y receptora de las pulsiones sociales, una relevancia señalada como vehículo transmisor de ideas, opiniones y actitudes, sobresaliendo algunos periódicos por el impacto y la difusión de su tirada. Entre éstos sobresalió *El Norte de*

---

<sup>1219</sup> Castilla, de hecho, no contaba con una capital oficial. Es más, la concepción de región ha sido considerada como un “artilugio ficticio y que no pasa del papel: a lo largo del siglo XIX y gran parte del siglo XX ni los antiguos reinos ni regiones tienen absolutamente ningún papel administrativo o político”: Enrique Orduña Rebollo, “Cambio institucional”, en *Historia de Castilla y León. La época contemporánea (siglos XIX-XX)* (Valladolid: Ámbito, 1986), 140. El estado centralista contemporáneo ignoró “la realidad regional para ir a fundamentar su reorganización administrativa en una entidad distinta, *la provincia*”: Juan Andrés Blanco Rodríguez, “La formación de la identidad regional en Castilla y León”, en *Regionalismo y autonomía en Castilla y León*, coord. Juan Andrés Blanco (Valladolid: Junta de Castilla y León, 2004), 38.

<sup>1220</sup> Que, como se ha visto en el marco teórico que abre estas páginas, se extienden a diferentes disciplinas desde perspectivas dispares, Cfr. §1.3. *ut supra*.

<sup>1221</sup> Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993).

<sup>1222</sup> Eric Hobsbawm, *La Invención de la tradición* (Barcelona: Editorial Crítica, 2002).

<sup>1223</sup> Ídem, 8.

*Castilla*, portaestandarte, desde su nacimiento, de la bandera castellanista. *El Norte* se entregó a una férrea defensa de los intereses castellanos, en particular aquellos intereses económicos centrados en la industria cerealística y harinera. Comenzó a fraguarse la dicotomía Barcelona-Valladolid, ya que tras la gran crisis financiera de 1864 el Gobierno Central prestó muchas más ayudas a la capital catalana y su burguesía textil que a la castellana y su burguesía harinera. El sentimiento de discriminación en Castilla comenzó a germinar y Valladolid asumió ser escaparate e impulsora del desarrollo regional y defensora de los intereses propios ante el Gobierno<sup>1224</sup>.

Esta coyuntura explica las posiciones de figuras como Macías Picavea (que abogó por la necesidad de un *hombre salvador*<sup>1225</sup>), Senador Gómez (que describía una *Castilla en escombros*)<sup>1226</sup> y Santiago Alba, desde su tribuna privilegiada en *ENC*.

Estos hombres protagonizaron iniciativas regeneradoras de corte castellanista contrapuestas a las voces que culpaban a Castilla del desastre colonial y ejemplifican cómo el discurso de la época (en términos genéricos), en su cualidad dialógica, se convierte en un medio efectivo y activo de lucha, animado por diversos núcleos de sentido relacionados entre sí y dirigidos a reforzar el imaginario regional en cuanto a la situación nacional y viceversa. Este lugar común de la geografía imaginada española se intensificó a raíz de la crisis noventayochista, como declara E. de Diego, ya que

en la dialéctica tradición versus modernidad, que venía planteándose desde los decenios anteriores, acentuada por los sucesos del 98, Castilla se vio convertida en

---

<sup>1224</sup> Celso Almuíña, “Valladolid, Capital”, en *Valladolid. Historia de una ciudad. Época contemporánea*, 817. Por estos motivos, para el propio Unamuno el castellanismo era una pura negación o un simple anticatalanismo: *ENC*, 5/1/1909 (resumen de la conferencia con título “El castellanismo” pronunciada por Unamuno en el Círculo Mercantil).

<sup>1225</sup> Almuíña, “Valladolid, Capital”, 819.

<sup>1226</sup> Julio Gómez Senador, *Castilla en escombros. Las leyes, las tierras, el trigo y el hambre* (Valladolid: Imp. de Viuda de Montero, 1915). Un estudio profundo y extenso sobre este intelectual lo encontramos en: Antonio Fernández Sancha, “El pensamiento de Julio Senador Gómez: los planteamientos del regeneracionismo castellano” (Tesis doctoral, UVa, 1999).

el centro de una polémica visceral en la que encarnaba, para algunos, lo viejo y caduco. Convertida en mito, en invención metafísica de una historiografía falaz y de una literatura pesimista, Castilla sufrió el ataque de una parte de la periferia española que la consideraba causante de los males de España. Era urgente acabar con la primacía castellana que, según sus enemigos, había querido hacer un patrón en el que encajase la nación entera<sup>1227</sup>

El discurso hemerográfico en torno a la identificación de Castilla con lo viejo y caduco no trata de modificar dicha asunción del carácter de la región, sino que lo asume pero ofreciendo una imagen positiva de los términos: frente a lo viejo se imponen los valores auténticos, frente a lo caduco, la tradición<sup>1228</sup>.

En el ámbito político estas premisas tuvieron su representación en la figura de Santiago Alba, vallisoletano que jugó un papel muy relevante en el panorama nacional del primer tercio de siglo. Empresario de éxito en Valladolid, participó en la creación de la Unión Nacional en 1900. Como ministro de Educación (1912) impulsó la formación profesional, y como ministro de Hacienda (1916) apoyó de manera decisiva algunas iniciativas locales, entre las que destaca la Escuela de Música de la RABAPC. Alba fue considerado representante del anticatalanismo, lo que enconaría aún más la tensión Castilla-Cataluña, radicalizada después durante la II República.

---

<sup>1227</sup> Emilio de Diego García, “Pervivencias y rupturas, entre el regeneracionismo y el catastrofismo”, en *Castilla y León ante el 98*, coord. por Juan Velarde Fuertes y Emilio de Diego García (Valladolid: Junta de Castilla y León-Consejería de Educación y Cultura, 1999), 27.

<sup>1228</sup> El análisis de Ana M.<sup>a</sup> Díaz Marcos sobre la tensión centro-periferia, en cuanto a la concepción de la moda, ilustra este planteamiento, donde ciudad equivale a Madrid y provincia a Valladolid: “Nos encontramos, por tanto, ante toda una serie de oposiciones binarias que contrastan el *modus vivendi* de la ciudad frente a la provincia. Así, el cosmopolitismo y afición a lo extranjero de una capital afrancesada se oponen al patriotismo y los valores castizos preservados en la provincia”: “Esclavos del figurín: visiones del lujo y la moda en el teatro decimonónico”, en *Estrenado con gran aplauso: teatro español 1844-1936*, ed. Marsha Swislocki y Miguel Valladares (Madrid: Iberoamericana, 2008), 85. Vid. también Rivera, “La construcción del hecho escénico”, 110.





**Imagen 17.** Santiago Alba y Bonifaz, “ex ministro de la Corona y Diputado a Cortes por Valladolid”. *El Financiero Hispano-americano. Extraordinario Valladolid*, Julio de 1911, 7.

En el plano cultural, el regionalismo castellano contó en la ciudad de Valladolid con el apoyo de diversos individuos e instituciones durante el primer tercio del siglo XX<sup>1229</sup>. Entre los numerosos discursos y conferencias sobre el asunto que se multiplicaron a lo largo de esos años Lorenzo Rubio ha destacado tres<sup>1230</sup>: la conferencia de César Silió titulada *El Regionalismo en Castilla y el porvenir de España*, impartida en Barcelona el 11 de junio de 1908; el discurso leído en el Ateneo vallisoletano por Francisco Cossío para la apertura del curso 1914-1915, que tuvo como título *Del sentimiento castellanista*; y la conferencia pronunciada por Antonio Royo Villanova en el Ateneo madrileño

---

<sup>1229</sup> Palomares, *Valladolid (1900-1930)*, 81.

<sup>1230</sup> Rubio González, *La literatura en Valladolid*, 32.

el 17 de noviembre de 1918 con título *El nacionalismo regionalista y la política internacional en España*. Ejemplo representativo de esta corriente es el “Mensaje de Castilla”: un manifiesto resultante de una asamblea de diputaciones castellanas, reunidas en Burgos en diciembre de 1918 para hacer frente común ante las pretensiones independentistas catalanas. *ENC* del 3 de diciembre resumió el espíritu de la reunión en estos términos: “Ante el problema presentado por el nacionalismo catalán, Castilla afirma la nación española”<sup>1231</sup>. El texto se convirtió —al menos hasta la II República— en la hoja de ruta del castellanismo<sup>1232</sup> y ayudó a consolidar las bases de un movimiento respetuoso con la unidad nacional pero que, a su vez, abogaba por una descentralización o autonomía administrativa. Se trataba, en suma, de un “regionalismo españolista”<sup>1233</sup>.

Un amplio grupo de vallisoletanos sensibles y conscientes de la situación y ajenos a cualquier partido político, manifestó su adhesión al “Mensaje de Castilla” a través de un escrito titulado “Manifiesto Castellano. La opinión de los neutros”, que apareció publicado en *ENC* el 11 de diciembre de 1918<sup>1234</sup>. Entre los firmantes, encabezados por Narciso Alonso Cortés, aparecen varios de los académicos de la RABAPC como Ruiz Manzanares. Esto puede sugerir que, aunque fuera a través de sus miembros y no a título institucional, la Academia se adhería a esta corriente. Muestra de ello son las palabras de Allué Morer en su contestación al discurso de recepción como académico de Sebastián Garrote Sapela el 31 de octubre de 1915, al concluir que el arte era una importante herramienta para la construcción de Castilla y que la Academia era un agente de primera magnitud en el proceso:

Nuestra tierra castellana, que ha sido el vínculo decisivo de la nacionalidad; que ha puesto en el alma española las vigorosas cualidades de su espíritu; que ha dado su habla rica y armoniosa, recia y flexible, luminosa y sonora, verbo de la patria y verbo de la raza, que arde como llama viva sobre las frentes jóvenes de cien naciones

---

<sup>1231</sup> *ENC*, 3/12/1918.

<sup>1232</sup> Palomares, *Valladolid (1900-1930)*, 102. Palomares incluye el texto íntegro del “Mensaje de Castilla” al final de este libro.

<sup>1233</sup> Ídem, 103.

<sup>1234</sup> El manifiesto se firmó el 8 de diciembre de 1918. El texto completo está incluido en el anexo B.19.

florecientes. Nuestra Castilla, corazón de la patria, tiene el deber de buscar en lo más hondo de su ser aquel su espíritu que en los viejos días, tras fundir en su fuego la nacionalidad española, voló sobre los mares, alumbró un mundo desconocido y creó sobre las tierras vírgenes nuevas naciones, que hoy son orgullo de nuestra raza y de la humanidad; ha de buscar su espíritu y hacerle revivir, para que de nuevo, como una brasa viva, ponga lumbre de amor patrio en los corazones, y como una luz de esplendor divino, ilumine los rumbos de la prosperidad.

El arte, que fija en creaciones inmortales lo más profundamente espiritual de las almas y las cosas, será el instrumento más valioso de los que puedan utilizar los buenos castellanos para lograr ese hallazgo de Castilla en Castilla misma. Nuestra Academia tiene en esa patriótica empresa su puesto de honor<sup>1235</sup>.

Tal y como se ha expuesto al comienzo del presente capítulo, la riqueza cultural emanada de esta generación de intelectuales, empresarios, artistas y profesores quedó patente en la aparición de numerosos periódicos y revistas de exaltación regional<sup>1236</sup>: *Juventud Castellana*<sup>1237</sup>, *Ateneo*, *Meseta*, *Revista Castellana*, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, *Pincia*, etc.<sup>1238</sup> Se multiplicaron las monografías con estudios locales, de tal manera que al repasar la *Bibliografía Vallisoletana* recopilada por Domingo Rodríguez Martín en 1955 se observa que, entre 1875 y 1925, se publicaron al menos trescientos cincuenta trabajos, la mayoría de los cuales están relacionados con la historia, el arte, la literatura, el urbanismo y el desarrollo de la vida de la provincia<sup>1239</sup>.

Otra de las manifestaciones del regionalismo quedó patente en la aparición de varias sociedades imbuidas de intereses castellanos: “Arte Castellano”, “So-

---

<sup>1235</sup> Allué Morer, *Discurso de contestación al recipiendario en Discursos leídos en la recepción de Sebastián Garrote Sapela* (Valladolid: s.e., 1915), 50-51.

<sup>1236</sup> Valladolid contaba con una gran tradición periodística desarrollada durante el siglo XIX: Celso Almuiña Fernández, *La prensa vallisoletana durante el siglo XIX (1808-1894)* (Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1977). *ENC*, a partir de junio de 1915, comenzó a publicar un suplemento semanal titulado “Castilla” en el que se incluían textos sobre la región, cuentos tradicionales, reflexiones, etc. Sus autores eran los intelectuales mencionados en éstos párrafos: Francisco Cossío, Federico Santander, Ricardo Allué, Narciso A. Cortés, etc.

<sup>1237</sup> Su lema era “por el arte y por Castilla”: Rubio, *La literatura en Valladolid*, 35.

<sup>1238</sup> Ricardo M. Martín de la Guardia, coord. y Celso Almuiña Fernández, dir., *Catálogo de la prensa vallisoletana del siglo XX* (UVA: Secretariado de publicaciones, 1992).

<sup>1239</sup> Domingo Rodríguez Martín, *Bibliografía Vallisoletana* (Valladolid: imp. Miñón S.A., 1955).

ciudad Castellana de Excursiones”, “Sociedad de estudios históricos castellanos”, etc. En este entorno asociativo también se podría enmarcar el Ateneo o las instituciones con fines explícitamente musicales como el Orfeón Pinciano, el Orfeón Castilla o, incluso, la posterior Coral Vallisoletana<sup>1240</sup>, que se constituyeron en herramientas muy poderosas para la toma de conciencia regionalista y para la canalización de la identidad y lengua propias de la región. En este entorno de iniciativas musicales la RABAPC volvió a tener un importante papel, ya que las tres agrupaciones citadas tuvieron al frente directores muy vinculados con la RABAPC y su Escuela de Música. José Aparicio (futuro profesor de violín de la Escuela) fundó el Orfeón Pinciano en 1892 y el Orfeón Castilla en 1899, mientras que Julián García Blanco (académico y director de la Escuela de Música de la Academia) fundó la Coral Vallisoletana en 1924<sup>1241</sup>.

Sin embargo, parece precipitado concluir que todas las propuestas regionalistas tuvieran como fin identificar Castilla con España. De hecho, Narciso Alonso Cortés, en su artículo “Fons Damnorum”, culpaba a Madrid de muchos de los males que aquejaban a Castilla, e incluso invitaba a las demás regiones a seguir el ejemplo catalán para dignificar la propia identidad y quejarse de “la irritante absorción centralizadora que las anula”<sup>1242</sup>. Alonso Cortés aprovechó este mismo artículo para entonar un *mea culpa*, al determinar que se había llegado a un punto de identificación de lo madrileño con lo castellano por

---

<sup>1240</sup> El movimiento coral en España tuvo desde sus orígenes una gran componente nacionalista y regionalista, particularmente en Cataluña, a través de la Federación de Coros Euterpenses y la figura de Anselmo Clavé: Labajo Valdés, *Aproximación al fenómeno orfeonístico*, 67-72. El caso vallisoletano ha sido tratado también en M.<sup>a</sup> Antonia Virgili Blanquet, “Sociabilidad burguesa y regionalismo castellano: el movimiento coral”, en *Estudios de historia del arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago*, dir. Jesús M.<sup>a</sup> Parrado y Fernando Gutiérrez (Valladolid: UVA, 2009), 267-273.

<sup>1241</sup> El regionalismo musical castellano ha sido estudiado en su vertiente ideológica por María A. Virgili en: “Algunos aspectos del nacionalismo y regionalismo musical en Castilla”, en *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985*, coord. José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares Rodicio (Madrid: INAEM, 1987), 2: 231-240; ídem, “Bases ideológicas del regionalismo musical castellano”, en *Estudios de historia y arte: homenaje al profesor Alberto C. Ibáñez Pérez*, coord. Lena Saladina, René J. Payo, María P. Alonso Abad (Burgos: Universidad de Burgos, 2005), 481-484.

<sup>1242</sup> Alonso Cortés, “Fons Damnorum”, 2.

la desidia de muchos artistas locales que habían permitido esa equiparación<sup>1243</sup>. Su propuesta de conducta al respecto era contundente y radical: boicotear todo lo que llegase de la capital, no leer los libros procedentes de Madrid, no representar en los teatros castellanos las obras que allí hubiesen triunfado, etc., y dar con ello la oportunidad a los artistas locales de poner en valor sus creaciones. Era necesario que todos los “provincianos” se agrupasen y pudieran “contrarrestar ese injustificado predominio de Madrid”<sup>1244</sup>.

Estas posiciones evidencian una polaridad centro-periferia dominante en la época que propendía a condicionar —o al menos así era percibido— el progreso artístico y a estereotipar la individualidad distintiva. Es probable que la relativa debilidad del castellanismo<sup>1245</sup> radicara en la fuerza centrípeta ejercida por Madrid sobre las regiones de su alrededor, que no dejaba margen para subidentidades. Posiblemente esta búsqueda de distinción e independencia frente a la capital alentó la construcción de un sistema educativo musical que se pretendía netamente castellano, aunque el proceso fuera largo y costoso.

Una de las primeras manifestaciones culturales de la corriente castellanista que incluyó música fueron los Juegos Florales, programados durante las fiestas locales de septiembre de 1882<sup>1246</sup> y que tuvieron lugar en el Teatro Calderón. Casimiro González García Valladolid mencionó otros Juegos Florales celebrados en el año 1878 y organizados por la Filantrópica Artística, y otros más en 1879 convocados por la Sociedad de la Casa Cervantes<sup>1247</sup>. Los de 1882 adqui-

---

<sup>1243</sup> Vid. nota 1069 *ut supra*.

<sup>1244</sup> Alonso Cortés, “Fons Damnorum”, 3.

<sup>1245</sup> Como expresaría años más tarde F. Cossío en su discurso “Del Sentimiento Castellanista”. “Al decir, pues, que Castilla debe aspirar a seguir siendo el eje de la nacionalidad española, no quiero decir que deba continuar esa desdichada política centralista, mal llamada por los enemigos de Castilla, castellana... sino que Castilla, respetando una cierta autonomía en las demás regiones y teniendo ella misma la autonomía regional que la corresponda, no debe conformarse con esto solamente, sino que debe aspirar a que rebasando el espíritu de la meseta, se desparrame por la península e imprima su fisonomía a la fisonomía nacional española”: *ENC*, 1/11/1914.

<sup>1246</sup> *Adjudicación de premios en los Juegos Florales y Certamen Científico y Literario celebrado en Valladolid durante la Feria de Septiembre de 1882* (Valladolid: Establecimiento tipográfico de Santarén, 1883).

<sup>1247</sup> González García-Valladolid, *Valladolid, sus recuerdos y sus grandezas*, 3: 454.

rieron una especial relevancia para este estudio porque fueron los primeros con carácter público, puesto que se promovieron desde el Ayuntamiento de la ciudad. En ellos se premiaron distintos estudios que ponían en valor

los adelantos de la época, el progreso y el desarrollo que ha venido adquiriendo la agricultura, la industria y el comercio, por lo cual nada más lógico que admitan y se designen temas relacionados con tan interesantes elementos de la riqueza pública<sup>1248</sup>.

Cada premio era costeadado por distintos organismos locales, uno de las cuales fue la RABAPC, que subvencionó una “Biografía artística del pintor vallisoletano Diego Valentín Díaz”. Tal como se lee en la crónica de la ceremonia, la música tuvo un importante papel con la interpretación de un himno compuesto al efecto, sobre una partitura de Laureano M. Navarro y letra de Fr. Conrado Muñíos. El estribillo y la primera estrofa son suficientemente elocuentes y muestran la exaltación de los valores nacionales vinculados a los regionales:

Al certamen volad, trovadores,  
dulces cantos al plectro arracad:  
de la patria, la fe y los amores  
el poder y la gloria cantad.

1ª ESTROFA

De la fe, del amor puro y santo  
fue baluarte la raza española;  
con la cruz nuestra enseña tremola  
de otro mundo en lejano confín:  
sólo a Dios, a su rey y a su dama  
reverente dobló la rodilla  
y el hidalgo invocó de Castilla  
al sonar el guerrero clarín<sup>1249</sup>.

---

<sup>1248</sup> *Adjudicación de premios*, 16.

<sup>1249</sup> *Adjudicación de premios*, 21.

Tanto los Juegos Florales como actos similares<sup>1250</sup> se celebraron en años posteriores, pero es en 1911 cuando se observa un punto de inflexión. La convocatoria tuvo un fuerte componente regionalista en paralelo al pretendido renacimiento cultural vallisoletano analizado en páginas precedentes. En esta ocasión, las categorías fueron veinticuatro y en la mayoría se exigía una temática de corte castellano; en lo que se refiere a la música, la decimocuarta categoría llevaba por título “Himno musical a Castilla. Premio de la Academia de Bellas Artes”<sup>1251</sup>. Este dato resulta de importancia al tratarse de la primera iniciativa concreta de la recién creada Sección de Música de la RABAPC, que se constituye además como jurado de la categoría. En una noticia aparecida en *ENC* se detalla que la composición tendría que ser para banda y que el premio comportaba quinientas pesetas<sup>1252</sup>. La Sección mostraba así sus simpatías castellanistas de una forma explícita. El acta de la sesión del día 20 de septiembre de 1911 recoge el fallo del concurso:

Examinados los trabajos presentados que fueron nueve y oída la opinión de la ponencia previo estudio hecho de los mismos, acordó proponer a la Academia que el premio quedara desierto porque ninguna de las partituras presentadas reúnen a juicio de la Sección el mérito absoluto que establece las condiciones del anuncio a concurso. Ahora bien, teniendo en cuenta la labor de los concursantes, siempre loable, de acudir al concurso que por vez primera ofrece esta Academia, teniendo en cuenta también el mérito relativo de las obras acordó así mismo interesar[?] de la Academia la distribución de la cantidad ofrecida para premio de tres accésits de ciento sesenta y cinco pesetas cada uno para los que resulten autores de los himnos que llevan por lema “Todo por la Patria”, “Gloria a Castilla” y “España” como remuneración al plausible esfuerzo que representan sus trabajos y ser los que entre los demás reúnen mejores condiciones musicales<sup>1253</sup>.

El veredicto fue recogido por la prensa un mes después y proporciona detalles sobre los compositores galardonados:

---

<sup>1250</sup> A comienzos del siglo XX los Juegos Florales fueron sustituidos por Batallas de flores y en 1906 se volvió a la tradición de los Juegos Florales: Palomares, *Valladolid (1900-1930)*, 82.

<sup>1251</sup> Palomares, *Valladolid (1900-1930)*, 83.

<sup>1252</sup> *ENC*, 18/8/1911.

<sup>1253</sup> ASMuRABAPC, 20/9/1911, s. p.

Reunida en pleno la Academia de Bellas Artes, bajo la presidencia del señor don Ángel Díaz, se declaró desierto el premio correspondiente al *Himno a Castilla*, acordándose distribuir las 500 pesetas en que aquel consistía en tres accésits iguales, uno adjudicado a don Tomás Mateo, director de la banda de Isabel II, el tema “Todo por la patria”, otro a don Rogelio Villar, de Madrid, al lema “España”, y el restante a don Luis Lobera Sancho, del Burgo de Osma, al lema “Gloria a Castilla”<sup>1254</sup>.

En paralelo a esta iniciativa de la RABAPC, el Ateneo seguía ostentando el papel de principal abanderado de los ideales castellanistas a través de conferencias, discursos y por medio de su Sección de Bellas Artes. J. Ruiz Manzanares intervino en numerosas veladas y conciertos en los que el repertorio basado en canciones populares era habitual<sup>1255</sup>. El propio Manzanares mostró su interés por la música popular castellana en un artículo publicado en el suplemento literario “Castilla” de *ENC* en 1920, en el que defendía la existencia de un amplio corpus de melodías populares en la provincia de Valladolid al igual que su colega y amigo Narciso Alonso Cortés, quien, al enfrentarse al trabajo de campo para recopilar romances de la provincia, “vio con sorpresa y alegría que todos se los dictaban cantados, porque era la mejor manera que para recordarlos tenían aquellos labriegos”<sup>1256</sup>. De hecho, en esta misma línea de puesta en valor de las melodías tradicionales, en los primeros lustros del siglo XX salieron a la luz varios cancioneros: Federico Olmeda recibió, en 1902, el primer premio de los Juegos Florales de Burgos por su trabajo *Cancionero popular de Burgos*, Dámaso Ledesma publicó *Folklore o Cancionero Salmantino* en 1907, Manuel Fernández Núñez *Cantos Populares Leoneses* en 1909, Rogelio Villar *Canciones leonesas* en 1904 y Gonzalo Castrillo (maestro de capilla en la Catedral de Palencia) *Cantos populares de Castilla* en 1918. El agustino Luis Villalba, miembro fundador de la nueva etapa del Ateneo vallisoletano<sup>1257</sup>, promovió

---

<sup>1254</sup> *ENC* 25/9/1911. No se han localizado ninguna de estas tres obras en el Archivo de Música de la RABAPC.

<sup>1255</sup> Las actuaciones y sus repertorios están recogidos en el citado libro de Campos Setién, *El Ateneo de Valladolid*.

<sup>1256</sup> Jacinto Ruiz Manzanares, “Las Canciones Populares”, *ENC* (1/8/1920), Suplemento Literario “Castilla”. El texto íntegro del artículo está incluido en el anexo B.20.

<sup>1257</sup> Campos Setién, *El Ateneo de Valladolid*, 21.



desde sus escritos el mismo regionalismo musical<sup>1258</sup> que el Ateneo fomentaba con su actividad; el mismo año de la refundación del Ateneo publicó un artículo titulado “El canto popular y el regionalismo musical” en que afirmaba: “esas melodías, fruto de una vida artística firme, son la savia vigorosa y pura que ha de animar ese otro arte de los profesionales”<sup>1259</sup>.

En este contexto, en la sesión de la RABAPC del 6 de marzo de 1916 se dio cuenta de una subvención de mil pesetas concedida por el Estado. Tras discutir ampliamente el asunto “se resolvió abrir un concurso entre jóvenes artistas de Castilla la Vieja para premiar una obra de pintura, otra de escultura y otra de música —cantares regionales castellanos—”<sup>1260</sup>. *ENC* publicó las bases del certamen:

Esta Corporación, en su deseo de estimular a los jóvenes artistas al perfeccionamiento de sus trabajos, acordó con la junta ordinaria del 6 del actual, por iniciativa del señor presidente, celebrar un concurso, con arreglo a las bases siguientes:

*Sección de Pintura.* Premio de 250 pesetas. Tema: Un boceto al óleo que mida 0,90 por 1,20 y represente algún asunto genuinamente castellano.

*Sección de Escultura.* Premio de 250 pesetas. Tema: Un busto modelado en barro, tamaño natural, que represente algún tipo regional contemporáneo.

*Sección de Música.* Premio de 250 pesetas. Tema: Colección de canciones populares, tanto religiosas como profanas, de las provincias de Valladolid, Palencia y Zamora.

El *mínimum* de canciones será el de cincuenta; no habrán sido publicadas y se presentarán sin ninguna indicación harmónica, pero se indicará el movimiento más o

---

<sup>1258</sup> Cfr. María A. Virgili, “Luis Villalba y Eustoquio Uriarte: sus contribuciones al estudio de la música y al nacionalismo español”, en *Música en el Monasterio del Escorial: Actas del Simposium*, coord. Francisco J. Campos (San Lorenzo del Escorial: Ediciones Escorialenses, 1993), 489-512.

<sup>1259</sup> Luis Villalba, “El canto popular y el regionalismo musical”, *Ciudad de Dios* (1909): 278-282. La figura de Luis Villalba ha sido estudiada por la profesora Virgili en su libro *La Música en Valladolid en el siglo XX*, 43-72. En su faceta de compositor destacan varias obras de corte regionalista (jotas castellanas para distinto tipo de agrupaciones): Virgili, *La Música en Valladolid*, 68. La puesta en valor de las melodías tradicionales como base para una recreación musical defendida por Villalba está en sintonía con los postulados defendidos por Felipe Pedrell; ambos músicos mantuvieron una fluida comunicación epistolar: María A. Virgili, “Felipe Pedrell y el músico vallisoletano Luis Villalba: correspondencia inédita”, *Recerca musicològica*, n° 1 (1981): 151-192.

<sup>1260</sup> *ENC*, 6/3/1916.

menos rápido, con que se acostumbran a cantar, y a ser posible el pueblo donde se han tomado y la persona que las dictó.— Cada canción contendrá su respectiva letra colocada debajo de la música y en las que no la tengan y que por su carácter sólo sirvan para ser ejecutadas, podrá iniciarse el ritmo con que suelen ser acompañadas por algún instrumento de percusión.

Los trabajos correspondientes a las dos primeras secciones serán originales, y los autores podrán disponer libremente de ellos, una vez terminado el concurso y la pública exposición.

Las obras de Pintura se presentarán con el correspondiente marco y las de Escultura sobre el conveniente pedestal, ambos accesorios al gusto de los autores.

El plazo para la admisión de los trabajos de Pintura y Escultura terminará el próximo 31 de mayo y el de la Música el 31 de agosto, haciendo entrega los artistas al señor Secretario general de la Academia, y este señor extenderá el oportuno recibo justificativo.

Como el objeto de este Concurso es premiar solamente a los jóvenes artistas de Valladolid y su provincia, los aspirantes justificarán esta circunstancia a satisfacción del señor Secretario al hacer entrega de las obras. —Respecto a la Sección de Música, por su índole especial, no se exigirá condición de edad—

La adjudicación de los premios tendrá lugar en una solemne sesión pública que celebrará la Academia en el plazo breve posible.

Valladolid, 24 de Marzo de 1916.- El presidente.- *Luis G. Frades*.- El secretario. *Ángel María Álvarez Taladriz*<sup>261</sup>.

Se puede observar que el denominador común en las tres secciones era el carácter regional a incluir en las propuestas, en perfecto encaje con las coordenadas castellanistas descritas. Para el caso de la Sección de Música se contemplaba la posibilidad de incluir cantos de Palencia y Zamora, provincias de las que, precisamente, todavía no se disponía de un cancionero popular (a diferencia de León, Salamanca o Burgos). Respecto a la resolución del concurso, la única noticia localizada al respecto se halla en el mencionado artículo de Manzanares publicado cuatro años después. En él comenta que la RABAPC, “velando por la propagación del arte en todas sus manifestaciones, abrió hace años

---

<sup>261</sup> *ENC*, 25/3/1916. Las bases del concurso también aparecieron publicadas en la *Revista Castellana*, nº 9 (marzo-abril de 1916): 84.

un concurso para premiar una colección de cien canciones populares y, a pesar de ser tan pequeña, no se presentó ningún concursante”<sup>1262</sup>. Las causas de este hecho son una incógnita, aunque se puede especular, al igual que hace Manzanares en su artículo<sup>1263</sup>, con una dificultad de medios para acceder a las localidades, a lo que se une el necesario gasto ocasionado por los desplazamientos para recopilar el material.

Dos meses después del fallido concurso, el Ateneo pinciano celebró la *Fiesta de la Copla Castellana*, una iniciativa de Ruiz Manzanares<sup>1264</sup> destinada a “recoger todas las palpitaciones del alma regional”<sup>1265</sup>. Comenzó con un discurso de Narciso Alonso Cortés en el que defendió las manifestaciones del folclore como una “espontánea expresión del alma popular”<sup>1266</sup>. Le sucedió una intervención del literato Ricardo Allué, que realizó una disertación acerca de *El pueblo y sus cantares* y sobre la necesidad de intensificar la atención sobre todo lo propio. Según la reseña de *ENC*, la fiesta fue un gran éxito, con predominio del público femenino. Como es de suponer, y haciéndose eco de su tradición musical, las interpretaciones en la *Fiesta de la Copla Castellana* fueron cuantiosas. De ello dio cuenta la prensa:

Las bellas y distinguidas señoritas Aurea, Consuelo y María Lacort, en unión de algunos jóvenes aficionados, interpretarán el siguiente programa de canciones castellanas, tomadas unas del famoso cancionero del maestro Ledesma, y otras recogidas y armonizadas por nuestro paisano el notable compositor don Jacinto R. Manzanares.

*Primera parte:* “Tres aradas”, “La charrascona”, “La Clara”, Ribereña. - Ledesma. Ronda, “Pastor que estás enseñado”, Jotilla “Si tuviéramos aceite”.- Manzanares.

---

<sup>1262</sup> Ruiz Manzanares, “Las Canciones Populares”.

<sup>1263</sup> “Es verdaderamente penoso el lanzarse por esos pueblos de Dios en busca de esas personas que recuerden las canciones de la tierra”: Ruiz Manzanares, “Las Canciones Populares”.

<sup>1264</sup> “[Al maestro Manzanares] se debe la iniciativa y organización de la velada”: *ENC*, 17/5/1916.

<sup>1265</sup> *Ibidem*. “Estamos buscando el alma de Castilla, y acaso este espíritu se halle mejor que en nada, en las canciones. El pueblo para decir sus sentires no habla: canta. En cantos verte su alma toda. [...] Todos los sentimientos, todos los matices de la emoción, están en las canciones, en las coplas”: *ibidem*.

<sup>1266</sup> *Ibidem*.

*Segunda parte:* Dos canciones de cuna; Ronda, “La tortolita”, “Josefa y su hermano”, “El ermitaño”, “Aunque me des veinte duros”, - Manzanares. “Para apañar aceituna”, “Para cortar la aceituna”, Canción de siega. - Ledesma<sup>1267</sup>.

Esta última información descubre una faceta de Manzanares que no es conocida, la de recopilador de melodías folclóricas, posiblemente desarrollada junto a su compañero Alonso Cortés en alguno de sus numerosos viajes que éste último realizó por las localidades vallisoletanas con el objeto de recoger romances populares.

La música empezaba a integrarse de una manera más sólida en las manifestaciones artísticas regionales. Muestra de ello es el artículo “Haciendo Castilla. El arte regional” escrito por el académico Pablo Cilleruelo en *ENC* el 25 de octubre de 1917<sup>1268</sup>. Cilleruelo se hizo eco de la interpretación en el Teatro Calderón del poema sinfónico *Sierra de Gredos*<sup>1269</sup> del compositor Facundo de la Viña<sup>1270</sup>, obra a la que consideró “el punto de partida de la formación del sentimiento musical castellano, pues el poema es, según dijo Pérez Casas, la obra de sentimientos castellanos más grande que se ha hecho por autores españoles”<sup>1271</sup>. La poca concurrencia del público al concierto decepcionó a Cilleruelo y le movió a cuestionarse sobre la manera de llegar a los oyentes y cómo sensibilizarlos para construir Castilla desde un sentimiento común de unidad y de patria.

---

<sup>1267</sup> *ENC*, 13/5/1916.

<sup>1268</sup> P. Cilleruelo fue elegido miembro de la RABAPC el 10 de abril de 1910: Urrea, *Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Anuario*, 47.

<sup>1269</sup> La pieza fue estrenada el 15 de diciembre de 1916 en el Teatro Price de Madrid por la Orquesta Filarmónica, dirigida por Bartolomé Pérez Casas.

<sup>1270</sup> Facundo de la Viña (1876-1952), aunque nacido en Gijón, pasó la mayor parte de su vida vinculado a Valladolid. Este personaje, pese a no contar con un estudio en profundidad, ha sido objeto de estudio en los siguientes trabajos: Virgili Blanquet, *La Música en Valladolid en el S. XX*, 194 y ss.; ídem, “Facundo de la Viña”, en *Personajes Vallisoletanos*, ed. José Gabriel López y Silvia Álvarez (Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 2002), 317-334. *DMEH*, 1999-2002, s. v. “Viña, Facundo de la”. En el catálogo realizado por Virgili aparecen numerosas obras de corte castellanista. Fue nombrado académico corresponsal de la RABAPC de Valladolid en 1937. Según Virgili hay que asignarle “el importante papel de haber sido uno de los compositores que sentó, a comienzos de siglo, las bases de un sinfonismo español, casi inexistente por aquellas fechas”: Virgili, *La música en Valladolid en el siglo XX*, 314.

<sup>1271</sup> *ENC*, 25/10/1917. El artículo completo se encuentra en el anexo B.17.

Él mismo se contesta: la respuesta está en la educación. De nuevo se presenta una dicotomía entre las necesidades reales, según las cuales parece que la mayor parte de los ciudadanos que podían acceder a los teatros prefería llenar el Lope de Vega o el Salón Pradera, donde los espectáculos de variedades, las proyecciones cinematográficas o el Género Chico triunfaban a diario, y las simbólicas, protagonizadas por una élite intelectual que no conseguía atraer a la mayoría del cuerpo social. Gracias a estas últimas noticias pueden plantearse unas ciertas concomitancias entre el Ateneo y la RABAPC, al menos en el plano musical, pues los tres individuos que protagonizaron el evento (Alonso Cortés, Allué y Manzanares) en 1916 pertenecían a La Purísima<sup>1272</sup>. Resulta por tanto razonable establecer una vinculación entre los orígenes de la Sección de Música de la Academia y el Ateneo.

El desarrollo de la crítica musical constituyó otro de los elementos de transmisión del castellanismo más importantes del comienzo de siglo. Durante estos años la crítica maduró de forma perceptible en toda España, y se convirtió en un vehículo muy potente para la formación del público<sup>1273</sup>. Para el objeto de este estudio resulta especialmente relevante, puesto que tres de los críticos y autores que más frecuentaron la prensa local (con artículos de fondo, reflexiones sobre el canto popular, sobre el impacto en las provincias del repertorio europeo, etc.) estaban vinculados directamente a la SMuRABAPC: J. Ruiz Manzanares, Aurelio González y Félix Antonio González. Sobre Ruiz Manzanares ya se han proporcionado algunos datos referentes al papel que desempeñó en los medios. De Aurelio González destaca la gran versatilidad profesional, ya que ejerció como compositor, docente, crítico, concertista, etc.<sup>1274</sup> Su

---

<sup>1272</sup> Allué Morer fue elegido académico el 2 de agosto de 1912 y Alonso Cortés el 11 de abril de 1913: *Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Anuario*, 48. El primero cubrió la vacante de Cipriano Llorente: *ENC*, 3/8/1912.

<sup>1273</sup> María A. Virgili Blanquet, “Pensamiento regionalista e identidad musical”, en *Congreso Nacional “Los Escenarios de la Música Nacional Española. Música, Danza y Lirica desde Castilla y León. 1868-1958”*, eds. Carlos Villar Taboada y Juan P. Arregui (Valladolid: UVa, 2011), 9 (en prensa).

<sup>1274</sup> Las referencias a A. González en *ENC* son numerosísimas. Formó parte de un sexteto que tocaba habitualmente en el Círculo del Calderón, intervino en algunas proyecciones cinematográficas en el Café Colón de la Valladolid, etc.

relación con la RABAPC se fraguó en la fundación de la Escuela de Música, ya que formó parte de su claustro de profesores, en la disciplina de piano, y fue nombrado académico en el año 1934. Se convirtió en uno de los críticos más personales y habituales durante las tres primeras décadas del siglo XX al servicio de *ENC*, medio en el que a partir de 1917 empezó a publicar sus artículos con relativa frecuencia; muchos de los cuales estaban dedicados a defender la música castellana y la creación nacional. También escribió reportajes en revistas regionalistas, entre los que destaca “El patriotismo en el arte”, publicado en la *Revista Castellana*, donde abogó vehementemente por una defensa del arte nacional<sup>1275</sup>. Así mismo, González expuso sus directrices castellanistas en un artículo aparecido en el periódico musical madrileño *La Lira Española*:

Castilla tiene abundante fuente purísima de cantares, tonadas y típicas danzas, que con acierto han coleccionado Ledesma, Olmeda y Rogelio Villar.

Castilla siente el arte y tiene sus artistas, y sólo necesita que esos tenaces y sabios músicos (con cuya amistad me honro), que se llaman Facundo de la Viña y Jacinto Manzanares, que conocen y viven en Castilla, y que, cómo Usandizaga, al viajar llevan en la sombrerera las partituras de Berlioz y Strauss para tenerlas en todo caso a mano, hagan música castellana, añadiendo a su inspiración y profunda técnica la musa popular, el cantar del gañán, y así podrán enriquecer la naciente escuela musical española, llevando al teatro la representación de nuestra amada Castilla<sup>1276</sup>.

En otro de sus textos defendió la necesidad del regionalismo musical para alcanzar el anhelado resurgir artístico musical:

La soltura, gracia rítmica y sentimiento de nuestros cantares, son de exquisita sensibilidad, de encantadora seducción para un compositor que sintiendo el arte en todo su diáfano esplendor, que siendo artista, quiera honrar su saber llevando al pentagrama las tonadas de ronda, cuna, vendimia, los cantaros religiosos, o los bailes y típicas danzas de dulzaina y tamboril.

[...]

Sanear el arte lírico regionalizándolo, es empresa noble, social y patriótica y a ella deben tender nuestros artistas, que si bien es cierto que el arte y el dinero no son

---

<sup>1275</sup> Aurelio González, “Del patriotismo en el arte”, *Revista Castellana*, nº 2 (mayo-junio de 1915): 53-54.

<sup>1276</sup> El artículo está reproducido íntegramente en *ENC*, 20/7/1914.

amigos, quizá un Ayuntamiento, corporación o sociedad o un tío de la Habana (que todos tenemos) se convierta en Papá Sirak y al igual que el personaje de los Bohemios, empuje el carro del resurgir artístico musical que bien necesitado está de ello<sup>1277</sup>.

El análisis de la figura de Aurelio González aporta una interesante línea epistemológica para adentrarse en el espacio musical vallisoletano, al tratarse de un artista polifacético en cuyo trabajo convergían la práctica totalidad de ámbitos laborales que podía ejercer un músico de finales del siglo XIX y comienzos del XX: composición, docencia de tipo particular o en distintos círculos o asociaciones, colaboraciones periodísticas, pertenencia a la orquesta de un teatro, intervenciones musicales en cines o cafés, etc. A. González fue un músico de este tipo, al igual que lo fueron muchos otros vinculados a la Purísima que, sin alcanzar estos extremos de pluriempleo, muestran un comportamiento similar, por ejemplo, J. R. Manzanares, Eugenio Fernández Arias o J. M.<sup>a</sup> Aparicio.

Durante los primeros años de existencia de la Sección de Música tuvieron lugar otros hechos puntuales que resulta necesario mencionar. En primer lugar, destacan los conciertos impartidos para escolares en 1912 en el marco de las visitas que tenían programadas para ver el Museo de Bellas Artes, guiadas por el entonces presidente de la Academia, el escultor Ángel Díaz<sup>1278</sup>. Como colofón a estas actividades, la Academia programó una “Fiesta artístico-musical” el 2 de junio en la que los alumnos de las escuelas públicas participantes escucharon a un cuarteto musical. Además, la parte musical estuvo complementada por las explicaciones del académico y Maestro de Capilla de la catedral Vicente Goicoechea<sup>1279</sup>. Aunque este tipo de actividades tuvieron un carácter más puntual que regular en el tiempo<sup>1280</sup>, parece que la iniciativa des-

---

<sup>1277</sup> Aurelio González, [sin título], *Pincia*, nº 1 (1917): 3.

<sup>1278</sup> Este tipo de actividades aparecen denominadas en la prensa como de “Extensión escolar”: *ENC*, 9/5/1912.

<sup>1279</sup> *ENC*, 23/5/1912.

<sup>1280</sup> Después del cambio de presidente de la Academia en septiembre de 1912 no se han localizado otras noticias de actividades de este tipo.

crita responde a unos intereses pedagógicos de difusión de la cultura de filiación krausoinstitucionista.

También en 1912 la RABAPC fue la encargada de estudiar y redactar el programa de oposiciones para optar a la pensión que anualmente concedía el Ayuntamiento para financiar viajes formativos al extranjero para artistas y que, en el año 1913, se adjudicó a músicos. El importe de la pensión ascendía a la cantidad de tres mil pesetas y se concedería al violinista que, previa oposición, demostrara mejores aptitudes. Las bases aparecieron publicadas en *ENC*:

Academia de Bellas Artes

Pensión para músicos

La Sección de música de la Academia de Bellas Artes ha acordado ya el programa de las oposiciones a la pensión de 3.000 pesetas que el Ayuntamiento de esta capital concede en el próximo año de 1913.

La pensión se concederá, según acuerdo de la Academia, al violinista de uno u otro sexo que previa oposición demuestre mejores aptitudes.

Las oposiciones se convocan para la segunda quincena del próximo mes de Diciembre.

Podrán concurrir a ellas los vallisoletanos cuya edad esté entre los quince y los treinta años.

Los ejercicios serán tres: primero ejecución del concierto de Mendelssohn I, allegro molto apasionato; II, andante; III, allegretto non troppo; segundo, ejecutar una obra sacada a la suerte de un repertorio de seis que presentará el opositor; tercera, ejecución de una pieza inédita a primera vista, elegida por el jurado y la misma para todos los opositores.

Los opositores podrán llevar el acompañante que les acomode.

Las seis obras de sus respectivos repertorios deberán indicárselas al jurado antes de 1º de Diciembre.

La pensión por ningún concepto será dividida, adjudicándose íntegra al que a juicio del jurado la merezca. [...]

*Martín Fernández*<sup>1281</sup>.

---

<sup>1281</sup> *ENC*, 10/10/1912.



El tribunal encargado de juzgar los ejercicios estuvo integrado por el presidente de la Academia, Luis G. de Frades, y los vocales académicos de la Sección de Música: Vicente Goicoechea, Jacinto Ruiz Manzanares, Emilio Sergio de Castro y Eugenio Muñoz Ramos. El Ayuntamiento, como era preceptivo, estuvo representado en el jurado por Ramón Conde Presmanes<sup>1282</sup>. Según narran las noticias, se presentaron dos candidatos, Julián Jiménez y Octavio Díaz, y fue el primero quien obtuvo la pensión al demostrar unas aptitudes “a la altura de un consumado maestro”<sup>1283</sup>.



**Imagen 18.** Busto del violinista Julián Jiménez realizado por Ignacio Gallo. *ENC*, 21/9/1912.

---

<sup>1282</sup> *ENC*, 26/12/1912. Es llamativo que no hay mención alguna a este hecho en las actas de la Sección de Música de la RABAPC.

<sup>1283</sup> *Ibidem*. Julián Jiménez fue uno de los intérpretes vallisoletanos de mayor importancia. Su nombre aparece vinculado a innumerables actos musicales de la ciudad y, en la prensa también aparecen reseñados muchos éxitos por otras ciudades españolas. En el año 1912 fue inmortalizado por el escultor vallisoletano Ignacio Gallo y Ros con una obra titulada “Retrato del violinista vallisoletano Julián Jiménez”: Urra, “La Escultura de 1900 a 1936”, 137. No se entrará en detalle en su figura ya que su relación con la Sección de Música de la RABAPC es tangencial en el periodo de tiempo propio del objeto de estudio.

La ayuda económica del Ayuntamiento a la Academia ya existía con anterioridad<sup>1284</sup>. De hecho, desde 1875 el consistorio donaba una cantidad para premiar a los alumnos más destacados de la Academia, en el marco del concurso anual que se organizaba al comenzar el curso<sup>1285</sup>. El consistorio era consciente de lo decisivo de su labor como protector de las letras y las artes, y por este motivo decidió crear las pensiones de estudio, con el objeto de que los jóvenes vallisoletanos más brillantes pudiesen perfeccionarse en el extranjero en los ámbitos de la creación o la industria. A petición del alcalde, César Alba, se consignó en los presupuestos de cada año una cantidad para tal fin, insistiendo en su importancia para las administraciones futuras<sup>1286</sup>, sin que ello supusiera la obligación de perpetuar estas “pensiones” en el tiempo<sup>1287</sup>.

El 11 de septiembre de 1915, la RABAPC se reunió para designar un nuevo académico de la Sección de Música. El nombramiento recayó en Sebastián Garrote Sapela, ya que podía “aportar grandes iniciativas a tan culta como benemérita institución, por sus bien probados entusiasmos artísticos”<sup>1288</sup>. Nacido en Valladolid en 1870 y fallecido en la misma ciudad en 1945<sup>1289</sup>, la prensa de finales del siglo XIX le sitúa con diecisiete años tocando el piano en tertulias del Círculo del Calderón<sup>1290</sup> e, incluso, componiendo una obra lírica titulada *La huerta de la cruz*, estrenada en el Teatro Zorrilla<sup>1291</sup>. Sin embargo, Garrote Sapela destacó sobre todo por sus labores como abogado, secretario de la Junta de Instrucción Pública y profesor en la Facultad de Derecho de la Universidad

---

<sup>1284</sup> Juan Manuel Olcese Alvear, *El Ayuntamiento de Valladolid. Política y Gestión (1875-1897)*. (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2007), 410.

<sup>1285</sup> AMVALA, 7/1/1875, fol. 11v.

<sup>1286</sup> AMVALA, 18/2/1878, fols. 50r y 50v.

<sup>1287</sup> Olcese, *El Ayuntamiento de Valladolid*, 410.

<sup>1288</sup> ENC, 12/9/1915. J. Urrea afirma que su elección fue el 31 de octubre de 1915: Urrea, *Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Anuario*, 48. Según ENC esta fecha sería la de su recepción pública, no la del nombramiento. En las Actas de la Sección no hay mención a este hecho.

<sup>1289</sup> El estudio más detallado sobre la vida de Garrote Sapela está incluido en J. B. Varela de Vega, *Músicos de Valladolid*, 299-333. De este mismo autor es el artículo “Sebastián Garrote Sapela (1870-1945), un jurista músico en la Academia”, *BoRABAPC*, nº 38 (2003): 117-126.

<sup>1290</sup> ENC, 22/4/1888.

<sup>1291</sup> ENC, 3/1/1895.

de Valladolid, y por ser una persona enormemente implicada en el mundo de la enseñanza. Estas múltiples ocupaciones no le impidieron formar parte del primer claustro de docente de la Escuela de Música como profesor de solfeo tras su creación en 1918, ni ser el responsable de elaborar y leer el discurso inaugural del curso 28/29, tras la homologación de sus enseñanzas elementales.

De su nombramiento como académico en 1915 queda un importante testimonio: su disertación pronunciada en el acto solemne de recepción que tuvo lugar el 31 de octubre<sup>1292</sup> y que se conserva en la actualidad, ya que constituyó el primer discurso impreso de un académico de la SMuRABAPC<sup>1293</sup>. Con el título “Algo sobre las Bellas Artes” expuso una férrea defensa de la educación como herramienta para comprender el arte, de una formación “íntegra, completa, de tal carácter, que sea a la vez física, intelectual y moral. Tienen que educarse los sentidos para adquirir el arte de ver y de oír del pintor y del músico”<sup>1294</sup>.

Como era de esperar, sus palabras elogiaron la música hasta el punto de definirla como el “Arte por excelencia, [...] ligada al hombre como injerta en sus fibras más sencillas y delicadas”<sup>1295</sup>. Tampoco perdió la ocasión de manifestar su respeto hacia algunos de sus compañeros académicos músicos, como Goicoechea y Manzanares, a quien incluyó entre los “notables maestros que seguramente llegarán a las cumbres del Arte”<sup>1296</sup>.

Ricardo Allué fue el encargado de contestarle con unas breves líneas en las que condensó su postura sobre el papel del arte y de la Academia en la forja del espíritu castellano:

El arte, que fija en creaciones inmortales lo más profundamente espiritual de las almas y las cosas, será el instrumento más valioso de los que puedan utilizar los buenos

---

<sup>1292</sup> ENC, 1/11/1915.

<sup>1293</sup> S. Garrote Sapela y R. Allué, *Discursos leídos en la recepción de Don Sebastián Garrote Sapela* (Valladolid: RABAPC, 1915).

<sup>1294</sup> Ídem, 15.

<sup>1295</sup> Ídem, 36.

<sup>1296</sup> Ídem, 40.

castellanos para lograr ese hallazgo de Castilla en Castilla misma. Nuestra Academia tiene en esa patriótica empresa su puesto de honor. [...] ayudar, proteger, animar, ensalzar, popularizar a los artistas castellanos del presente, y a los que vayan apareciendo en lo futuro: esta es la labor que tiene ante sí nuestra Academia, para satisfacer sus nobles ansias de trabajar por Castilla y por España en las altas empresas del arte, en la luminosa esfera donde resplandece eternal la Belleza<sup>1297</sup>.



**Imagen 19.** Sebastián Garrote Sapela, prestigioso abogado vallisoletano. *ENC*, 15/6/1912.

Dos años después, en 1917, se realizaron una serie de conmemoraciones para celebrar centenario del nacimiento del poeta vallisoletano José Zorrilla (1817-1893)<sup>1298</sup>, para dicha efeméride se realizó una composición musical, el “Himno a Zorrilla. Canto escolar”, con texto de Carlos Rodríguez Díaz y música de Aurelio González<sup>1299</sup>. La RABAPC se unió a los actos de festivos, lo

---

<sup>1297</sup> Ídem, 51.

<sup>1298</sup> *ENC*, 21/2/1917 dedica sus dos primeras páginas a la conmemoración bajo el titular: “1817 – El Centenario de Zorrilla – 1917. Valladolid rinde un tributo a la memoria del poeta nacional”.

<sup>1299</sup> El AMuRABAPC conserva un ejemplar de la partitura (Sign. 17.6). La partitura fue publicada en el la *Revista Castellana*, nº 18 (febrero de 1917): 105.

que fue objeto de un titular en la portada de *ENC* del día 22 de febrero de 1917: “1817 —El Centenario de Zorrilla— 1917. Visita del pueblo al sepulcro del poeta. —Fiesta conmemorativa en la Academia de Bellas Artes—”<sup>1300</sup>. La fiesta tuvo lugar el día anterior, 21 de febrero, en el salón de actos del Museo de Bellas Artes (actual palacio de Santa Cruz), y fue denominada por el rotativo como un evento literario y musical. Ante un salón abarrotado principalmente de mujeres (“damas distinguidas y señoritas bellísimas”<sup>1301</sup>), Narciso Alonso Cortés “trazó una acabada silueta de Zorrilla, desentrañando la psicología de aquel gran castellano, soñador, aventurero, romántico, símbolo perfecto de la raza”<sup>1302</sup>. Después

el tenor vallisoletano don Dani García y la señorita Aurea Lacort, cantaron el primero la Trova árabe de Llorente y la Canción del prisionero de Manzanares, y la segunda un fragmento de la ópera Margarita la tornera, de Chapí, acompañándoles al piano el académico don Jacinto R. Manzanares<sup>1303</sup>.

La música fue, por tanto, uno de los elementos articuladores del acto. Seguidamente, Álvarez Taladriz (amigo personal del Zorrilla) recitó unas poesías del poeta vallisoletano, y cerró el acto Antonio Royo Villanova, que ejercía de presidente del evento por desempeñar el cargo de director general de primera enseñanza. Al día siguiente el Ateneo organizó su propio acto de homenaje en el Teatro Lope de Vega. Prácticamente se repitió la estructura del día anterior: volvía a presidir el acto Royo Villanova, en representación del Gobierno, etc. Las intervenciones estuvieron a cargo de Allué, Álvarez Taladriz, Ylera Medina, Alonso Cortés, Regino Martínez y Jacinto Benavente. Sin embargo, en este caso el evento no incluyó intervenciones musicales<sup>1304</sup>.

Haciendo un balance general de las actividades desarrolladas por la Sección de Música de la Purísima en poco más de un lustro de existencia, resulta paten-

---

<sup>1300</sup> *ENC*, 22/2/1917.

<sup>1301</sup> *Ibidem*.

<sup>1302</sup> *Ibidem*.

<sup>1303</sup> *Ibidem*.

<sup>1304</sup> *ENC*, 23/2/1917.

te una progresiva pérdida de dinamismo, constatable a través de la disminución de menciones en prensa y la subsidiariedad de su participación en los cada vez más escasos eventos a los que su nombre se asocia. Después de un arranque denso en iniciativas —ya a escala corporativa, ya a través de actuaciones particulares de sus componentes— que contribuyó a afianzar su presencia en el tejido cultural de la ciudad, al tiempo que se consolidaba la idea acerca de la necesidad de fundar las bases para el establecimiento de un futuro Conservatorio castellano, su proyección social comenzó a desdibujarse, reduciéndose a meras colaboraciones testimoniales y puntuales en concursos y conmemoraciones. Las razones de esta inactividad y pérdida de brío no son claras, pero se puede afirmar que tras un comienzo muy esperanzador en pos de la fundación de una Escuela de Música, el proyecto chocó con las trabas económicas impuestas por parte del Ayuntamiento y la Diputación. Además, el nombramiento de Luis González Frades como presidente en 1912 marcó, al parecer, un cambio de prioridades en la institución, ya que durante su primer año en el cargo tuvo que hacer frente a diversas mejoras estructurales<sup>1305</sup> causantes, quizá, del paso a un segundo plano de la Escuela de Música<sup>1306</sup>.

En julio de 1914 se aprobó un RD que modificó la organización interna de los museos de bellas artes, lo que implicó, en el caso vallisoletano, una reorganización y actualización de la relación entre la Academia y el Museo. Según *ENC*

[la reforma] permitirá la mejora del Museo, ampliando el campo de su misión educadora, aparte de otras ventajas, como las facilidades para depositar obras artísticas que aspiren sus propietarios a la venta o por verdadero altruismo, las conferencias escolares, todo sin menoscabar en lo más mínimo la misión de la Academia,

---

<sup>1305</sup> En agosto de 1912 hubo que acometer una reforma de las salas del Museo, todavía bajo mandato de Ángel Díaz y gracias a una subvención concedida por el ministro de Instrucción Pública Santiago Alba: *ENC*, 3/8/1912; y en 1914 se procedió a arreglar el techo del salón principal del Museo: *ENC*, 6/1/1914.

<sup>1306</sup> Las referencias a las actividades de “Extensión Escolar” organizadas por la RABAPC desaparecen en la prensa con el nombramiento de González Frades. Eso no significa que no existieran, pero después de haber dedicado portadas completas a estas actividades, es extraño que estas no se referencien (siquiera con menor detalle).

que podrá contribuir también con los medios de que dispone a esta verdadera propaganda artística<sup>1307</sup>.

Tras un año de puesta en orden de los problemas de infraestructura, el presidente González Frades, en el discurso leído ante la Academia en diciembre de 1914, retomó las reflexiones acerca de la labor pedagógica de la institución, y realizó un balance poco halagüeño del momento de abandono en la que se encontraba la pedagogía de las Bellas Artes puras, debido a la mudanza de las antiguas escuelas en centros de enseñanzas industriales y de artes y oficios, adaptadas a las modernas necesidades. Era necesario, pues, que la Academia retornase a sus orígenes educativos y se preocupase de buscar los medios para enseñar a los jóvenes con vocación<sup>1308</sup>. Pero el marco normativo no permitía a las academias retomar su faceta docente, ya que sus escuelas habían pasado a depender de la universidad desde 1892. Un hecho que, unido a las dificultades económicas, retrasó la puesta en funcionamiento de la Escuela de Música. Por otra parte, estas circunstancias hicieron dudar de la necesidad real de un centro de este tipo, aunque el *ENC* reflejó la gran pertinencia de su fundación:

La importancia de crear este centro salta a la vista; no es menester encarecerla. Centenares de alumnos de uno y otro sexo que en nuestra ciudad cultivan el divino arte, van a Madrid todos los años para examinarse; otros muchos hay que cursan estudios musicales, y los dejan sin contrastar en la garantía de un examen oficial; otros más que estudiarían música dejándose llevar de sus aficiones, si no fuera por los gastos grandes que ahora el estudio origina...

Teniendo aquí un Conservatorio, ahorraríanse [sic] los unos gastos y viaje, los otros harían de su afición una carrera, los que ahora no la estudian, la estudiarían... Y añádase que de las villas y ciudades de la región vendrían aquí a examinarse, en vez de ir a Madrid, puesto que el viaje les sería más corto, cómodo y barato.

---

<sup>1307</sup> *ENC*, 20/7/1914.

<sup>1308</sup> *ENC*, 2/12/1914. En el acto en que se leyó este discurso se aprobó un dictamen de la Sección de Música que acordaba hacer un homenaje al músico Arturo Saco del Valle con motivo de su nombramiento como director de la orquesta del Palacio Real. Este hecho quedó reseñado también en el *ASMuRABAPC*, 17/11/1914, s. p.

En la reunión de ayer, los señores académicos discurrieron largamente acerca del proyecto, que ya tienen preparado, y sobre todo de las dificultades, ni pocas ni pequeñas, que habrán de vencerse para poner en marcha el proyecto.

Es de esperar que todos los que puedan, ayuden a llevar adelante esta empresa que tantas ventajas proporcionará a nuestra ciudad<sup>1309</sup>.

También se puede pensar que, para las familias poderosas de la ciudad, cuyas hijas jóvenes iban a examinarse al conservatorio de la capital, el propio desplazamiento a Madrid constituía *per se* un signo de distinción social. De este hecho daba cuenta *ENC* cuando anunciaba los viajes a la capital con el objetivo de examinarse de las “señoritas” pertenecientes a ilustres familias vallisoletanas; la educación musical del Valladolid de ese momento seguía siendo propia de unas clases acomodadas que hacían gala de ello. Desde una óptica sociológica esta situación se puede observar como una lucha por el capital social que representa la música entre dos agentes: por una parte, la intelectualidad que abogaba por una democratización del acceso a la pedagogía de la música y, por otra, unas clases hegemónicas que seguían considerando la música como una prerrogativa de clase.

La capitalización de la nueva sección y el futuro centro docente musical estaba sometido a un flujo de intereses esencialmente distintos, que respondían a una serie de tramas entrelazadas protagonizadas por unas minorías, tanto sociales como intelectuales que, con razones perfectamente imbricadas en el pensamiento de la época pero sin un ideario común fuerte y consensuado, hacían cuanto menos complicado la existencia de unas directrices y unas líneas de actuación sólidas y comunes, tanto desde la misma Sección, como en las instituciones externas implicadas en su desarrollo. No extraña, por tanto, que las iniciativas tomadas a este efecto obtuvieran una escasísima repercusión en el tejido social y que mostraran un anhelo más particular que general.

---

<sup>1309</sup> *ENC*, 6/10/1915.



**5**

**La Escuela de Música de La Purísima  
(1918-1928)**



Entre 1898 y 1918 el contexto social, político, económico, artístico e ideológico de Valladolid se presenta informado por los afanes de modernidad, asimilación a Europa, reflexión autocrítica y rescate de España que caracterizaron la época de la Restauración, no tanto como consecuencia directa del nuevo sistema borbónico en sí, sino más bien como resultado de la dinámica de contradicciones y resistencias conscientes fraguadas en su seno. Una conciencia que, como es bien sabido, reforzó los sentimientos nacionalistas y condujo a una multiplicación de actuaciones en diversos ámbitos que confluyen en la llamada Edad de Plata<sup>1310</sup> de la cultura española.

---

<sup>1310</sup> Se trata de una categoría difusa y controvertida, pues aunque la datación de este período no ha sido acotada con nitidez, suele admitirse en su conjunto como un arco que engloba las generaciones intelectuales del 98, del 14 y del 27 y se extiende hasta la Guerra Civil. La denominación surgió con José María Jover – quien, en su *Introducción a la Historia de España* (Barcelona: Teide, 1963), 798, establece sus límites entre 1875 y 1936–, pero se popularizó gracias a José Carlos Mainer y su volumen *La Edad de Plata: 1902-1939. Ensayo de interpretación de un proceso cultural* (Barcelona: Asenet, 1975) en cuyo título ya se determinan unos extremos distintos para el período. Se trata de un debate que sigue generando controversias no sólo a escala cronológica –estudiosos como Miguel Cabañas Bravo hablan de “Siglo de Plata” para señalar el florecimiento cultural que tuvo lugar a lo largo de todo el siglo XX: *Exilio e interior en la bisagra del Siglo de Plata español* (León: Ayuntamiento de Astorga, 2007)– sino también conceptual, pues incluso el mismo Mainer, popularizador del término entre los historiadores de la literatura lo ha tachado de arbitrario e innecesario en el “Prólogo” a la cuarta edición del mencionado ensayo (Madrid: Cátedra, 1987). Por otra parte, esta designación ha migrado y ha sido asumida por otras disciplinas –Idoia Murga Castro, *Escenografía de la danza en la edad de Plata: 1916-1936* (Madrid: CSIC, 2009)–, entre las que se encuentra parte de la musicología nacional –Emilio Casares Rodicio, *La imagen de nuestros músicos: del Siglo de Oro a la Edad de Plata* (Madrid: Fundación Autor, 1997)– e internacional –Carol A. Hess, *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936* (Chicago, London: University of Chicago Press, 2001)–, aunque también en estos ámbitos la demarcación cronológica sufre sensibles variaciones, tal y como demuestra la publicación de los resultados del más reciente congreso celebrado en Madrid al respecto: María Nagore Ferrer, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres, coords., *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939* (Madrid: ICCMU, 2009). Sin embargo, debe puntualizarse que “no cuenta con un amplio consenso entre los musicólogos” puesto “que caracteriza globalmente un periodo tomando como criterio sólo la minoritaria música ‘clásica’” y no puede pasarse por alto el hecho de que “una denominación comparativa y cualitativa de este tipo supone al menos tres problemas básicos más: una analogía entre épocas difícilmente equiparables, un juicio de valor preestablecido sobre cualquier otra etapa que queramos estudiar (considerada inferior ya en principio), y una visión uniforme y lineal del periodo en cuestión”: Iván Iglesias Iglesias, “De ‘cruzada’ a ‘puente de silencios’: mito y olvido de la guerra civil española en la historiografía musical”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 25-26 (enero-diciembre 2013): 175-176.

La Escuela de Música de la RABAPC fue creada en 1918, precisamente un año clave en el avance de las pretensiones regionalistas castellanas, que fueron explícitamente manifiestas en el *Mensaje de Castilla*. Sin embargo hay que señalar que el propio Mensaje se mostró “bastante tibio y mostró las dificultades de concreciones del nuevo regionalismo”<sup>1311</sup>, y confirmó que la realidad de la región se acercaba a la “Castilla en escombros” de la que se lamentaba Julio Senador en 1915<sup>1312</sup>. La deficiente conciencia regional de Castilla y las diferentes pretensiones y expectativas en torno a la misma tuvieron su reflejo en los vaivenes y tensiones internas sufridas por la Escuela de Música de la RABAPC durante su primera década de existencia antes de su consolidación definitiva.

Centrándonos en la demarcación temática que más directamente atañe al ámbito de este estudio, durante el primer tercio del siglo XX en España se produjeron numerosas transformaciones en los mecanismos de producción y consumo musical y en los ámbitos de creación, interpretación, recepción y valoración crítica que han permitido a autores como Ramón Sobrino y Tomás Marco afirmar que la regeneración musical española en las primeras décadas del siglo XX fue una realidad probada<sup>1313</sup>. La historiografía acepta la validez de esta hipótesis gracias, especialmente, a que semejantes cambios se han verificado en ciudades como Madrid<sup>1314</sup>, Valencia<sup>1315</sup> o Barcelona<sup>1316</sup>, grandes

---

<sup>1311</sup> Blanco Rodríguez, “La formación de la identidad regional”, 24.

<sup>1312</sup> Julio Senador Gómez, *Castilla en escombros. Las leyes, las tierras, el trigo y el hambre* (Valladolid: Imprenta y Librería Viuda de Montero, 1915).

<sup>1313</sup> Ramón Sobrino, “Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid”, *Recerca Musicològica* nº 14-15 (2004-2005): 156. Durante esos años se fundaron las orquestas Sinfónica y Filarmónica de Madrid, se forjaron los mimbres de la red de conservatorios actual, surge una Generación de Maestros, encargada de crear un sinfonismo español, etc. Fue un periodo en el que la “vida musical española tiende a modernizarse y a recuperar el tiempo perdido [...] y que dio como resultado la coexistencia de varios principios en la vida musical española como son los de nacionalismo, modernidad, neoclasicismo y vanguardia”: Tomás Marco, *Historia de la música española. Siglo XX* (Madrid: Alianza Música, 1982), 155.

<sup>1314</sup> Cfr. Sobrino, “Paisaje Musical de Madrid”.

<sup>1315</sup> *DMEH*, 1999-2002, s. v. “Valencia”.

urbes que pueden ser entendidas en calidad de patrón referencial y que, gracias a las particularidades de su actividad musical, pueden resultar ejemplificadoras —al menos desde la especulación teórica— de una realidad más extensa. No obstante, en el caso de una ciudad de provincias como Valladolid, el impacto de tales transformaciones no ha sido suficientemente estudiado. Si, por una parte, a principios de siglo se constatan acontecimientos que apuntan a una cierta regeneración efectiva de la vida cultural y musical vallisoletana (como la celebración del Primer Congreso Nacional de Música Sagrada en 1907 o la refundación del Ateneo en 1909), por otra se verifica entre algunos de los exponentes más comprometidos de la intelectualidad castellana la génesis y el desarrollo de una práctica discursiva que tiende a ampliar la dimensión objetiva de los hechos en sí, renegociando —voluntaria o involuntariamente— su significado al servicio del auxilio, sostenimiento y legitimación de posiciones e intereses regionalistas.

Cuando Vicente Gay, Fernando D’Lapi y otros grandes pensadores contemporáneos<sup>1317</sup> defendieron la existencia a comienzos de siglo de un “renacimiento cultural” en Castilla, en general, y en Valladolid, en particular, no describían necesariamente, en rigor, una realidad probada; antes bien, expresaron un anhelo que pretendían convertir en realidad, buscando consolidarlo como una certeza en el imaginario colectivo de quienes ya compartían su mismo ideal o de quienes, tendencialmente, pudiesen simpatizar con él<sup>1318</sup>. En cualquier caso, la idea de la regeneración sirvió a la construcción

---

<sup>1316</sup> Xosé Aviñoa, “Barcelona, del wagnerianismo a la generación de la República”, en *Actas del Congreso Internacional ‘España en la Música de Occidente*, dir. Emilio Casares, Ismael Fernández de la Cuesta y José López Calo (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987), 328.

<sup>1317</sup> Matías Peñalba Alonso de Ojeda, *Castilla y su deber* (Valladolid: Imprenta castellana, 1911); Justo González Garrido, *El castellanismo y la restauración del espíritu castellano: un ensayo-programa para el estudio de la personalidad regional de Castilla* (Valladolid: Casa Editorial y Librería de la Viuda de Montero Ferrari, 1915); Emilio Gómez Díez, *El Regionalismo y la autonomía administrativa*, Discurso leído en la sesión de apertura del curso de 1917-1918 del Ateneo de Valladolid, 1918. Luis Villalba, “El Renacimiento Musical de España”, *Ciudad de Dios*, T. LXXX (1909): 376-384, 469-480; T. CII (1915): 366-174; T. CIV (1916): 105-117.

<sup>1318</sup> La defensa de un “renacimiento cultural” se puede plantear como una reificación entendida no en términos marxistas ni en los propios la teoría literaria, sino, como ilustra la “falacia de reificación” (*fallacy of misplaced concreteness*), en aquellos expresados desde la teoría pragmatista del conocimiento según la cual —y en base a

de un regionalismo de tipo reactivo<sup>1319</sup> frente al autonomismo catalán y al centralismo madrileño, que convirtió a Valladolid en la principal valedora de las reivindicaciones identitarias de Castilla<sup>1320</sup>. Vallisoletanos como Macías Picavea, declarado partidario de una descentralización del Estado, o Santiago Alba, hombre de gobierno que denunció insistentemente los supuestos privilegios concedidos a Cataluña y que facilitó la puesta en marcha de la Escuela de Música pinciana, fueron iconos de las luchas por crear y consolidar una conciencia regional, para lo que no dudaron en utilizar todos los medios a su alcance: prensa, discursos, publicaciones, etc. La idea de “renacimiento cultural” defendida por Gay y D’Lapi —voces conocidas y respetadas por la opinión pública local contemporánea— podría enmarcarse dentro de lo que Potter denomina una *acreditación de categoría*: la autoridad intelectual del autor permite convertir una opinión en axioma<sup>1321</sup>. Bajo esta perspectiva, el *topos* inaugurado por ambas figuras contribuiría a fabricar una realidad más deseada que cierta, pues bajo la óptica del construccionismo social<sup>1322</sup> (relacionado de base con el ya mencionado patrón teórico que defiende la

---

una propuesta heurística coetánea al discurso analizado en este capítulo- toda categorización lingüística supone una cosificación al tratar una idea abstracta (sea esta una creencia o un constructo hipotético) como si fuera una realidad concreta o un evento de objetividad indisputada. En tanto estrategia discursiva, la reificación del deseado renacimiento cultural alimentaba y contribuía a sustentar las acciones puestas en marcha para alcanzarlo: Alfred North Whitehead, *Science and the Modern World* (New York: Free Press, 1997 [1925]), 51.

<sup>1319</sup> Cfr. Álvarez Junco, *Mater Dolorosa*, 601-607.

<sup>1320</sup> Cfr. José Jiménez Blanco, *Informe general sobre el estudio de la conciencia regional de España* (Madrid: CIS, 1977) y Eduardo López Aranguren, *La conciencia regional en el proceso autonómico* (Madrid: CIS, 1984).

<sup>1321</sup> Jonathan Potter, *La representación de la realidad: discurso, retórica y construcción social* (Barcelona: Paidós, 1998).

<sup>1322</sup> La noción de constructivismo resulta es compleja y ha sido desarrollada en el seno de diversas perspectivas académicas, desde la filosofía a las matemáticas, la psicología o la física, inspirada en autores como G. Vico o I. Kant, que fue articulado por primera vez por Peter Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad* (Buenos Aires: Amorrortu, 1991), quienes iniciaron una revisión de la teoría del conocimiento que se ha extendido a múltiples ámbitos científicos. A partir de su marco se postula que el conocimiento es una construcción subjetiva, en la cual la realidad no constituye una entidad absoluta, independiente o externa a nosotros mismos, y que, por ello, sólo puede ser conocida a través de los mecanismos que poseen los individuos, insertos en un sistema de significados y prácticas culturales que conforman, precisamente, los dispositivos sociales compartidos. La realidad es, así, entendida como un proceso de interacción creado mediante las acciones humanas, en virtud de la relación directa de las personas con el mundo que experimentan y que aparece configurado por las formas exitosas de tratar con los objetos físicos o con los conceptos abstractos: Rivera, “La Construcción del hecho escénico”, 96.

asunción de la cultura y de la historia como un constructo movedido<sup>1323</sup>) este tipo de categorías, descripciones y representaciones culturales no son sino elaboraciones dinámicas de los individuos —relacionados entre sí y con su medio— que, a su vez, determinan su modo de conocimiento e inserción en la propia interacción social<sup>1324</sup>: “el mundo no está categorizado de antemano [...] de una manera que todos nos vemos obligados a aceptar. Se constituye, de una u otra manera, a medida que las personas hablan, escriben y discuten sobre él”<sup>1325</sup>. En este sentido, la prensa cobra, tal y como se ha puesto de manifiesto en el aparato de fuentes, un importante papel para analizar el proceso de producción de significados, al constituirse en generadora y receptora de sentido en torno al pretendido renacer musical pinciano. La creación y desarrollo de la Escuela de Música, así como las aspiraciones de convertir el nuevo centro en el “Conservatorio Regional”, se nutrieron de las ambiciones regionalistas y regeneracionistas, como demuestra el tratamiento informativo que recibió en los periódicos contemporáneos<sup>1326</sup>.

La vida musical vallisoletana de los años en que fue creada la Escuela de Música puede interpretarse por tanto a la luz de dos lecturas complementarias: por un lado, a través del análisis de un cierto contexto efectivo de impulso social e institucional en el ámbito de la cultura y, particularmente de la música, que dio lugar al surgimiento de entidades (unas duraderas, otras efímeras) que la ordenaron y condicionaron; por otro, a través de la consideración de esa vida musical como parte de un complejo entramado de relaciones, intereses y expectativas que supo valerse de la noción de “renacimiento cultural” a través de la práctica discursiva de instituciones, intelectuales y medios de comunicación puesta al servicio de determinados intereses ideológicos.

---

<sup>1323</sup> Cfr. §1.3. *ut supra*.

<sup>1324</sup> Cfr. Ernst von Glasersfeld, *Radical Constructivism: A Way of Knowing and Learning* (London: Falmer, 1996); Alfred Schütz, *La construcción significativa del mundo social*, (Barcelona: Paidós, 1999); Paul Watzlawick, *La realidad inventada: ¿cómo sabemos lo que creemos saber?* (Barcelona: Gedisa, 2000).

<sup>1325</sup> Potter, *La representación de la realidad*, 130.

Aceptando esta doble perspectiva, no será objetivo del presente capítulo dirimir la validez e intencionalidad de los postulados de Gay o D'Lapi, ni tratar de reconstruir la intrahistoria de las prácticas musicales de la urbe (aspectos docentes incluidos) a partir de sus discursos, sino ubicar la descripción y el análisis de los primeros años de la Escuela de Música de la RABAPC en la compleja red de instancias extra artísticas (frecuentemente afectada por los deseos de autorreconocimiento, rehabilitación y reivindicación castellanista) que condicionan y, en buena medida, determinan, su fundación y sus primeros años de existencia. Como ya ha sido mencionado, D'Lapi defendió que el renacer musical que a su juicio estaba experimentando la ciudad de Valladolid quedaba constatado por la constitución de la Sociedad Filarmónica, el éxito de la Sociedad Artística Castellana y la puesta en marcha de la Escuela de Música<sup>1327</sup>.

Las sociedades filarmónicas surgieron a finales del XIX y sobre todo durante los primeros años del siglo XX, y la activa tarea de dinamización que desempeñaron ha sido considerada un factor determinante en el sostenimiento de la actividad musical española durante las primeras décadas de la pasada centuria<sup>1328</sup>. En palabras de Emilio Casares, durante esos años “el público musical español civil se incrementa en gran medida en unos momentos en que la nueva burguesía culta comienza a necesitar la música; ello refleja el crecimiento fulminante de las [...] filarmónicas”<sup>1329</sup>, cuyo fin era, principalmente, organizar conciertos para sus socios, que colaboraban económicamente con la sociedad mediante unas cuotas mensuales, trimestrales o anuales destinadas a sufragar gastos propiciados por la actividad musical. Se

---

<sup>1326</sup> Ruth Rivera formula estos mismos presupuestos teóricos y metodológicos en su análisis sobre la construcción del hecho escénico vallisoletano en el cambio de centuria: Rivera, “La construcción del hecho escénico”, 65-77.

<sup>1327</sup> Cfr. §4.2. *ut supra*.

<sup>1328</sup> Sin su existencia, “en muchas ciudades del país la vida musical de la primera mitad del siglo XX se hubiese visto seriamente comprometida”: Sergio Sapena Martínez, “La sociedad filarmónica de Valencia (1911-1945): origen y consolidación” (Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, 2007), 2.

<sup>1329</sup> Emilio Casares, “La música española hasta 1939, o hasta la restauración musical”, en *Actas del Congreso Internacional ‘España en la Música de Occidente*, dirs. Emilio Casares, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987), 268.



trataba, en suma, de entidades recreativas de naturaleza contributiva y hasta cierto punto censitaria, pues si bien no parecen ostentar en primera instancia ningún tipo de restricción elitista, el importe de las cuotas no las hacía accesibles para cualquier estrato social<sup>1330</sup>.

En el caso vallisoletano, la prensa de la época refleja el gran empuje con el que nació la Sociedad Filarmónica gracias al importante número de socios inscritos desde el principio<sup>1331</sup>. Tal aceptación, según D’Lapi, fue consecuencia del aumento progresivo en la asistencia del público a los conciertos de música sinfónica y de cámara, lo que había “depurado la sensibilidad de los espectadores” y permitió que la fundación de la nueva sociedad estuviera enmarcada en un contexto favorable a su crecimiento, como había sucedido en otras ciudades (Santander, León, Burgos, Logroño o Palencia)<sup>1332</sup>.

Una incursión en los orígenes de esta institución permitirá determinar el espectro socioeconómico y político al que sirvió durante su breve lapso de vida y conocer a algunos de los principales actores de la actividad cultural y musical pinciana de esos años, coincidentes con el primer lustro de vida de la Escuela de Música de la RABAPC. La primera Junta de Gobierno estuvo integrada por el propio D’Lapi como vicesecretario, junto con Francisco Zorrilla, presidente de la sociedad y, a su vez, académico de la Sección de Música; a estos se unieron José Power (tesorero), Miguel Funell (secretario) y José Villalonga, Modesto Sagarra, Moisés Carballo y Ángel Torrealba (vocales), personalidades que representaban, al menos, a dos colectivos sociales: en primer lugar, los pertenecientes a una clase acomodada vinculada al entramado industrial de Valladolid, como Zorrilla<sup>1333</sup> y Power<sup>1334</sup>; en segundo lugar,

---

<sup>1330</sup> María E. Cortizo y Ramón Sobrino “Asociacionismo musical en España”, *Cuadernos de música iberoamericana*, nº 8-9 (2001): 13.

<sup>1331</sup> “Cuenta nuestra Filarmónica con varios centenares de socios, apenas constituida”: *DR*, 17/11/1918.

<sup>1332</sup> *DR*, 17/11/1918.

<sup>1333</sup> Vid. pg. 373 *ut supra*.

<sup>1334</sup> Los hermanos Ricardo y José Power pertenecieron a una familia de industriales vizcaínos de origen irlandés que hizo fortuna con las navieras, el hierro y el yute. José destacó por su gran afición musical; de hecho, en su casa de campo de Renedo de Esgueva instaló un gran órgano de tubos y fundó una academia de

aquellos vinculados al ambiente cultural de la ciudad, entre los que se encontraban Torrealba<sup>1335</sup> o el mismo D’Lapi. Las fuentes hemerográficas precisan información sobre el perfil social de los inscritos, entre los que figuraban “personas bien conocidas, representaciones dignísimas de las diversas clases sociales —muchos sacerdotes entre ellas— y, finalmente, cuantos elementos integran el Valladolid amante del sano arte y de la cultura”<sup>1336</sup>. En palabras de Virgili se trataba de “personalidades de la burguesía local, de la cultura y del arte, y numerosos profesionales entre los que en buen porcentaje contaban médicos y militares”<sup>1337</sup>, lo que le confería a la sociedad un cierto carácter exclusivo, tal y como se ha adelantado anteriormente al establecer los parámetros socio-económicos de este tipo de corporaciones. Los socios, quizá por sumarse a la creación de entes análogos en otras muchas ciudades españolas<sup>1338</sup>, decidieron apoyar e inscribirse en una iniciativa llamada a “fomentar la cultura musical, mediante audiciones, concursos, conferencias, publicaciones, etc.”<sup>1339</sup>.

Gracias a la nueva propuesta asociativa los aficionados vallisoletanos se unieron en un frente común<sup>1340</sup>. Sin embargo, su existencia se prolongó únicamente durante cinco años<sup>1341</sup>, en parte a causa del carácter temporal

---

música en esa misma localidad: Juan Manuel Olcese Alvear, *Dos edificios con historia. La Iglesia de la Inmaculada Concepción de Renedo de Esgueva y la casa de campo de la familia Power* (Valladolid: Parroquia de la Inmaculada Concepción de Renedo de Esgueva, 2012), 141, 142.

<sup>1335</sup> Sochantre de la catedral en 1898 y canónigo desde 1923: Virgili, *La música en Valladolid en el siglo XX*, 107.

<sup>1336</sup> *DR*, 17/11/1918.

<sup>1337</sup> Virgili, *La música en Valladolid en el siglo XX*, 219.

<sup>1338</sup> Algunas de las sociedades filarmónicas que ya existían en España en ese momento y su año de fundación eran: San Sebastián y Bilbao (1895), Madrid (1901), Coruña (1904), Zaragoza (1906), Oviedo y León (1907), Gijón, Burgos, Orense, Salamanca y Santander (1908), Valencia (1911): Sapena, “La sociedad filarmónica de Valencia”, 10-15.

<sup>1339</sup> *DR*, 17/11/1918. Según D’ Lapi, se había producido un aumento progresivo en la asistencia del público a los conciertos de música sinfónica y de cámara, un hecho que depuró la sensibilidad de los espectadores y provocó que la fundación de la nueva Sociedad estuviera enmarcada en un contexto más propicio para su crecimiento, como había sucedido en otras ciudades como Santander, León, Burgos, Logroño o Palencia.

<sup>1340</sup> “Por los demás, las circunstancias nos han acercado un día y otro al núcleo aficionado que concurre a toda manifestación musical, y que no es tan mínimo como se creía. Únicamente faltaba un lazo que apretara cultos dispersos, y la Filarmónica va a serlo. Es decir, lo es ya”: D’Lapi, “Optimismo y realidades”.

<sup>1341</sup> Virgili, *La música en Valladolid en el siglo XX*, 222.

implícito en este tipo de entidades culturales (sujetas a las corrientes de moda de las élites sociales<sup>1342</sup>) y, en parte, a que la música de cámara, objeto principal de su actividad programadora, constituía un género cuya penetración en la ciudadanía española había sido limitada<sup>1343</sup>. En 1923, un columnista de *DR* manifestó así su resignación tras el concierto del Cuarteto Español organizado por la Filarmónica y celebrado en la sede del Ateneo:

Causa verdadera pena que fiestas tan exquisitas como la que ayer tuvo lugar en el Ateneo no se vean tan concurridas como debieran por el público. ¿Es que en nuestra capital no hay espíritus selectos capaces de sentir y comprender a Mendelsshon, el romántico, a Beethoven, el coloso; a Schumann, el profundo? ¿Es que no pasan de cien personas las que en Valladolid sienten la necesidad de elevarse alguna vez con las exquisiteces del “Divino Arte”? ¡Vamos a tener que creerlo!

El segundo hito señalado por D’Lapi como evidencia del “renacer” musical pinciano fue la programación lírica de la *Sociedad Artístico Castellana* en los teatros Calderón y Zorrilla. No ha sido posible localizar referencias de una entidad con esta denominación, pero es verosímil, como sugiere la coincidencia temporal, que D’Lapi estuviera aludiendo a la *Sociedad Anónima de Espectáculos Castellana*, fundada en 1918<sup>1344</sup> y que asumió la gestión de dos mencionados teatros. Pese a que los años que giraron en torno a la Gran Guerra fueron especialmente difíciles para salas como el Calderón, que experimentó un notable retraimiento del número de espectadores<sup>1345</sup>, se ha constatado que el espectáculo lírico, “sea cual fuere, era reclamado por el público” vallisoletano<sup>1346</sup> y constituía uno de los principales focos de atracción del ocio durante la segunda década de siglo, como confirma la programación

---

<sup>1342</sup> Este tipo de sociedades filarmónicas, cuyo objetivo principal consistía en la organización de conciertos para sus socios, ha sido definido por María Encina Cortizo y Ramón Sobrino como “sociedad recreativa”, lo que supeditaba su existencia y continuidad en el tiempo a los gustos de los socios integrantes de la misma: Cortizo y Sobrino, “Asociacionismo musical en España”, 13.

<sup>1343</sup> Este repertorio estaba circunscrito a las actuaciones realizadas en los cafés y los salones, donde se alternaba la interpretación de bailes populares, zarzuelas, arreglos de óperas, con las obras más puristas de la música de cámara centroeuropea: Casares, “La música del siglo XIX español”, 46.

<sup>1344</sup> “Auguramos, pues, un feliz éxito a la naciente Sociedad, que con tanto entusiasmo y brío comienza su actuación”: *ENC*, 12/9/1918.

<sup>1345</sup> Virgili, *La música en Valladolid en el siglo XX*, 131.

continuada y simultánea en los teatros de la ciudad durante esos años. Por tanto, es lógico pensar que uno de los motores culturales de la ciudad fueran las empresas responsables de programar y contratar las representaciones de los distintos coliseos pincianos<sup>1347</sup>: por una parte, en el Teatro Zorrilla, donde se sucedían a diario sesiones de género chico<sup>1348</sup>, variedades y cinematográficas; por otra, el Teatro Calderón, con una oferta escénica de mayor envergadura compuesta por zarzuelas y óperas.

La ausencia de suficientes estudios documentales sobre las recaudaciones o las entradas vendidas en ambos teatros durante el primer tercio del siglo XX impide llegar a conclusiones definitivas sobre los gustos del público o el volumen de concurrencia a los teatros que certifiquen la importancia que D'Lapi otorgaba a la Sociedad Artística Castellana. Sin embargo, asumiendo el significado y la envergadura social que suponía la asistencia a un espectáculo teatral durante este periodo, no sólo en la capital española, sino en todas las capitales que contaban con al menos un coliseo<sup>1349</sup>, y en base al concepto de “geografía del público”<sup>1350</sup>, se puede afirmar que los teatros Zorrilla y Calderón tendieron a especializarse en modelos espectaculares diferentes, y todo apunta a que sus respectivos conjuntos de espectadores pertenecían a clases socioeconómicas diferenciadas<sup>1351</sup>. D'Lapi caracterizó a la *Asociación Artística Castellana* como una empresa que cubrió exitosamente una demanda musical heterogénea sustentada por el amplio abanico de categorías sociales del Valladolid de comienzos de siglo.

---

<sup>1346</sup> Ídem, 132.

<sup>1347</sup> Aurelio García, músico y colaborador habitual de *ENC* de Castilla también se hizo eco su importancia: “En cuanto al movimiento musical en Valladolid, estamos en positivo avance en el progreso de la afición, gracias al Ateneo, Sociedad Filarmónica, empresas teatrales, conciertos populares por la banda del regimiento de Isabel II, [...]”: *ENC*, 15/9/1920.

<sup>1348</sup> El género chico y sus fórmulas afines tuvieron un éxito arrollador en España durante el primer tercio del siglo XX: Eduardo Pérez-Rasilla Bayo, “Un siglo de teatro en España. Notas para un balance del teatro del siglo XX”, *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, nº 6 (2001): 22.

<sup>1349</sup> Cfr. *Estrenado con gran aplauso: teatro español 1844-1936*.

<sup>1350</sup> P. Arregui, *Valladolid y el teatro ante la expectativa Burguesa*, 208-209.

<sup>1351</sup> Virgili, M.ª Antonia, Juan P. Arregui y Rosa Sanz, “El Teatro Calderón de Valladolid”, en *El noble y leal Teatro Calderón de la Barca* (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1999), 31-144.

El último elemento de la terna de instituciones musicales relevantes señalada por D'Lapi fue la *Escuela de Música del Museo*<sup>1352</sup>, ente nacido en el seno de la RABAPC y su Sección de Música, pero que con el paso de los años ganó progresivamente en independencia orgánica. En el presente capítulo se estudiarán los principales ámbitos de la vida de la Escuela durante su primera década de existencia, desde su fundación en 1918 hasta el acto de inauguración del curso 1928/1929<sup>1353</sup>: su puesta en marcha, su profesorado y disciplinas impartidas, su alumnado, su proyección en la ciudad y, por último, las relaciones que estableció con la administración con el objetivo de obtener para sus estudios la concesión de validez oficial.

---

<sup>1352</sup> Esta es una de las denominaciones más habituales de la Escuela de Música en la prensa ya que, aunque desvinculada del Museo Provincial de Bellas Artes, la Escuela compartía dependencias con el Palacio de Santa Cruz, ubicación donde, por otra parte, tenía su sede la RABAPC.

<sup>1353</sup> El marco temporal considerado finaliza al inicio de este curso académico por marcar el arranque de una nueva etapa de la Escuela en que los estudios ofertados contaron ya con validez oficial.



## 5. 1. Creación, marco reglamentario y primer curso académico

La creación de la Escuela de Música de Valladolid concluyó un largo proceso de intentos de establecer una institución de docencia musical cuyos antecedentes, como ha sido expuesto con detalle en el capítulo anterior, pueden retrotraerse hasta 1879. En ese año Lázaro Rodríguez, académico y consiliario de La Purísima<sup>1354</sup>, propuso crear una sección de música en el seno de la academia pinciana y su solicitud fue trasladada al Ministerio de Fomento en 1880 a través del presidente Eustoquio Gante. Sin un soporte legislativo que respaldase la iniciativa, habría de esperarse hasta la RO aprobada por la Dirección General de Instrucción Pública en 1887 para contar con una infraestructura reglamentaria que permitiese abrir procesos similares en las academias de bellas artes provinciales de Oviedo, Sevilla y Valladolid. Sin embargo, ni entonces ni tras el RD que en 1905 estableció los criterios para obtener la validez oficial de los estudios se habilitó sección de música ni escuela oficial alguna en Valladolid.

A pesar de detectarse una suerte de voluntad constante de algunos académicos por hacer efectiva la incorporación musical a la RABAPC y de los empujes recurrentes que el proyecto fue conociendo a lo largo de los años, el establecimiento de una institución docente de música no resultó inmediato, en buena medida a cuenta de las persistentes dificultades económicas con que chocaron sus esfuerzos, que no desaparecieron siquiera en 1911, año en que se creó definitivamente la Sección de Música en Valladolid. Entre 1911 y 1918, la Sección trató de obtener, sin éxito, recursos con el objetivo declarado de constituir la Escuela, y su labor se vio limitada a una serie de actividades puntuales, en su mayor parte vinculadas a procesos de reivindicación

---

<sup>1354</sup> Cfr. §4.1.2. *ut supra*.

castellanista<sup>1355</sup>. Aunque al retraso en su creación pudieron contribuir distintas causas y coyunturas (como la marcha a Madrid del presidente de la RABAPC e impulsor de la sección, Ángel Díaz), resulta evidente que la falta de compromiso económico por parte de las administraciones públicas fue un componente explicativo fundamental de esta demora.

Finalmente, en mayo de 1918, el recién nombrado Ministro de Instrucción Pública, Santiago Alba Bonifaz, cuyas gestiones para la creación de la Sección en 1911 habían sido determinantes, concedió una subvención destinada a la puesta en marcha de la Escuela de Música de la RABAPC. El hecho de que el éxito de la empresa pinciana dependiese del arbitraje personal de un individuo dotado de poder fáctico e ideológicamente implicado en la urdimbre de pretensiones castellanistas insta a considerar su mediación en clave de merced política: la práctica en virtud de la cual individuos con cargos de responsabilidad en el Gobierno central apoyaron iniciativas concretas de sus localidades de origen. Este mecanismo clientelar, habitual en la España de la Restauración<sup>1356</sup>, provocó graves problemas en el funcionamiento del Estado, pues el tráfico de favores e influencias y su carácter instrumental tendían a “privatizar la vida pública” y a tratar “los bienes públicos como elementos divisibles, excluyentes” y sujetos a parámetros de legalidad arbitrarios e interesados<sup>1357</sup>. Se adulteraban, con ello, las formas de representación de los intereses sociales, que pasaban a beneficiar las demandas particulares y locales por encima de las de carácter sistémico<sup>1358</sup>. El amiguismo político<sup>1359</sup> supuso la autonomía casi total de los aparatos de decisión, instituyó “la incertidumbre

---

<sup>1355</sup> Convocatoria de un concurso para componer un Himno a Castilla en 1911 y otro en 1916 para premiar la elaboración de un trabajo que versase sobre “cantares regionales castellanos”.

<sup>1356</sup> También la validez oficial de los estudios en 1928 se vio favorecida por el clientelismo: el entonces Ministro de Instrucción Pública, Eduardo Callejo, había sido profesor de derecho en la universidad vallisoletana.

<sup>1357</sup> Susana Corzo Fernández, *El clientelismo político como intercambio* (Barcelona: Institut de Ciències Polítiques i Socials, 2002), 10-11.

<sup>1358</sup> Javier Moreno Luzón, “ ‘El poder público hecho cisco’. Clientelismo e instituciones políticas en la España de la Restauración”, en *Política en penumbra. Patronazgo y clientelismo políticos en la España contemporánea*, ed. Antonio Robles Egea (Madrid: Siglo XXI, 1996), 89.

<sup>1359</sup> Cfr. José Varela Ortega, *Los amigos políticos. Partidos, elecciones y caciquismo en la Restauración, 1875-1900* (Madrid: Marcial Pons, 2001).



acerca de las reglas del juego” y substituyó “el libre juego de la competencia y la lucha por la eficiencia (...) perturbando por completo la jerarquía de incentivos en el sistema económico”<sup>1360</sup>.

Si bien podría parecer que el proceder del ministro incurría en aquellos ingredientes de abuso de poder, nepotismo y endogamia que la ética del krausoinstitucionismo denunciaba y combatía, la intervención de Alba parece apuntar al objetivo de subsanar problemas derivados de la excesiva burocracia, la pertinaz premiosidad y el acusado centralismo de los resortes administrativos estatales, también objetados por el ideario que defendía la renovación de la vida política y social española. El ministro, liberal, se encontraba directamente vinculado desde finales del XIX a las corrientes regeneracionistas<sup>1361</sup> que abogaban por propuestas de reforma económica, mercantil, ejecutiva y tributaria como antecedente a la necesaria transmutación del país<sup>1362</sup>. Estos postulados fueron defendidos por Alba durante los años que ejerció cargos de responsabilidad en el gobierno central (entre 1906 y 1923), periodo en el que trató de poner en marcha medidas adscritas a un nuevo liberalismo defensor de la justicia fiscal redistributiva o de las restricciones al derecho de la propiedad que lo subordinase al interés social, así como de conceder a la instrucción pública una importancia preeminente entre las estrategias de regeneración nacional.

---

<sup>1360</sup> Álvaro Espina, *Modernización y estado del Bienestar en España* (Madrid: Fundación Carolina, 2007), 20.

<sup>1361</sup> Miguel Martorell Linares, “Santiago Alba. El liberal que no encontró su momento”, en *Progresistas*, ed. Javier Moreno Luzón (Madrid: Taurus, 2006), 199. A finales de 1898 comenzó la movilización corporativa del regeneracionismo con la primera convocatoria de la Asamblea de las Cámaras de Comercio de Zaragoza; la segunda convocatoria de 1899 llegó al acuerdo de crear la Liga Nacional de Productores, como nuevo partido político de representación de los intereses profesionales. Esta liga se integraría más tarde, en Valladolid, con las cámaras de Comercio nacionales, dando lugar a la *Unión Nacional*, cuya dirección compartirían B. Paraíso, J. Costa y S. Alba; Sergio Fernández Riquelme, “Sociología, corporativismo y política social en España. Las décadas del pensamiento corporativo en España: de Ramiro de Maeztu a Gonzalo Fernández de la Mora (1877-1977)” (Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2008), 205.

<sup>1362</sup> Mariano García Canales, *La teoría de la representación en la España del siglo XX* (Murcia, Universidad de Murcia, 1977), 125 y ss.

Precisamente en 1918 fue el encargado de inaugurar el curso universitario en Valladolid, acto en el que leyó un discurso<sup>1363</sup> donde afirmó que “todo el problema español es un problema pedagógico: toda la política de España debiera matizarse y definirse por una bien acentuada característica pedagógica”<sup>1364</sup> y abogó por una mejora tanto del ámbito de las infraestructuras como de la oferta educativa, así como por una puesta en valor de la figura del maestro, pilar esencial para poder llevar a cabo el proyecto renovador<sup>1365</sup>. Sus propuestas fueron defendidas por todo un grupo de intelectuales, políticos y artistas como Alcántara, Bartolomé y Mingo, Macías Picavea, Posada, Cossío y Silió. Sin embargo, las corrientes renovadoras de la enseñanza española no fructificaron ni en fundar nuevas escuelas, ni en extender el proceso alfabetizador ni en lo tocante a la formación, retribución y dignificación de los docentes. Este fracaso, en palabras de Ángel Gómez Moreno, fue debido a “la actitud increíblemente hipócrita de la clase política que predicaba la educación como instrumento generador [pero en realidad perseguía el] enriquecimiento personal, ambición de poder [...] Era, por tanto, la España de siempre: la del cacique, la del vividor, la del heraldo”<sup>1366</sup>; en suma, no había una “voluntad real de la oligarquía dirigente del país —la clase política—”<sup>1367</sup> por poner en marcha medidas renovadoras. Sin embargo Alba, durante su etapa en el ministerio, mostró afinidad con los principios pedagógicos de la Institución Libre de Enseñanza y fundó el Instituto-Escuela en 1917, poniendo de manifiesto una filiación ideológica que, en base a la defensa de

---

<sup>1363</sup> Discurso transcrito íntegramente en *ENC*, 2/10/1918.

<sup>1364</sup> *Ibidem*.

<sup>1365</sup> “[...] es obra viva, de carne y de sangre, de músculo y de nervios, de corazón y de alma, de vocación y de desinterés; obra de propagandista, de evangelizador, de apóstol, de soberano y magno creador: ¡*El Maestro!*”: *Ibidem*. La figura del docente es uno de los pilares para los krausistas: “Mientras no haya Maestros, pero muchos Maestros, dignamente retribuidos, eso sí, según sus merecimientos, [...] todo quedará lo mismo que está, aunque sigamos recreándonos con la música celestial de la enseñanza obligatoria”: Manuel Bartolomé Cossío, “Idilio Pedagógico”, *Escuela moderna*, n° 98 (1899): 331.

<sup>1366</sup> Ángel Gómez Moreno, *Regeneracionismo y educación en España (1900-1923). Análisis de un fracaso*, (<http://redined.mecd.gob.es/xmlui/handle/11162/84769?show=full>) 1994, 241.

<sup>1367</sup> *Ibidem*, 262.

la enseñanza musical adoptada por los krausoinstitucionistas<sup>1368</sup>, informó, con toda probabilidad, la iniciativa de subvencionar el establecimiento de la Escuela pinciana.

Pese a que en su discurso Alba no hizo mención a la música, sus palabras permiten ubicar en unas coordenadas ideológicas y políticas concretas la puesta en marcha de la Escuela de Música y la ayuda económica concedida por el ministerio: en primer lugar, una apuesta por la instrucción y la cultura como motor de arranque social conforme a la cual la Escuela se erigía en un instrumento educativo más para desarrollar la capacitación del ciudadano; y, en segundo lugar, una posición castellanista en virtud de la cual un centro docente musical de tipo “regional” contribuiría a consolidar la imagen de una Castilla independiente y autónoma (continuando así con las actuaciones llevadas a cabo por la Sección entre 1911 y 1918)<sup>1369</sup>.

Gracias a este marco sociopolítico y cultural propicio (en buena medida favorecido coyunturalmente) se aprobó la subvención que permitió que la RABAPC instituyese la Escuela de Música. El importe, según consta en el *Libro de Registro de Entrada de la Dirección General de Bellas Artes*, con fecha de 21 de mayo de 1918, ascendió a 4.500 pesetas<sup>1370</sup>, cantidad que la RABAPC acordó destinar íntegramente a la creación del nuevo establecimiento:

La Academia acuerda agradecer al señor Alba la subvención concedida y crear una Escuela de Música.

[...]

Se dio cuenta de la subvención concedida recientemente a la Academia por el ministerio de Instrucción pública; acordándose por unanimidad un expresivo voto de gracias para el señor Alba, y que dicho auxilio oficial sirva de base para la creación de

---

<sup>1368</sup> Cfr. Sánchez de Andrés, *Música para un ideal*.

<sup>1369</sup> ENC, en las palabras previas a la transcripción literal del discurso de Alba, defendía y destacaba la labor del ministro en la forja identitaria de la región: “Como tal viene trabajando infatigable el señor Alba, que es de los buenos castellanos que ponen sobre todo y ante todo su amor a Castilla”: ENC, 2/10/1918.

<sup>1370</sup> AGA, *Libro de Registro de Entrada de la Dirección Gral. De Bellas Artes. Sección Fomento de las BA. Año 1918*. Sign. 36.

una Escuela de Música —que se establecerá en el Museo— aprovechando el valioso ofrecimiento de los académicos maestros del arte musical.

Al efecto, se constituyó una comisión compuesta por los académicos que forman la sección de Música —que preside el consiliario don Francisco Zorrilla— la cual, con toda actividad, estudiará el proyecto de instalación de la indicada Escuela musical, y acordará cuanto sea necesario para que las clases den comienzo en el mes de Octubre próximo.

El acuerdo, por todos conceptos plausible, de la ilustre Academia, responde a un deseo hace tiempo latente, que hoy puede ser realidad merced a la oportuna subvención concedida por el señor Alba.

Entre los aficionados a la música más numerosos en Valladolid cada día, se recibirá con gran satisfacción la noticia de que la Academia crea una Escuela de Música que puede ser un poderoso elemento para estimular y difundir entre nosotros la afición al divino arte<sup>1371</sup>.

La subvención permitió, al fin, superar las dificultades económicas iniciales y dar inicio a la actividad de la Escuela, si bien parece, como había ocurrido ya décadas antes con otros proyectos de carácter municipal, que su labor exigía determinados equipamientos, servicios y prestaciones públicas que la propia comunidad no era realmente capaz de garantizar; la nueva institución nació por tanto afectada por la precariedad de medios y dependiente en el futuro de apoyos y recursos externos. Tal desajuste apunta a las líneas maestras de una dinámica heredada del Ochocientos<sup>1372</sup> que la perspectiva historiográfica marxista ha identificado como una “inadaptación de las superestructuras ideológicas a la estructura económico-social”<sup>1373</sup>. A pesar de ello, la Sección de Música pudo articular unas primeras bases que permitieron a la Escuela comenzar a funcionar. En la reunión celebrada el 17 de julio, los académicos crearon una comisión compuesta por J. R. Manzanares y J. M. Cabezas con el fin de elaborar dichas bases<sup>1374</sup>, que fueron presentadas y aprobadas el día 23 de

---

<sup>1371</sup> ENC, 15/7/1918. Según parece, el periódico transcribe literalmente parte del acta de la reunión.

<sup>1372</sup> P. Arregui, *Valladolid y el teatro ante la expectativa burguesa*, 292.

<sup>1373</sup> Jean Le Bouill y Jean-François Botrel “Sur l’idée de ‘clase media’ dans la pensée bourgeoise en Espagne au XIX<sup>e</sup> siècle”, en *La question de la ‘bourgeoisie’ dans le monde hispanique au XIX<sup>e</sup> siècle* (Bordeaux: Edition Bière, 1973), 137-151.

<sup>1374</sup> ASMuRABAPC, 17/7/1918, s. p.

julio<sup>1375</sup>. Su articulado confirmaba la clara voluntad, ya consignada en las directrices de 1911, de obtener la validez oficial en base al RD de 1905, estableciendo en primer término un apego al plan normativo de referencia del conservatorio madrileño, maridaje que vendría a reflejar, de cara a la opinión pública vallisoletana, un proyecto sólido con vocación de oficialidad equiparable a los estudios impartidos en la capital. La segunda base parece referirse de forma implícita a la conveniencia de no perpetuar el mecanismo de subvención directa originario, puntual y supeditado a la voluntad individual de representantes públicos cuya permanencia en los cargos se caracterizaba precisamente por su volatilidad y transitoriedad<sup>1376</sup>.

Sin embargo, entre los artículos había elementos claramente incompatibles con los requerimientos estipulados en el RD: en primer lugar, las disciplinas a impartir eran únicamente solfeo y piano, excluyendo la preceptiva especialidad de violín, aunque sí se contemplaba una futura ampliación de las enseñanzas en la medida en que las posibilidades económicas lo permitieran<sup>1377</sup>. En segundo lugar, también la asignación de la docencia a los propios académicos y el hecho de que no recibieran un salario entraba en claro conflicto con los requisitos de validez oficial, ya que era obligatorio que los profesores fueran titulados por el RCSMM, que hubiesen pasado por un proceso de oposición y que fueran retribuidos con un sueldo mínimo<sup>1378</sup>. La Sección de Música no podía desconocer tales incumplimientos, pero es razonable suponer que se priorizase la puesta en marcha del nuevo centro y se postergaran a un segundo momento las reformas necesarias que garantizaran, paulatinamente, el cumplimiento de las condiciones de oficialidad y la conversión del centro en “Conservatorio Regional”<sup>1379</sup>. Esta nomenclatura, por cierto, ganó popularidad y fue empleada

---

<sup>1375</sup> ASMuRABAPC, 23/7/1918, s. p.

<sup>1376</sup> Entre 1902 y 1923 se sucedieron en España cincuenta y tres ministros de Instrucción Pública y Bellas Artes: Puelles Benítez, *Educación e ideología*, 217.

<sup>1377</sup> Para la conseguir la concesión de validez oficial del grado elemental era necesario impartir las enseñanzas completas de solfeo y elementales de piano y violín: art. 2º del RD de 16 de junio de 1905, *GdM*, 17/6/1905.

<sup>1378</sup> Art. 2º del RD de 16 de junio de 1905: *GdM*, 17/6/1905.

<sup>1379</sup> *DR*, 15/7/1918.

con cierta asiduidad por académicos y periodistas, lo que evidencia el propósito de erigir una alternativa real (pero también una alternativa en sentido simbólico) con respecto al RCSMM que sirviese a las expectativas del renacer castellano auspiciado desde instituciones como el Ateneo y la Academia o por parte de políticos como el mismo Santiago Alba.

Con la planificación establecida en estas primeras bases se puso finalmente en marcha el curso académico de 1918/1919. La oferta educativa quedó provisionalmente integrada por las enseñanzas completas de solfeo y piano, que comprendían tres y ocho años respectivamente; el 15 de septiembre de 1918 se discutió sobre la inclusión de la disciplina de violín en el currículo sin que los académicos consiguieran consensuar un acuerdo. La sección recurrió al procedimiento de voto y se aceptó la conveniencia de esperar un curso para implantar la nueva disciplina, tras haber ganado experiencia docente durante el año académico en curso<sup>1380</sup>.

La Junta Directiva de la Escuela, a través de una publicación en *DR* el mes de septiembre<sup>1381</sup>, dio a conocer con detalle la normativa sobre las pruebas de ingreso. Los alumnos interesados en acceder a los estudios ofertados debían tener diez años cumplidos, estar vacunados y realizar un examen previo planteado en base a dos posibles itinerarios: uno de ellos dirigido a cuantos estudiantes aspirasen a matricularse en el primer año de solfeo —constaba de una prueba de lectura, escritura y conocimiento de las cuatro reglas de aritmética y no comportaba ningún coste económico— y otro pensado para alumnos candidatos a incorporarse en segundo o tercer curso de solfeo o acceder a cualquier curso de piano —que exigía demostrar ante un tribunal

---

<sup>1380</sup> “En vista de las opiniones emitidas el Sr. Presidente rogó al Sr. Sergio accediese a lo propuesto por sus compañeros y como se negara a ello, se procedió a votar, se acordó por mayoría que en este año no se anuncie la clase de violín. Voto en contra del Sr. Sergio”: ASMuRABAPC, 15/9/1918, s. p.

<sup>1381</sup> *DR*, 28/9/1918. Este artículo está transcrito íntegro en el anexo B.18.

estar en posesión del nivel correspondiente al curso al que deseaban incorporarse y comportaba un coste de dos pesetas y cincuenta céntimos—<sup>1382</sup>.

Esta última vía se planteó con el propósito de alentar la matrícula en el centro y no partir únicamente con alumnos de nivel inicial. Además, se contemplaba la posibilidad de admitir estudiantes que certificaran tener aprobadas las correspondientes asignaturas en el RCSMM, lo que permitiría solicitar la matrícula en el curso correspondiente sin necesidad de realizar un examen previo. Esta última medida respondía a un doble objetivo: facilitar el acceso a aquellos alumnos que anualmente se desplazaban a Madrid para examinarse de sus estudios y establecer un grado de equivalencia con el modelo capitalino<sup>1383</sup>, circunstancia que contribuiría a afianzar la solidez del proyecto vallisoletano entre los estudiantes pese a no contar todavía con la homologación. La normativa también permitía que hubiera alumnos que se examinasen por libre<sup>1384</sup>, posibilidad que ha subsistido hasta hace muy pocos años: “Tanto [en] la convocatoria de junio como en la de septiembre se admiten exámenes de alumnos libres, ajustándose a los programas de los alumnos que asisten a las clases de esta Escuela”<sup>1385</sup>.

El plazo de apertura de matrícula se extendió entre el uno y el quince de octubre de 1918, un periodo en que *ENC* y *DR* publicaron varios anuncios publicitando la Escuela.

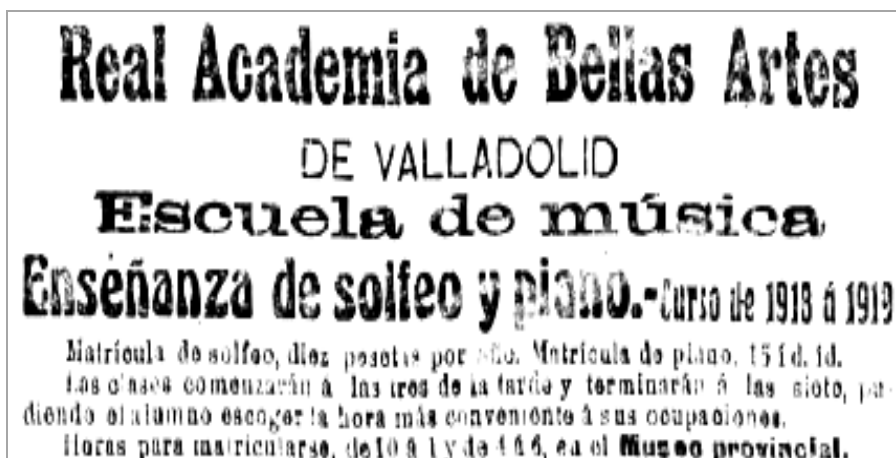
---

<sup>1382</sup> Aun sin adentrarse en un estudio detallado de lo que podía suponer esta cantidad para cada uno de los distintos grupos sociales que poblaban la ciudad de Valladolid en 1918, puede ser indicativo tener en cuenta que el jornal máximo para un trabajador de la metalurgia en ese año era de nueve pesetas, y para un sastre, seis: Palomares, *Valladolid, 1900-1930*, 28.

<sup>1383</sup> El RD de 16 de junio de 1905, *GdM*, 17/6/1905 establecía en su artículo 2 que para conseguir la validez oficial de los estudios elementales éstos se tenían que ajustar a los del RCSMM.

<sup>1384</sup> La Revolución de 1868 impulsó medidas que forjaron el modelo de formación del músico español durante el siglo XX. Una de ellas fue la creación de un modelo de exámenes libres que facilitara a los “alumnos procedentes de establecimientos particulares aprobar en los públicos las asignaturas estudiadas en ellos”: Decreto del Ministerio de Fomento de 21 de octubre de 1868, *GdM*, 22/10/1868, artículo 8. Esta disposición tuvo una enorme repercusión en el desarrollo de la educación musical española, hasta el punto que durante algunos cursos las matrículas libres en el Conservatorio de Madrid superaron las oficiales: Cfr. Sopena, *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*.

<sup>1385</sup> *DR*, 10/5/1924.



**Imagen 20.** Anuncio de la Escuela de Música en *El Norte de Castilla*. Matrícula abierta, materias ofertadas y tasas de matrícula. *ENC*, 14/10/1918.

El domingo diez de noviembre tuvo lugar el acto solemne de inauguración del nuevo curso de la Escuela de Música en el Salón de Actos de la RABAPC<sup>1386</sup>. Durante esta ceremonia se hizo hincapié en la vocación del nuevo establecimiento por convertirse en *Conservatorio Regional* que ofertara estudios oficiales<sup>1387</sup>. El evento comenzó con un discurso del presidente de la Academia, Luis González Frades, al que siguió Ruiz Manzanares, quien animó a los nuevos alumnos al estudio de la música “no como pasatiempo agradable, sino como necesidad del espíritu”<sup>1388</sup>, en afinidad con las propuestas krausistas y regeneracionistas que defendían incluir la música en el acervo cultural y educacional del individuo<sup>1389</sup>. Como remate, el acto finalizó con la interpretación, por el propio Manzanares, de cuatro obras para piano: una *Pastoral* compuesta por el mismo intérprete, el *Capricho* de Scartlatti-Tausig y un *Nocturno* y un *Vals* de Chopin.

<sup>1386</sup> El comienzo de curso se vio afectado por una epidemia de gripe en la ciudad que retrasó el inicio de las clases en todos los centros docentes de la capital hasta el 4 de noviembre y provocó que aquellos de tipo “especial”, entre los que se hallaba la Escuela de Música, empezasen una semana después, el día 11: *ENC*, 6/11/1918.

<sup>1387</sup> Sobre este acto hay una amplia reseña en *ENC*, 11/11/1918.

<sup>1388</sup> *ENC*, 11/11/1918.

<sup>1389</sup> Sánchez de Andrés, *Música para un ideal*, 21.



Los asistentes visitaron, después, los locales destinados a acoger las clases, situados en las dependencias del Museo Provincial. La nueva Escuela de Música comenzaba así su andadura<sup>1390</sup>.

**Real Academia de Bellas Artes  
de Valladolid**  
**ESCUELA DE MÚSICA**  
Es el curso de Solfeo y Piano. curso 1918 a 1919  
Matrícula de Solfeo, DIEZ pesetas por año.  
» de Piano, QUINCE pesetas por año.  
Las clases comenzarán a las tres de la tarde y terminarán a las siete, pudiendo el alumno escoger la hora más conveniente a sus ocupaciones.  
Horas: para matricularse de diez a una y de cuatro a seis en el Museo Provincial.

**Imagen 21.** Anuncio de la Escuela de Música en *Diario Regional*. Matrícula abierta, materias ofertadas y tasas de matrícula. 12/10/1918.

<sup>1390</sup> En el *Libro de Registro de Entrada de la Dirección Gral. De Bellas Artes. Sección Fomento de las BA. Año 1918* (AGA, Sign. 36) consta que el 1 de octubre la RABAPC informa sobre la inauguración de una Academia de Música.



## 5. 2. Estructura académica: profesorado y disciplinas. Relaciones entre la Escuela y su entorno a través de sus docentes

En la misma reunión en que se aprobaron las bases de funcionamiento de la Escuela se procedió a nombrar a ocho profesores<sup>1391</sup>, cuatro de los cuales eran ya académicos de la SMuRABAPC: J. M. Cabezas, C. D. Ortiz de Urbina, S. Garrote y J. R. Manzanares. A los tres primeros les fue asignada una carga docente testimonial consistente en tres horas semanales de sus respectivas disciplinas (los primeros cursos de solfeo y piano), lo que resulta comprensible si se considera que Cabezas, Urbina y Garrote ejercían otra labor profesional y no recibían gratificación ni sueldo alguno por las clases impartidas en la Escuela<sup>1392</sup>. Ruiz Manzanares, por su parte, se responsabilizó de la docencia en los cursos más avanzados de piano, un trabajo que compaginó con la dirección del centro.

La plantilla se completó con cuatro profesores auxiliares<sup>1393</sup>, una figura que ya existía en el conservatorio madrileño desde el reglamento de 1871<sup>1394</sup>. Estos cuatro auxiliares se repartieron la docencia por sexos<sup>1395</sup>: Josefa G<sup>a</sup>. Silva dio clase a las alumnas y Eugenio Fernández a los alumnos de solfeo, mientras que

---

<sup>1391</sup> ASMuRABAPC, 23/7/1918, s. p. Su asignación docente y su horario fue anunciado en una noticia aparecida en *ENC*, 6/11/1918.

<sup>1392</sup> Vid. Base 5<sup>a</sup> de las aprobadas en la sesión del 23/7/1918.

<sup>1393</sup> La misma Base 5<sup>a</sup> contemplaba que los profesores auxiliares pudiesen recibir sueldo o gratificación si la situación económica lo permitía. Este tipo de figura laboral ya estaba contemplada en el artículo 2<sup>o</sup> del RD de 16 de junio de 1905: “que todo el Profesorado encargado de las enseñanzas de Solfeo y las elementales de Piano y Violín, así los numerarios como sus auxiliares respectivos, tengan aprobados en el Conservatorio de Música de Declamación de Madrid todos los estudios de la especialidad”: *GdM*, 17/6/1905.

<sup>1394</sup> “Reglamento de la Escuela Nacional de Música”, en *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación* (Madrid: Imprenta José M. Ducazal, 1892), 83-91. Lo referente a los profesores auxiliares está consignado en el capítulo III, artículo 9.

<sup>1395</sup> ASMuRABAPC, 23/7/1918, s. p.

Irene González y Aurelio González fueron profesores de las alumnas y los alumnos de piano, respectivamente. Este modelo educativo segregador de sexos, generalizado en la Escuela salvo en los últimos cursos de piano, constituía aún una clara herencia decimonónica que procuraba una educación diferenciada a niños y niñas destinada a asumir distintos roles papeles sociales que se creían naturales y justificados por motivos biológicos<sup>1396</sup>. En el caso excepcional de las clases impartidas por Ruiz Manzanares, quizá debido a que era el único docente apto para encargarse de los cursos más avanzados de piano.

La información obtenida sobre algunos de los responsables directos de la docencia en el centro es muy irregular. De Josefa García Silva, por ejemplo, no se ha localizado referencia alguna sobre su formación previa ni sobre las razones de su elección como profesora auxiliar. Eugenio Fernández Arias y Aurelio González, por el contrario, contaban con una relativa trayectoria educativa y una variada y polifacética labor profesional en el ámbito de la música. Tampoco han emergido detalles sobre la formación de Fernández Arias, pero su nombre aparece en numerosas veladas musicales acompañando al piano a violinistas como J. M.<sup>a</sup> Aparicio o J. Jiménez<sup>1397</sup>, dirigiendo actuaciones en cafés locales<sup>1398</sup>, participando en jurados de concursos<sup>1399</sup>, etc. También ejerció una importante labor como compositor, de lo que da buena cuenta el fondo de partituras de su autoría conservadas en el AMuRABAPC<sup>1400</sup>.

---

<sup>1396</sup> Pilar Ballarín Domingo, “Género y políticas educativas”, *Revista de Educación*, n° 6 (2004): 35-36.

<sup>1397</sup> Por ejemplo, *ENC*, 5/6/1912 o *DR*, 6/6/1912, respectivamente.

<sup>1398</sup> *DR*, 1/9/1922: “Royalty Gran Café. Hoy a las dos y media de la tarde debutará en este café un quinteto de renombrados profesores vallisoletanos, dirigido por el maestro don Eugenio F. Arias, pianista, e integrado por los afamados don Vicente Cabrera, violín solista, Don Mariano Heras, violín 2º; don Adolfo Sandoval, violoncelo; don Emilio Zamora, contrabajo”.

<sup>1399</sup> “Gran Concurso regional de dulzainas”: *DR*, 21/9/1922.

<sup>1400</sup> En el AMuRABAPC se conservan ciento veintisiete obras de Fernández Arias que fueron donadas a la RABAPC por su nietas, entre las que se encuentra la académica M.<sup>a</sup> Antonia Fernández del Hoyo. Entre éstas se encuentran más de cincuenta obras de música religiosa, treinta piezas para piano y diecinueve danzas para quinteto con piano (vid. anexo A).



**Imagen 22.** Fotografía de Eugenio Fernández Arias entre 1910 y 1920. Autor de la instantánea: “Varela Hermanos”, Valladolid. Foto cedida por cortesía de M.<sup>a</sup> Antonia Fernández del Hoyo.

La profesora de piano Irene González, por su parte, contaba con un amplio historial docente previo a la fundación de la Escuela. En el AGA se ha localizado una carta que dirigió al Ministro de Instrucción Pública en marzo de 1911 para solicitar un puesto como profesora de música en la nueva sección<sup>1401</sup> y en ella resume su currículum musical:

---

<sup>1401</sup> Conviene recordar que la SMuRABAPC se creó con fines puramente pedagógicos.

Excmo. Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes

Doña Irene González Torres, vecina de esta Ciudad, con cédula personal de 11ª clase, número 5282, expedida en Valladolid el 30 de mayo de 1910, de VE solicita; que siendo profesora de Música, según Título expedido por el Sr. Director del Conservatorio de Madrid con fecha 23 de Junio de 1891, en cuyo centro cursó como alumna oficial toda la carrera, con notas de sobresaliente en todos los años y con premio en el quinto año de piano; que estando desde el referido año de 1891 dedicada en esta Ciudad a la enseñanza de la Música, como lo prueba las numerosas alumnas que todos los cursos presenta en el Conservatorio de Madrid, en cuyos exámenes obtienen las mejores notas.

Suplica a VE sea agraciada con una de las plazas de Profesora de Música en la Sección recientemente creada en la Academia de Bellas Artes de esta ciudad.

Gracia que espera obtener de VE cuya vida guarde Dios. En Valladolid 18 de Marzo de 1911.

Irene González Torres<sup>1402</sup>.

El envío de esta carta no fue completamente coherente con el sistema de contratación del profesorado, pues la solicitud de Irene González parece pretender que le fuera adjudicado el puesto sin que hubiera de pasar por una oposición previa. Si su propósito, por otra parte, era obtener un contrato en base a los méritos alegados<sup>1403</sup>, desde luego se trató de una petición prematura, ya que, en marzo de 1911, la Escuela de Música no estaba aún constituida (aunque sí lo estaba la sección). Es más, las bases reguladoras de 1918 dan a entender que los docentes académicos trabajarían de forma desinteresada y que los auxiliares podrían recibir alguna gratificación, pero siempre supeditada a los ingresos de la Escuela. Por otra parte, la elección del profesorado auxiliar estaría sujeta a acuerdo de Sección en base a unos criterios no explicitados. Todos estos detalles parecen confirmar, de nuevo, la prioridad de poner en marcha las clases aunque fuera a costa de no cumplir los requisitos de oficialidad consignados en el RD de 1905.

---

<sup>1402</sup> AGA, Sección Personal Escuelas Especiales, Sign. 4866. 31 / 14.845.

<sup>1403</sup> El RD de 1905 ofrecía dos posibilidades para acceder al claustro de los centros que solicitasen la oficialidad: a través de una oposición o por los premios obtenidos en los concursos del RCSMM o en “otros de autoridad universalmente reconocida”: RD de 16 de junio de 1905, *GdM*, 17/6/1905.

El elevado número de matrículas durante el primer curso permitió aprobar compensaciones económicas para parte del profesorado:

Por unanimidad se acordó entregar al Sr. Director de la Escuela D. Jacinto Manzanares y a los Profesores D. Eugenio Fernández, D. Aurelio González y Profesoras Srtas. Irene González y Dña. Josefa García Silva una gratificación de trescientas cuarenta y cinco pesetas<sup>1404</sup>.

La condición de académico ostentada por Manzanares le impedía recibir este tipo de contrapartidas económicas<sup>1405</sup>, pero es posible que la sección buscara compensar simbólicamente su trabajo como director del centro y su compromiso en la puesta en marcha de la Escuela<sup>1406</sup>, dado que era un profesional de reconocido prestigio en la ciudad, con amplia y muy positivamente valorada experiencia docente e interpretativa. Manzanares era, quizá, el mejor estandarte y el activo más sólido para alcanzar la consolidación del centro lo que, en cierta medida, debía ser valorado por la RABAPC, aunque fuera a través de una gratificación testimonial.

No consta ningún incidente o queja, relativo a la falta de remuneración, lo que evidencia la voluntad altruista de consolidar el nuevo establecimiento (sobre todo en el caso de los auxiliares, que en principio vivían de la práctica musical)<sup>1407</sup>. Probablemente para estos profesores implicarse en la Escuela se entendía como una apuesta de futuro, habida cuenta de que la institución aspiraba a convertirse en el “Conservatorio Provincial Vallisoletano”<sup>1408</sup>,

---

<sup>1404</sup> ASMuRABAPC, 22/6/1919, s. p. Es conveniente tener en cuenta que para conseguir la validez oficial, el RD de 1905 establecía que los profesores auxiliares debían tener un sueldo mínimo de mil pesetas anuales.

<sup>1405</sup> Vid. base 5ª del texto regulador.

<sup>1406</sup> Según el RD de 1905, los profesores numerarios deberían cobrar un mínimo de 2000 ptas. anuales.

<sup>1407</sup> Ya se ha comentado cómo algunos de ellos estaban vinculados a teatros, círculos culturales, asociaciones corales, pequeñas agrupaciones que actuaban en cafés, etc.

<sup>1408</sup> DR, 23/11/1919.

anhelo que alumbraba las expectativas de obtener unas condiciones salariales estables y acordes con la legislación<sup>1409</sup>.

Así mismo, es probable que los auxiliares recibieran en la nueva Escuela a alumnos provenientes de sus clases particulares, con la diferencia de que estas últimas proveían un beneficio económico que la Escuela no proporcionaba. Una situación que se presume mucho más conflictiva para el caso de las profesoras, puesto que sus intervenciones como concertistas eran menos frecuentes y su *modus vivendi* dependía principalmente de la docencia particular<sup>1410</sup>. Todas las fuentes indican que el pluriempleo era práctica habitual entre los músicos; sin embargo, los cánones sociales establecidos lo consideraban impropio en el caso de las mujeres. Estas dificultades refuerzan la hipótesis de que los docentes conocían los honorarios establecidos por el RD de 1905 para los profesores numerarios (no menos de dos mil pesetas al año) y auxiliares (mil pesetas anuales)<sup>1411</sup> y comenzaron a trabajar sin remuneración ante la perspectiva de que la Escuela obtuviese el reconocimiento oficial de sus enseñanzas<sup>1412</sup>. Precisamente durante el curso 1920/1921, el aumento en el número de matrículas implicó que la Academia incorporara dos profesoras auxiliares más para impartir clase en el primer curso de solfeo: Emilia Jerez y Dominga San José<sup>1413</sup>, que pasaron a ser tres durante el siguiente curso: Emilia Jerez, María Sáez y Felisa Trinidad Díez<sup>1414</sup>.

---

<sup>1409</sup> Una situación similar se produjo con los docentes de la Escuela de Música de la Academia de Bellas Artes de La Coruña que, en un principio, no recibieron retribución económica: Meijide, “Implantación de la enseñanza”, 115.

<sup>1410</sup> Hidalgo Marín, “Las mujeres en el Valladolid decimonónico (1875-1900)”, 1081-1090.

<sup>1411</sup> *GdM*, 17/6/1905, artículo 2º, punto 3º.

<sup>1412</sup> Al finalizar el curso 1919/1920 se volvió a aprobar la entrega de una gratificación a algunos de los profesores del centro: “La Junta acordó constara un voto de gracias al Sr. Presidente por su laudable iniciativa. Previo al oportuno cálculo resultó que distribuida la mencionada suma total de ingresos o sea la de 2080 ptas. entre los 6 profesores de la Escuela, D. Jacinto R. Manzanares, D. Aurelio González, D. Eugenio Fernández, D. José Aparicio y Stas. Irene González y Josefa García Silva, correspondía a cada uno la cantidad de 146 ptas.”: ASMURABAPC, 11/7/1920, s. p.

<sup>1413</sup> *DR*, 10/6/1921.

<sup>1414</sup> *ENC*, 11/6/1922 y *DR*, 11/6/1922.



Durante el curso 1919/1920 se introdujeron las disciplinas de violín y armonía dentro de la oferta educativa de la Escuela<sup>1415</sup>. Las dos materias se mantuvieron hasta el curso 1927/1928, junto con las ya instauradas previamente<sup>1416</sup>.

**Real Academia de Bellas Artes  
de Valladolid  
Escuela de música**

**CURSO DE 1919-1920**

En la Academia de Bellas Artes (Museo provincial), queda abierta la matrícula para las asignaturas siguientes:

Solfeo.. . . .	Diez	pesetas por año.
Piano.. . . .	Quince	“ “ “
Violín.. . . .	Quince	“ “ “
Armonía.. . . .	Veinticinco	“ “ “

Los que deseen ingresar en la Escuela tendrán que sufrir un examen previo de lectura, escritura y las cuatro reglas de aritmética.

Los que deseen matricularse en segundo ó tercero de solfeo, ó en cualquiera de piano ó violín, sufrirán también examen.

En el tablón de anuncios de la Escuela se determinarán los días y horas para estos exámenes.

Así mismo podrán presentarse á examen extraordinario aquellos alumnos matriculados que no se hubiesen presentado en los ordinarios de Junio.

Valladolid 7 de Septiembre de 1919.—El director, *J. Manzanares*.—El secretario, *J. Martínez Cabezas*.

**Imagen 23.** Anuncio de la Escuela de Música en *El Norte de Castilla*. Asignaturas ofertadas y tasas de matrícula. Requisitos a cumplir para poder matricularse, *ENC*, 9/9/1919<sup>1417</sup>.

<sup>1415</sup> Esta ampliación se acordó en la reunión celebrada por la Sección el 7 de septiembre de 1919: ASMURABAPC, 7/9/1919, s. p.

<sup>1416</sup> Durante el periodo estudiado también se incorporó la asignatura “Historia y Estética de la Música” durante el curso 1927/1928; su docencia fue adjudicada a Elvira Pérez de Prado y su inclusión se aprobó en la sesión ordinaria de la RABAPC del 25/5/1927: *DR*, 26/5/1927. Fue ratificada por la SMURABAPC el 20 de julio: ASMURABAPC, 20/7/1927, s. p. Casi tres décadas antes, en 1900, había sido incorporada una asignatura denominada “Historia y Filosofía de la Música” al currículo del Conservatorio madrileño y, en 1921, fue sustituida por otra denominada “Estética e Historia de la Música”: Sopena, *Historia crítica del conservatorio*, 247.

<sup>1417</sup> Los precios de matrículas consignados en esta noticia aumentaron en el curso siguiente: “A propuesta del Sr. Manzanares se acordó aumentar en 5 ptas. el importe de la matrícula de cada uno de los cursos, y en su virtud se fijó el siguiente, que ha de regir desde luego: Sección de Solfeo; por cada año 15 ptas. — Piano o violín, cada año 20 ptas. y Armonía también por año 30 ptas. acordándose igualmente que por los exámenes previos de curso o fuera de la temporada oficial, se abonen los siguientes derechos: Sección de Solfeo, uno o más años, 15 ptas. —Sección de Piano o Violín, uno o más años, 20 ptas.—Armonía- Primer año 30 ptas.”: ASMURABAPC, 5/9/1920, s. p. Estos precios se mantuvieron hasta el curso 1927/1928.

Para impartir la clase de armonía se nombró al director de la Escuela, Jacinto R. Manzanares, y para la de violín a José M.<sup>a</sup> Aparicio Tablares<sup>1418</sup>. A diferencia de violín, la asignatura de armonía no constaba como requisito para obtener la validez oficial de las enseñanzas musicales, pero sin duda se ajustaba perfectamente al perfil de Manzanares (pues destacó como compositor y sus obras fueron publicadas y merecedoras de galardones internacionales) y, posiblemente, ello explique su inclusión como estrategia para que la Escuela crease unas señas de identidad propias y de calidad, sacando así el máximo partido a los docentes con los que contaba<sup>1419</sup>.

La figura que tomó la riendas de la docencia de violín, J. M.<sup>a</sup> Aparicio, merece aquí un tratamiento diferenciado. Sin llegar a ser un músico con proyección nacional, fue un personaje clave en la vida musical de Valladolid desde finales del siglo XIX hasta su muerte en 1949. La familia Aparicio contó con tres generaciones consecutivas de músicos: Francisco, Tiburcio y José María. Francisco Aparicio, padre de Tiburcio y abuelo de José María, entró en 1825 como niño de coro en la Catedral de Valladolid, aprovechando la primera reforma de la capilla acometida tras los difíciles años del Trienio Liberal<sup>1420</sup>. De su hijo Tiburcio Aparicio Ponce de León (1835-1913) se cuenta con varias referencias, tanto en las Actas Capitulares de la catedral Metropolitana<sup>1421</sup> como en *ENC*. M.<sup>a</sup> Victoria Cavia Naya afirma que “llegó a ser una de las personalidades más relevantes de la ciudad por su papel como director de los teatros locales y sobre todo del Calderón”<sup>1422</sup>. Compartió esta dedicación con frecuentes colaboraciones con la orquesta de la Capilla Musical de la Catedral,

---

<sup>1418</sup> ASMuRABAPC, 7/9/1919, s. p.

<sup>1419</sup> La asignatura de armonía fue cursada durante los primeros años por un alumnado casi exclusivamente femenino (véase §5. 3. *infra*). Las calificaciones presentadas en la Tabla 4 muestran que en la convocatoria de junio de 1920 armonía fue superada por doce alumnos, un varón y once mujeres (Se puede observar un resumen estadístico general en la Tabla 13).

<sup>1420</sup> Cavia, *La vida musical*, 264. En el AMuRABAPC se conserva un libro de ejercicios manuscritos para violín de Francisco Aparicio: sign. AMuRABAPC, 3.29.

<sup>1421</sup> López-Calo, *La música en la catedral*, 8: 250.

<sup>1422</sup> Cavia, *La vida musical*, 265. En el AMuRABAPC se conservan ciento treinta y nueve obras manuscritas de Tiburcio Aparicio, están compuestas principalmente para conjunto de instrumentos de cuerda.

evidencia de la permeabilidad entre los ámbitos civil y eclesiástico en el ámbito de la práctica musical<sup>1423</sup>. Varela de Vega asevera que, con Tiburcio Aparicio, Leonardo García y León Martínez y Moral, “aparece en Valladolid posiblemente el primer conjunto de cámara”<sup>1424</sup>, confirmando así la importancia de esta figura<sup>1425</sup>.

José María Aparicio (1866-1949), conocido popularmente como “Don Pepe Aparicio”<sup>1426</sup>, fue el tercero de esta sucesión familiar de músicos, nacido casi ciento veinticinco años después de que su abuelo paterno fuera admitido en la catedral. Ha sido objeto de algunos concisos estudios que han puesto de manifiesto el impacto de sus múltiples facetas musicales en el entorno local<sup>1427</sup>. Su labor musical se extendió en varios ámbitos: en primer lugar destacó como intérprete de violín, formando parte de cuartetos y orquestas desde los diez años<sup>1428</sup>; las reseñas de prensa de sus actuaciones a solo o integrando distintos conjuntos de cámara en la ciudad son muy numerosas. Como docente, aparece vinculado en 1890 a la academia fundada por M.<sup>a</sup> Eugenia Alonso Pesquera<sup>1429</sup> y, más tarde, a la Sociedad Filantrópica Artística. Fundó el Orfeón Pinciano en 1892, un colectivo nacido con la intención de crear una agrupación de carácter netamente vallisoletano y castellano, y que dirigió entre 1892 y 1898, 1905 y 1911, y entre 1914 y 1916<sup>1430</sup>. Además, su faceta compositiva es también muy

---

<sup>1423</sup> Ídem, 253.

<sup>1424</sup> Varela de Vega, “Tiburcio y José María”, 234; Varela de Vega, *Músicos de Valladolid*, 34.

<sup>1425</sup> Los trabajos realizados hasta la fecha sobre este compositor son: Varela de Vega en el *BoRABAPC*, n.º 27 (1992): 233-265 y el capítulo sobre Tiburcio Aparicio de este mismo autor en el libro *Músicos de Valladolid. Antología biográfica* (Valladolid: J. B. Varela de Vega, 2003), 33-39. Véase también la voz que le dedica el *DMEH*, 1999-2002, s. v. “Aparicio, Tiburcio” e Ignacio Nieto Miguel, “José María Aparicio Tablares (1866-1949) y su producción de música religiosa”, en *Actas del II Congreso Latinoamericano de Religiosidad Popular: La Semana Santa, Liturgia, Rito y Música*, ed. José Luis Alonso Ponga, Pilar Panero y Pablo Tirado (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2010), 275-280.

<sup>1426</sup> Barrasa Urdiales, *Ambientes musicales en Valladolid al comenzar el siglo XX*, 28.

<sup>1427</sup> Ídem, 28-33; Virgili, *La Música en Valladolid en el siglo XX*, 342-343; Varela de Vega, *Músicos de Valladolid*, 41-76; Félix Antonio González, “Homenaje póstumo a Tiburcio y Ponce de León y José María Aparicio Tablares”, *BoRABAPC*, n.º 29 (1994): 123-126; *DMEH*, 1999-2002, s.v. “Aparicio, José”.

<sup>1428</sup> Varela de Vega, *Músicos de Valladolid*, 41.

<sup>1429</sup> Cfr. §4.1.3.

<sup>1430</sup> Labajo Valdés, *Aproximación al fenómeno orfeónico*, 118-122.

relevante; de ello dan cuenta las ciento ochenta y nueve composiciones conservadas en el AMuRABAPC, la mayoría de carácter religioso<sup>1431</sup>; son un importante corpus de obras para distintos tipos de agrupaciones: coro, sexteto, piano y, sobre todo, para violín (solo o acompañado). En este fondo también se conserva una zarzuela, compuesta en 1894 y titulada *La Nazarina*<sup>1432</sup>.



**Imagen 24.** Fotografía de José María Aparicio Tablares. Autor: desconocido. Fecha: 6/1/1918. AMuRABAPC, sin signatura.

---

<sup>1431</sup> Nieto, “José María Aparicio Tablares (1866-1949)”, 275-280.

<sup>1432</sup> “Los Aparicio lograron reunir una importante colección de partituras impresas de música, de los siglos XVIII y XIX, además de una colección de libros teóricos del mayor interés histórico. A todo esto hay que añadir un gran archivo de obras propias de los dos músicos. Este ingente material acaba de ser donado a la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, por su presidente Nicomedes Sanz y Ruiz de la Peña e hijos”: Varela de Vega, “Tiburcio y José María”, 233. En el archivo se conservan muchos papeles sueltos de José M.<sup>a</sup> Aparicio que parecen corresponder a lecciones y ejercicios para sus alumnos de violín.



**Imagen 25.** Ejercicios para violín compuestos por José M.<sup>a</sup> Aparicio. AMuRABAPC, sign.: 20.10.

J. M.<sup>a</sup> Aparicio disfrutaba de una estrecha amistad con el salmantino Tomás Bretón<sup>1433</sup>, lo que pudo favorecer la confirmación del primero como profesor numerario de violín a partir del curso 1928/1929; Aparicio no cumplía con los requisitos legales para optar a ser nombrado docente de la Escuela y quizá esa amistad, pese a que Bretón había fallecido en 1923, le había granjeado ciertos contactos en el gobierno central que permitieron concederle el puesto de forma excepcional.

El nuevo maestro de violín fue, por tanto, un músico de una sólida trayectoria en el ambiente musical de la ciudad, cuya labor docente trascendió, en especial en tres de sus discípulos más destacados: Félix Antonio González, Carmen González (ambos años después profesores de la Escuela, de armonía y violín respectivamente) y Mariano de las Heras (futuro director de la Orquesta Municipal de Valladolid)<sup>1434</sup>.

<sup>1433</sup> En el AMuRABAPC se conservan varias cartas entre ambos en las que se pueden leer expresiones como "amigo Pepe" o "buen amigo".

<sup>1434</sup> Félix Antonio González y Mariano de las Heras fueron elegidos académicos de la RABAPC años después. El primero el 26 de abril de 1931 y el segundo el 21 de diciembre de 1957: Urrea, *Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Anuario*, 48.

Durante el curso 1922/1923, el claustro de la Escuela perdió a una de sus figuras más relevantes: J. Ruiz Manzanares, académico de la Sección de Música y profesor y director del Centro, se trasladó a Valencia tras ganar una plaza de profesor de “Composición y nociones de armonía” en el conservatorio levantino. *ENC* publicó una entrevista en junio de 1922<sup>1435</sup> con motivo de su partida, en la cual Manzanares declaró que durante su estancia valenciana disfrutaría de un “bonito sueldo y horas disponibles para hacer cosas”<sup>1436</sup>. La importancia de un salario estable se revela como el motivo fundamental del traslado de Manzanares si se consideran las pobres condiciones económicas de la Escuela vallisoletana y de su profesorado; la institución estaba creciendo a un ritmo vertiginoso pero, sin embargo, seguía sin recibir un apoyo digno. Manzanares, al hablar sobre el Conservatorio valenciano, hacía hincapié en que el centro se encontraba incorporado al Estado y se beneficiaba de un crédito de cuarenta mil pesetas<sup>1437</sup>, a lo que se unía el soporte económico proporcionado por el Ayuntamiento y la Diputación a determinadas escuelas municipales de música, circunstancia que favorecía que el nivel de los alumnos que accedían al conservatorio fuera muy elevado<sup>1438</sup>. Todo ello predisponía la partida de Manzanares, que previamente ya había intentado, sin éxito, acceder a alguna de las plazas convocadas en años anteriores en el RCSMM<sup>1439</sup>. En la entrevista, el compositor dedicó unas palabras de cariño hacia la que consideraba “su” Escuela y el entorno profesional que le había rodeado durante su estancia en Valladolid:

[...] volví a mi Valladolid, a dar una vueltecita por mi Escuela, por esta “Escuela de música de la Academia de Bellas Artes” a la que quiero como a un hijo y la que confío

---

<sup>1435</sup> *ENC*, 28/6/1922. La entrevista está transcrita íntegramente en el anexo B.21.

<sup>1436</sup> *Ibidem*.

<sup>1437</sup> La historia del conservatorio de Valencia ha sido objeto de una tesis doctoral: Ana Fontestad Piles, “El Conservatorio de música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)” (Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, 2006).

<sup>1438</sup> “Los alumnos de solfeo van ya muy bien preparados para su ingreso en el Conservatorio, porque en las Escuelas municipales es obligatoria la enseñanza de la música —habiendo buenos solistas hay buenos músicos— y es grande el número de profesores especiales encargados por el Ayuntamiento de instruir musicalmente a los pequeños alumnos”: *ENC*, 28/6/1922.

<sup>1439</sup> *Vid.* pg. 369 *ut supra*.

durante mi ausencia a mis excelentes amigos y queridos comprofesores, con los que hasta hoy he repartido glorias y fatigas<sup>1440</sup>.

Aunque la Escuela llevaba funcionando únicamente cuatro cursos, Manzanares era un referente del movimiento musical vallisoletano desde hacía más de treinta años. Esta es, muy posiblemente, la razón de que el número extraordinario de la revista *El Financiero Hispano-americano* —publicado en 1911 y dedicado íntegramente a Valladolid— incluyera su foto con el título “Maestro Manzanares, Inspirado compositor vallisoletano”<sup>1441</sup> como única mención a personajes del ámbito musical de la ciudad.



**Imagen 26.** Fotografía de Jacinto Ruiz Manzanares. *El Financiero Hispano-americano. Extraordinario Valladolid*, Julio de 1911, 84.

---

<sup>1440</sup> *ENC*, 28/6/1922.

<sup>1441</sup> *El Financiero Hispano-Americano*, julio de 1911, 84.

La Sección de Música de la RABAPC, en sesión del 20 de julio de 1922, hizo constar, a través de su presidente, “el sentimiento vivísimo que le producía la dimisión que el Sr. Manzanares había hecho del cargo de Director de la Escuela de Música de esta Academia, [...] dedicando elogios tan calurosos como merecidos a la labor por él realizada en la Escuela en la que deja un vacío difícil de llenar”<sup>1442</sup>. La Academia se vio en la doble necesidad de sustituir a Manzanares como director del Centro y como profesor. El primer cargo recayó en el académico y “competente “amateur”” Cosme Damián Ortiz de Urbina<sup>1443</sup>. Para cubrir la labor docente de la asignatura de armonía, el mismo Manzanares propuso como candidatos a Julián García Blanco y Félix Antonio González; el primero para los alumnos de tercer y cuarto año, y el segundo para los de primero y segundo<sup>1444</sup>. Su propuesta fue aceptada y, de esta manera, hicieron su aparición en la Escuela dos músicos cuya labor resultaría decisiva en la historia musical de Valladolid. Julián García Blanco ejercía, por aquel entonces, el cargo de Maestro de Capilla de la Catedral de Valladolid tras su nombramiento en 1920 a la edad de veintiséis años<sup>1445</sup>, momento en que pasó a ser uno de los grandes dinamizadores musicales de la ciudad hasta su abandono del magisterio catedralicio en 1960<sup>1446</sup>. García Blanco era un músico acreditado por su formación musical<sup>1447</sup> y, sobre todo, por la ostentación del cargo de prestigio reconocido por toda la comunidad y previamente ocupado

---

<sup>1442</sup> ASMURABAPC, 20/7/1922, s. p.

<sup>1443</sup> ASMURABAPC, 20/7/1922, s. p. En esa misma reunión se nombró secretario de la Escuela al académico Emilio Sergio.

<sup>1444</sup> ASMURABAPC, 20/7/1922, s. p. Es llamativo que Félix Antonio aparece mencionado como profesor auxiliar de armonía durante el curso 1919/1920, labor por la que recibió una gratificación de 100 ptas.: ASMURABAPC, 11/7/1920, s. p.

<sup>1445</sup> Su tribunal de oposición estuvo formado por Ramón Pujol (Maestro de Capilla del Pilar de Zaragoza, que lo había sido de Valladolid en un breve lapso, tras la V. Goicoechea), Julio Valdés, organista de la Iglesia de los Santos Juanes de Bilbao y Jacinto Ruiz Manzanares: López-Calo, *La música en la Catedral de Valladolid*, IV: 327. Un bosquejo biográfico de G. <sup>a</sup> Blanco se encuentra en Juan B. Varela de Vega, “Semblanza de Julián García Blanco”, *BoRABAPC*, n.º 37 (2002): 173-175.

<sup>1446</sup> García Blanco (1894-1979) obtuvo la plaza de Maestro de Capilla en abril de 1920 y ocupó el cargo hasta 1960: Pedro Aizpurúa Zalacain, *Música y músicos de la catedral metropolitana de Valladolid. Discurso de ingreso en la Academia leído el 29 de enero de 1988* (Valladolid: RABAPC, 1988), 42.

<sup>1447</sup> Fue niño de coro de la catedral de su ciudad natal. Allí aprendió solfeo, técnica del canto y órgano bajo las directrices de Luis Carcedo, Federico Olmeda y Francisco Viñaspre: Labajo Valdés, “Un músico olvidado”, 24.



por uno de los académicos fundadores de la Sección de Música: Vicente Goicoechea. Pese a su juventud, García Blanco se convirtió al poco tiempo de establecerse en la ciudad en una de las principales figuras en el devenir de la Escuela de Música, y su iniciativa y tesón fueron determinantes para que el centro llegara a convertirse en el actual conservatorio oficial de música<sup>1448</sup>.

A la inquietud general por elevar el nivel cultural y artístico de España, inmersa en la mencionada “Edad de Plata”, se unía la precariedad existente en las capillas musicales de todo el país, cuyas actuaciones e impacto en las capitales eran cada vez menores; circunstancias que seguramente empujaron al maestro de capilla vallisoletano a participar en varias iniciativas ajenas al ámbito catedralicio: profesor en la Escuela, colaborador con la Universidad (institución de la que fue nombrado responsable de diversas actividades de extensión universitaria en 1929 y donde realizó numerosas conferencias y conferencias-conciertos), profesor de música en el Seminario y fundador y director de La Coral Vallisoletana.



**Imagen 27.** Julián García Blanco en 1921. Joaquina Labajo Valdés, “Un músico olvidado: Julián García Blanco”, *Ritmo*, nº 513 (1981): 24.

---

<sup>1448</sup> López-Calo, *La Música en la catedral de Valladolid*, 4: 333.

La Purísima nombró al Maestro de Capilla Académico de Número en noviembre de 1923<sup>1449</sup>. Varias razones pudieron influir en tal decisión: su gran competencia y entrega en sus labores como profesor de armonía<sup>1450</sup>, su empeño en el fomento de la música local a través de numerosas iniciativas y el más que probable interés por parte de la RABAPC de consolidar y fomentar los lazos con una institución tan poderosa durante la Dictadura de Primo de Rivera como la Iglesia, que influyó determinadamente en las políticas del Ministerio de Instrucción Pública<sup>1451</sup>. La toma de posesión como académico (retrasada hasta el 1 de julio de 1926) puede considerarse una muestra de este acercamiento a la Iglesia<sup>1452</sup>: en su discurso de ingreso, el nuevo docente afirmó que no había existido “manifestación del arte y saber humanos en que la Iglesia Católica no haya intervenido alentándola, cultivándola y aun creándola”<sup>1453</sup> y articuló su disertación en torno a este convencimiento. No obstante, aunque una parte del krausismo regeneracionista militaba en las filas del catolicismo liberal de corte progresista y la crítica, hoy, reconoce que no hay contradicciones ni escisiones necesarias o insalvables<sup>1454</sup> (al margen de la eventual crisis de conciencia religiosa) entre ambos extremos<sup>1455</sup>, la progresiva decantación de algunos de sus miembros hacia posiciones republicanas y anarco-socialistas<sup>1456</sup> condujo a la fructificación de la idea de un sistema de

---

<sup>1449</sup> Urrea, *Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Anuario*, 48.

<sup>1450</sup> López-Calo, *La Música en la catedral de Valladolid*, 4: 333.

<sup>1451</sup> “Primo de Rivera tenía una visión católica de la sociedad; las enseñanzas de la Iglesia debían fijar las normas de la conducta pública. Puesto que la nación española era católica, la educación de la juventud y la religión del Estado habrían de ser católicas. Así lo estipuló con su ministro de Instrucción Pública, Callejo. No se permitiría la difusión de doctrinas contrarias al dogma católico”: Francisco Martí Gilabert, “La Iglesia y la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1929)”, *Anuario de Historia de la Iglesia*, n° 2 (1993): 160.

<sup>1452</sup> Si bien es cierto que este acercamiento ya se vio reflejado con el nombramiento de Vicente Goicoechea en 1911 tras la creación de la SMuRABAPC.

<sup>1453</sup> *DR*, 2/7/1926. Este diario hace un amplio resumen tanto del discurso como del acto. *ENC* también hizo una amplia reseña ese mismo día. La contestación al discurso estuvo a cargo del académico y director de la Escuela de Música, Damián Ortiz de Urbina.

<sup>1454</sup> Teresa Rodríguez de Lecea, “El pensamiento religioso en el 98: el krausismo”, *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, n° 3 (1998): 249-260.

<sup>1455</sup> Gonzalo Capellán de Miguel, “El problema religioso en la España contemporánea. Krausismo y catolicismo liberal”, *Ayer*, n° 39 (2000): 207-241.

<sup>1456</sup> *Diccionario de filosofía*, 1941, s.v. “krausismo”.

pensamiento antagónico al catolicismo<sup>1457</sup> en los entornos más reaccionarios y tradicionalistas. No resulta por ello raro que la voluntad de integrar, en términos artísticos, a la Iglesia a través de su más digna representante en la urbe —la institución catedralicia— supusiese, al margen de la profesionalidad del numerario designado, una estrategia pública de “limpieza de sangre” a pocos meses del comienzo del directorio civil. En mayo de 1924 García Blanco fundó la Coral Vallisoletana, una agrupación cuyo primer objetivo fue ofertar ocio artístico a las clases obreras de la ciudad a modo de “obra social”<sup>1458</sup>. Aunque en años anteriores Valladolid había contado con varios orfeones importantes de distinto tipo<sup>1459</sup>, en 1924 no disponía de una agrupación vocal representativa de la ciudad<sup>1460</sup>. El Maestro de Capilla advirtió este vacío y creó el “Nuevo Orfeón” en el seno de la “Casa Social Católica”<sup>1461</sup>. Su presentación pública tuvo lugar el 15 de julio de 1924 en el Teatro-Cine Hispania, donde se interpretaron con gran éxito obras de Gounod, Llanos, Serrano y una serie de “canciones de cuna castellanas” del propio García Blanco<sup>1462</sup>. El apyo de todas

---

<sup>1457</sup> “Este sistema, más que como contenido filosófico, tuvo importancia porque en torno suyo y profesándolo en todo o parte se agruparon los disidentes, los que no aceptaban el Catolicismo como creencia y norma de vida. Los políticos, que de todo se aprovechan, aprovecharon el sistema buscando en él prestigio y fuerza intelectual para sus ideas. Influyó también en otras ciencias, sobre todo en las jurídicas y sociales. De esta manera, si aquella filosofía indigesta no floreció ni dio frutos propios de valor, injertada en otras actividades ganó influencia difusa. El krausismo, que atacaba los fundamentos católicos de la vida tradicional, se vio alguna vez perseguido por sus doctrinas contrarias a las del Estado [...]. Pero vino la revolución del 68, volvieron a sus cátedras, y entonces se legalizó la más amplia libertad de enseñanza, y, es claro, en nombre de ella se persiguió a las doctrinas que sus contrarios profesaban”: Miguel Artigas, “Menéndez Pelayo y la Institución Libre de Enseñanza”, en *Una poderosa fuerza secreta. La Institución Libre de Enseñanza* (San Sebastián: Editorial Española, 1940), 26. Un texto —redactado por el Director general de Bibliotecas y Archivos, Director de la Biblioteca Nacional y Académico— ilustrativo de cómo se llegaría a entender el pensamiento krausista a este respecto.

<sup>1458</sup> “[...] García Blanco, director del orfeón, y a los elementos obreros que le integran y que anteayer demostraron cuán bien aliados pueden estar el arte y el trabajo”: *DR*, 17/6/1924.

<sup>1459</sup> Ejs. *Pinciano*, *Castilla*, etc.

<sup>1460</sup> En Valladolid no existía banda municipal ya que tradicionalmente estas agrupaciones estaban vinculadas a los regimientos militares.

<sup>1461</sup> *DR*, 11/6/1924.

<sup>1462</sup> “A todas estas obras dio La Coral Vallisoletana brillantísima interpretación, sorprendiendo admirativamente al público con el conjunto de sus voces tan bien afinadas y concertadas [...] La presentación de la coral Vallisoletana ha constituido un éxito resonante para la Casa Social Católica, a la cual felicitamos”: *DR*, 17/6/1924.

las fuerzas vivas de la ciudad fue unánime, ya que al acto asistieron el Arzobispo y representantes del Ayuntamiento y la Capitanía General<sup>1463</sup>. La Coral estaba integrada en ese momento por ciento cincuenta hombres y veinticinco niños, y ensayaba a diario en el Salón de Actos de la Casa Social Católica<sup>1464</sup>. A partir de 1926, La Coral se reforzó con cuarenta voces femeninas y se consolidó como un grupo formado por un centenar de cantantes. Así mismo, se creó una rondalla para acompañar determinadas piezas populares. Durante los años siguientes el coro realizó viajes por la región (Burgos, Salamanca, Segovia, Arévalo, etc.) y, posteriormente, a regiones como Galicia, País Vasco y Andalucía. Su papel de embajadora de la ciudad y la autonomía quedó patente en su lema “Por el arte y por Castilla” y en su importante labor educadora y difusora de repertorios autóctonos poco familiares incluso entre la población vallisoletana<sup>1465</sup>.



**Imagen 28.** La Coral Vallisoletana posando en el patio del Colegio de San Gregorio de Valladolid en 1926. Autor de la fotografía: desconocido. Archivo de La Coral Vallisoletana.

---

<sup>1463</sup> *Ibídem.*

<sup>1464</sup> *Ibídem.*

<sup>1465</sup> La Coral descubrió “obras corales que difícilmente habrían podido ser conocidas, familiarizando al pueblo llano con [...] Bach, Beethoven, Wagner, Tchaikovski [...] y sobre todo con la música popular castellana”: Labajo, “Un músico olvidado”, 26.

El segundo profesor que se incorporó en el curso 1922/1923, el joven Félix Antonio González (1894-1949), fue retratado por *ENC* de la siguiente manera: “aunque poco conocido en el mundo musical, posee una sólida cultura, adquirida bajo la enseñanza del maestro Manzanares en la asignatura de armonía”<sup>1466</sup>. Su figura como compositor ha sido objeto de una reciente tesis doctoral realizada por Francisco García Álvarez, quien considera al nuevo docente “una figura capital en la vida musical vallisoletana de la primera mitad del siglo XX”<sup>1467</sup>. Varela de Vega va más allá y le considera el “más grande compositor que ha tenido Valladolid”<sup>1468</sup>. Nacido en esta ciudad en 1894, mostró unas grandes dotes para el violín, en cuya práctica se perfeccionó bajo la tutela de Aparicio. Su aptitud como compositor se debió en buena medida a las enseñanzas que recibió de Manzanares, a quien profesaba gratitud y respeto<sup>1469</sup>:

Aprendí composición con el ilustre maestro D. Jacinto Ruiz Manzanares, que durante muchos años residió en nuestra capital y hoy día [es] profesor de dicha asignatura en el Conservatorio de Valencia. Tengo para D. Jacinto todo mi respeto y cariño y, aunque hoy día estemos separados algún tanto en cuanto concierne a la parte artística, no por ello he de olvidar la protección que me dispensó guiando mis primeros pasos en cuanto a dicho aspecto musical se refiere<sup>1470</sup>.

Félix Antonio destacó por su trabajo como crítico en los periódicos *El Norte de Castilla* y *Diario Regional*, una faceta descrita por Fernández Magdaleno como “sincera y sabiamente equilibrada en el juicio, siempre

---

<sup>1466</sup> *ENC*, 23/9/1922.

<sup>1467</sup> Francisco García Álvarez, “Félix Antonio, compositor vallisoletano de la Generación de la República” (Tesis doctoral, Universidad de Cantabria, 2012), 3. Otros trabajos sobre F. A. González son los incluidos en Virgili, *La Música en Valladolid*, 329-340; Diego Fernández Magdaleno, “Félix Antonio”, en *Personajes vallisoletanos*, coord. José Gabriel López Antuñano y Silvia Álvarez Cilleros (Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 2002), 353-364. D. Fernández Magdaleno, “El compositor Félix Antonio”, *Organum I, Revista del Conservatorio profesional de Música de Valladolid*, (2000): 6. Miguel Frechilla del Rey “100 años de música en Valladolid”, en *Valladolid desde el escaparate de Ambrosio Rodríguez* (Valladolid: Casa Ambrosio Rodríguez, 1998), 185-204. J. B. Varela de Vega, “Félix Antonio González, músico de Valladolid”, *Llanuras, revista literaria*, nº 2 (1982): 2-7. Félix Antonio González, *Félix Antonio* (Valladolid: Caja de Ahorros Popular, 1983). *DMEH*, 1999-2002, s. v. “González, Félix Antonio”.

<sup>1468</sup> Varela de Vega, *Músicos de Valladolid*, 75.

<sup>1469</sup> F. Antonio fue principalmente autodidacta, un hecho que le generaría problemas años más tarde con la concesión de validez oficial de los estudios de la Escuela.

<sup>1470</sup> *ENC*, 6/1/1933.

sustentado en criterios musicales”<sup>1471</sup>. Además, fue docente en la Universidad de Valladolid, trabajo que le permitió desarrollar una importante labor como conferenciante.

Sin embargo, pese a esta intensa actividad musical, su principal ocupación fue la de funcionario, primero en el Banco Castellano y, posteriormente, en la Diputación y en la Cámara de la Propiedad Urbana, donde ejerció hasta su fallecimiento. Félix Antonio estableció una estrecha relación con la RABAPC: fue nombrado profesor de armonía en septiembre de 1922, cargo al que renunció en 1928 tras la concesión de validez oficial<sup>1472</sup>, y también colaboró con un artículo en el primer número del *Boletín* de la Corporación<sup>1473</sup>. El 26 de abril de 1931 la institución le nombró académico y en la ceremonia de recepción leyó un discurso titulado “Arte de dos hombres inmortales: de un gran maestro de música, y de un gran maestro de humanidad”, haciendo referencia a Beethoven y a Mozart, respectivamente<sup>1474</sup>. Su caricatura, junto con las de sus compañeros de claustro de la Escuela, fue publicada en *ENC* en 1926.

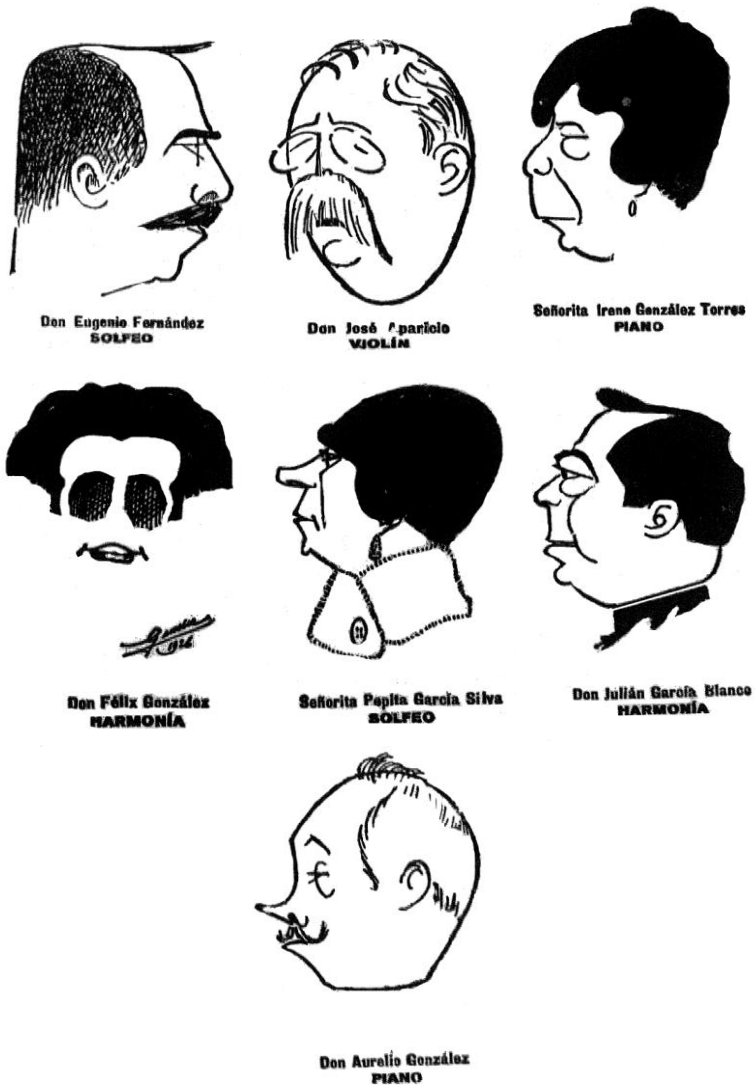
---

<sup>1471</sup> Fernández Magdaleno, “Félix Antonio”, 356.

<sup>1472</sup> “Félix Antonio cesó como profesor en la Escuela de Música en 1928 a consecuencia de una Real Orden del 4 de junio de ese año, en la que se otorgaban validez académica a los cursos de solfeo y cinco primeros cursos de piano y violín, pero quedaba al margen de esa validez académica los cursos de armonía. De los dos profesores de armonía de la Escuela, Félix Antonio cesó y el otro profesor, Julián García Blanco, paso a enseñar solfeo”: García Álvarez “Félix Antonio, compositor”, 362.

<sup>1473</sup> Félix Antonio, “Un comentario sobre la canción popular”, *BoABACP*, n° 1 (Mayo de 1930): 32-41. En el artículo desarrolló las tres formas que consideraba óptimas para el “cultivo de la música popular”: ídem, 35. El texto está en relación con las distintas iniciativas de recuperación y puesta en valor del patrimonio musical popular que se estaban llevando a cabo desde finales del siglo XIX por el país. Por otra parte, no deja de ser significativo que la Academia optase por incluir un artículo sobre música en el primer número de su *Boletín*, lo que da a entender la estima que se tenía a este arte en la institución.

<sup>1474</sup> El Discurso está publicado íntegramente en el *BoRABAPC*, n° 13 (1934): 99-108.



**Imagen 29.** Profesorado de la Escuela de Música caricaturizado por Geache. *ENC*, 16/1/1926<sup>1475</sup>.

<sup>1475</sup> Este claustro se mantuvo invariable hasta el curso 1927/1928, inclusive.

Tras la aprobación de la RO de 4 de junio de 1928, que concedió la validez oficial a los estudios impartidos en la Escuela, el claustro del centro sufrió aún más cambios al tener que ajustarse a la legalidad vigente tras el RD de 1905. En un acto solemne que tuvo lugar el 13 de junio de 1928 se procedió al nombramiento y toma de posesión de los nuevos docentes:

Profesores numerarios de solfeo:

doña Josefa García Silva y don Julián García Blanco (director)

Profesores numerarios de piano:

doña Irene González de Torres y don Aurelio González Rodríguez.

Profesores numerarios de violín:

señorita Carmen González Rodríguez y don José Aparicio Tablares.

Auxiliares de solfeo:

doña María Sáez Migueláñez y don Emilia Jerez Caso<sup>1476</sup>.

No se incluyeron, por tanto, a dos de los profesores del curso anterior: Eugenio Fernández Arias y Félix Antonio<sup>1477</sup>. Aunque no se conocen con certeza los motivos de esta decisión, es muy probable que se debiera a que no contaban con una titulación formalmente reconocida. Debe considerarse, también, que desaparecieron dos materias de la programación que no se contemplaban en el RD de 1905 (“Armonía” e “Historia y Estética de la música”), lo que obviamente comportó una disminución de las necesidades docentes<sup>1478</sup>. Se incorporó, en cambio, una nueva profesora de violín, Carmen González Rodríguez, que había cursado sus estudios en el RCSMM con resultados brillantes en los “veintiún cursos que comprendían las carreras de solfeo, piano, violín y armonía”<sup>1479</sup>. El nombramiento de J. M.<sup>a</sup> Aparicio fue, en cierto modo, singular, pues en el informe del Consejo de Instrucción Pública incluido en la RO de concesión de validez se incluía el siguiente párrafo:

---

<sup>1476</sup> ENC, 14/6/1928; DR, 14/6/1928.

<sup>1477</sup> En este contexto tienen sentido las palabras que Jacinto Ruiz Manzanares escribió en una carta a José María Aparicio el 16 de junio de 1928: “Siento mucho lo que les pasa a Eugenio y a Félix pero Dios es justo y creo que la Academia echará el resto para que no queden fuera esos dos profesores que tan buenos servicios han prestado”: carta conservada en el AMuRABAPC.

<sup>1478</sup> Hay que recordar que Félix Antonio impartía clases en la asignatura de armonía.

<sup>1479</sup> ENC, 14/6/1928. Carmen González era hermana del profesor de piano Aurelio González.



[...] esta Comisión considera de justicia incluir en el cuadro de Profesores que propone el Real Conservatorio y para desempeñar la Cátedra de Violín, a D. José Aparicio, por reunir las mismas circunstancias que doña Carmen González y hallarse dentro de las condiciones que exige la Real Orden de 4 de Noviembre de 1925, en su ampliación al artículo 2.º del mencionado Real decreto de 16 de Junio de 1905, y cuya propuesta omite en su informe, sin duda por olvido involuntario, el Real Conservatorio de Música y Declamación<sup>1480</sup>.

J. M.<sup>a</sup> Aparicio no había realizado sus estudios en el Conservatorio de Madrid<sup>1481</sup>, por lo que incumplía el requisito del artículo 2 del RD de 1905, según el cual los docentes debían haber aprobado allí todos los cursos de sus respectivas especialidades. El RCSMM, como órgano consultivo en este tipo de peticiones, no pasó por alto tal situación y le llevó a excluir su nombre de la propuesta remitida a la superioridad. Resulta poco probable que esta exclusión fuera, por otra parte, ajena a los recelos del claustro madrileño por las “injerencias” de las provincias<sup>1482</sup> y vendría a demostrar que su designación quizá respondiera a una amistad con determinados cargos de responsabilidad del gobierno fruto de su estrecha relación con Tomás Bretón durante los años anteriores.

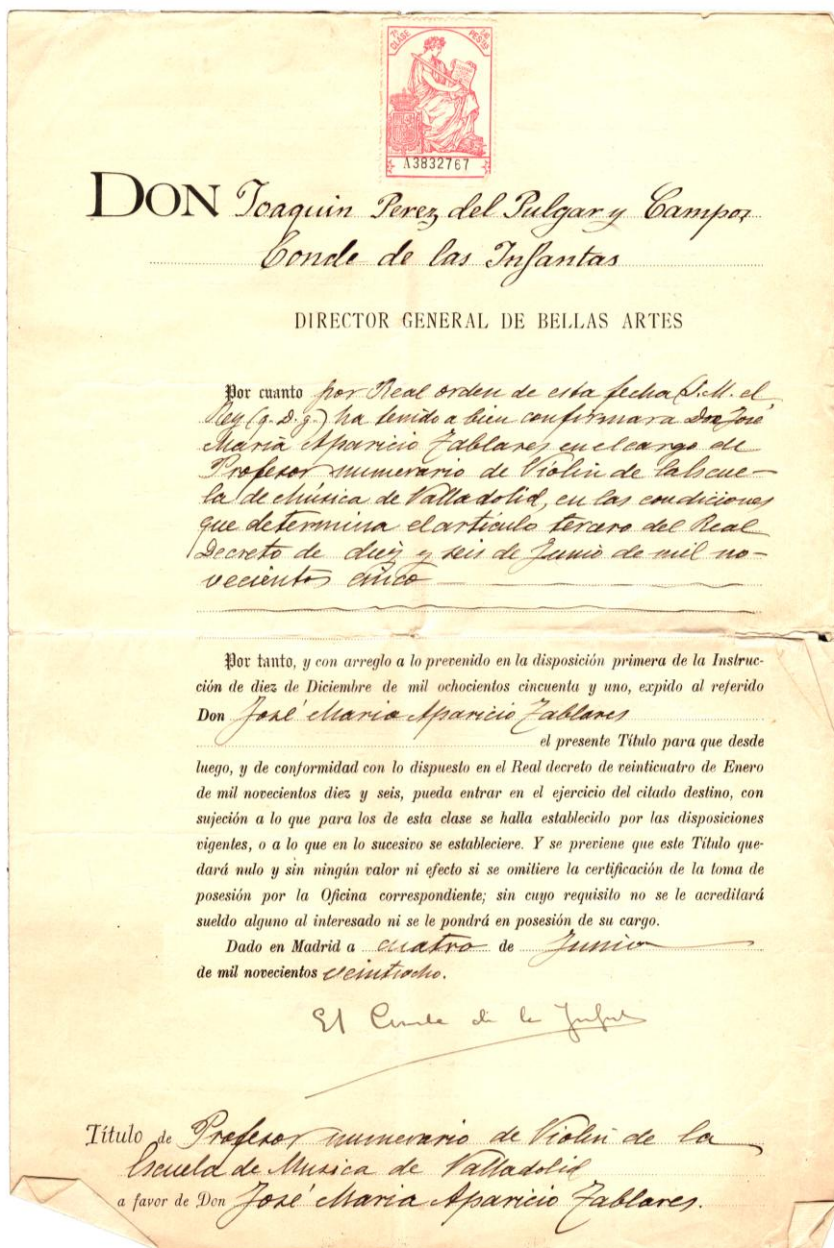
Significativamente, ninguno de los profesores citados, salvo García Blanco, eran académicos de la SMuRABAPC, lo que confirma la independencia obtenida por la Escuela respecto de la Academia al pasar a depender administrativa y económicamente del Ayuntamiento y la Diputación.

---

<sup>1480</sup> RO de 4 de junio de 1928: *GdM*, 9/6/1928.

<sup>1481</sup> Los había cursado en Valencia: Varela de Vega, *Músicos de Valladolid*, 42.

<sup>1482</sup> “El Sr. Saco del Valle dice que había que modificar el Real Decreto de diez y seis de junio de mil novecientos cinco, ya que este se presta a que se dé validez oficial a Centros cuya capacidad sería muy discutible, y que al concedérsela pueden lesionarse no ya los intereses del Real Conservatorio sino los del Arte”: *Libro de actas del Claustro de Profesores del RCSMM*, 6/5/1928, p. 359.



**Imagen 30.** Nombramiento como profesor numerario de violín de la Escuela de Música de José María Aparicio Tablares. AMuRABAPC, sin sign.

### 5. 3. El alumnado: consideraciones de género y clase durante los primeros cursos académicos

Dado que los fondos administrativos de la Escuela no han sido accesibles<sup>1483</sup>, las únicas fuentes que han permitido un acercamiento al colectivo discente del Centro han sido las informaciones indirectas y secundarias ofrecidas por la documentación hemerográfica coeva, en primer lugar, así como por otra suerte de referencias archivísticas, si bien íntimamente relacionadas con el argumento a tratar, no directamente derivadas de la institución objeto de estudio. No obstante, sin pretender minimizar las inevitables lagunas derivadas de esa ausencia, se ha tratado de sacar partido de la naturaleza de las fuentes suplementarias precitadas, en las que información y opinión comparten espacio y suponen, por lo tanto, una doble vía de información para el investigador, al revelar tanto datos como actitudes<sup>1484</sup>. La consciencia acerca de su *literaridad*<sup>1485</sup> consiente rastrear la disposición de las “concepciones del mundo”, del imaginario propio de los autores —y de los lectores— de tales textos, así como observar el tratamiento de sus contenidos, acreditados por una subjetividad entendida como ingrediente documental *per se*<sup>1486</sup>.

---

<sup>1483</sup> Cfr. §1.4. *ut supra*.

<sup>1484</sup> Véanse al respecto los planteamientos de Rivera, *La construcción del hecho escénico*, 27 (n12 y n13), 109, pássim.

<sup>1485</sup> La *literaridad* guarda relación con la función poética del lenguaje en la que existe, por parte del emisor, una voluntad de estilo en la articulación del discurso lingüístico y una intencionalidad que casi siempre sobrepasa su mera dimensión estética: Roman Jakobson, *Ensayos de lingüística general* (Barcelona: Seix-Barral, 1981).

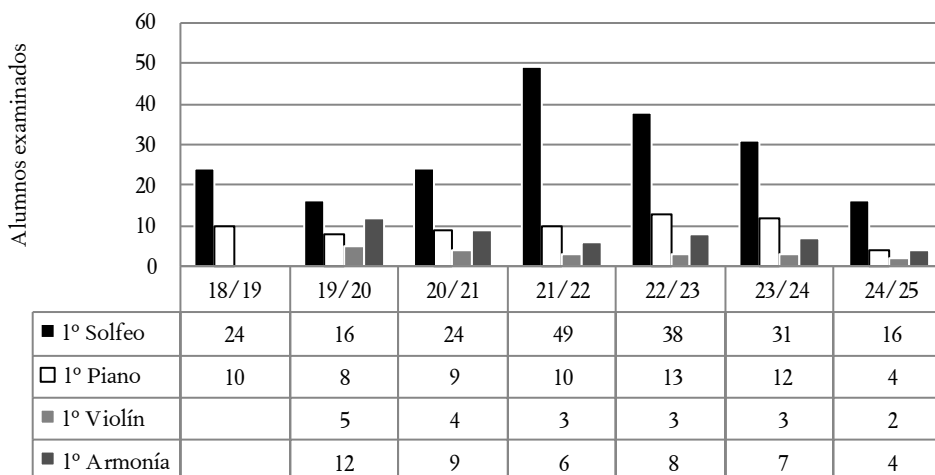
<sup>1486</sup> Dicha concepción deviene de aportaciones de diversos autores, desde Paul Ricoeur, que advierte de la estructura narrativa de los documentos históricos sobre los que se superpone una noción de temporalidad artificiosa y para quien entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal — *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico* (Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1995), 113— hasta Hayden White: “lo históricamente real, el pasado real, es aquello a lo que pueda remitirme sólo mediante un producto de naturaleza textual. Las nociones indicial, icónica y simbólica del lenguaje, y por tanto de los textos, oscurecen la naturaleza de esa referencialidad indirecta y plantean la posibilidad de una referencialidad (fingida) directa, crean la ilusión de que hay un pasado directamente reflejado en los textos. Pero incluso

Sobre estos puntos de partida, se han aislado los datos numéricos y las informaciones objetivas contenidas en la prensa coetánea (confrontándose con información administrativa en todos los casos posibles) de aquellos otros testimonios más cercanos a criterios de apreciación, valoración o juicio, y su cotejo ha permitido esbozar una serie de perfiles, en ocasiones con cierto detalle, alrededor de cuestiones relativas a la composición social del alumnado de la Escuela de Música a lo largo de su primera década de existencia y, en consecuencia, valorar con ello cómo se engranaba la institución con las necesidades materiales y simbólicas de la sociedad vallisoletana y, en particular, de sus clases medias. El acercamiento a los estudiantes ha tratado de atender a las relaciones de las alumnas de música con las distintas disciplinas impartidas en la Escuela, así como la conexión de estas vinculaciones con los roles económicos y sociales que les eran asignados en la sociedad de principios de siglo. De manera complementaria, se ha tratado de establecer un enfoque de clase, abordando su aparente heterogeneidad socioeconómica y valorando la posición de la Escuela en el campo de las relaciones económicas, todo ello con el fin de comprender los beneficios de distinción que las clases medias dominantes obtenían de determinadas prácticas musicales.

Lamentablemente, no se han localizado los libros de matrícula del centro que permitirían trazar una perfecta evolución de este parámetro; sin embargo, las fuentes hemerográficas consultadas ofrecen de manera sistemática los nombres y calificaciones de exámenes en las convocatorias ordinarias de entre los cursos 1918/1919 y 1924/1925, por lo que puede tomarse el número de estudiantes examinados por asignaturas y cursos como una estimación razonable de los datos reales de matrícula. La tabla 2 muestra estas cifras para los primeros cursos de cada materia en el citado periodo.

---

si conocemos esto, lo que vemos es la reflexión, no la cosa reflejada”: *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1992), 215-216.

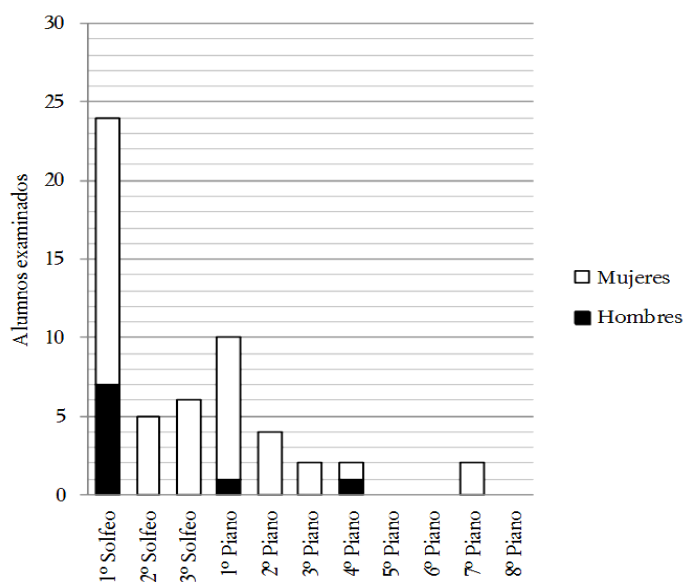


**Tabla 2.** Evolución del número de examinados en los primeros cursos (datos obtenidos de *ENCy DR*).

Se puede observar un máximo en la matrícula de primero de solfeo durante el curso 1921/1922, con cuarenta y nueve examinados, a partir del cual se verifica una caída lineal y sostenida hasta llegar a dieciséis en 1924/1925. No se dispone de datos suficientes para establecer una hipótesis sólida sobre las causas de este descenso, pero se puede aventurar que tras la puesta en marcha del centro la prioridad de la Escuela fue darse a conocer, facilitando en todo lo posible la incorporación de estudiantes, aun a costa de relajar la exigencia musical en el alumnado. Posiblemente los criterios de evaluación se endurecieron tras la llegada de García Blanco al claustro de profesores en el curso 1922/1923; el maestro de capilla impulsó una docencia mucho más rigurosa<sup>1487</sup>, lo que supuso un giro en el estilo de enseñanza muy similar al que Tomás Bretón había propiciado pocos años antes en el RCSMM con el objetivo de luchar contra la benevolencia excesiva en las calificaciones y el aumento incontrolado de la matrícula, consecuencia del auge de la moda de clases de música entre las

<sup>1487</sup> López-Calo, *La Música en la Catedral*, 4: 333.

familias burguesas<sup>1488</sup>. Bretón había abogado por una docencia musical exigente y orientada a la formación de músicos profesionales, haciendo frente a las “rutinas pedagógicas asentadas durante muchos años, en las que la relación entre el profesor y el alumno se medía más en términos afectivos que de transmisión de conocimientos y adquisición de capacidades”<sup>1489</sup>. A pesar de sus esfuerzos, no obstante, “continuaron persistiendo algunas dinámicas anteriores —de muy difícil erradicación por su arraigo social— como la no separación entre aficionados y profesionales, en especial en los estudios elementales y de piano, que continuaron siendo clases de adorno para señoritas”<sup>1490</sup>.

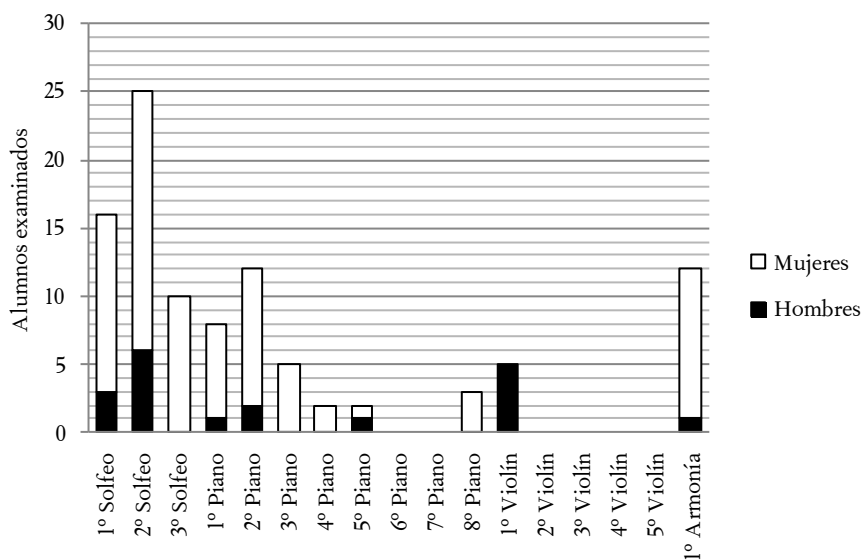


**Tabla 3.** Alumnos examinados por sexos en las convocatorias de junio del curso académico 1918/19 (datos obtenidos de *ENC y DR*).

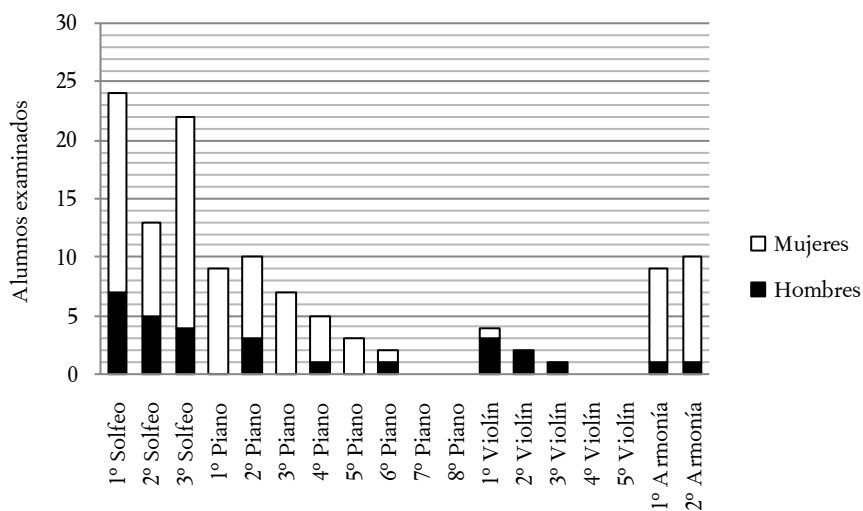
<sup>1488</sup> Cortizo, *Emilio Arrieta*, 431-462.

<sup>1489</sup> Sánchez, *Tomás Bretón*, 346.

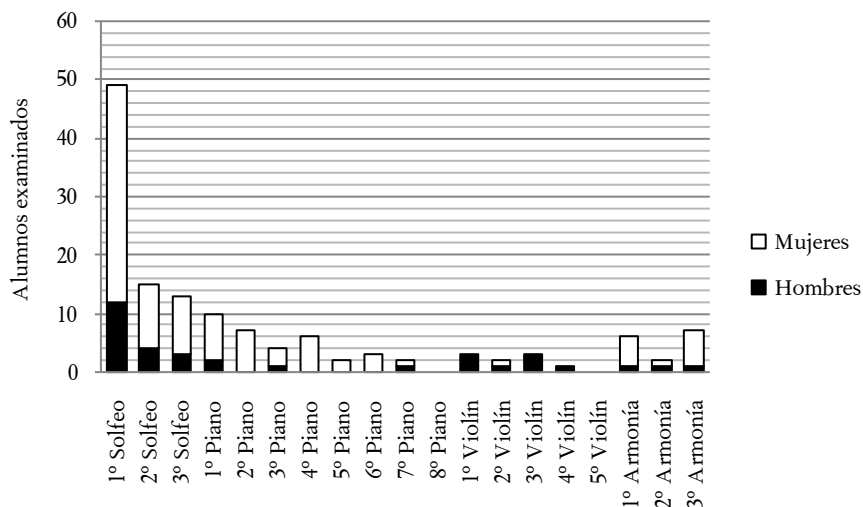
<sup>1490</sup> *Ídem*, 454.



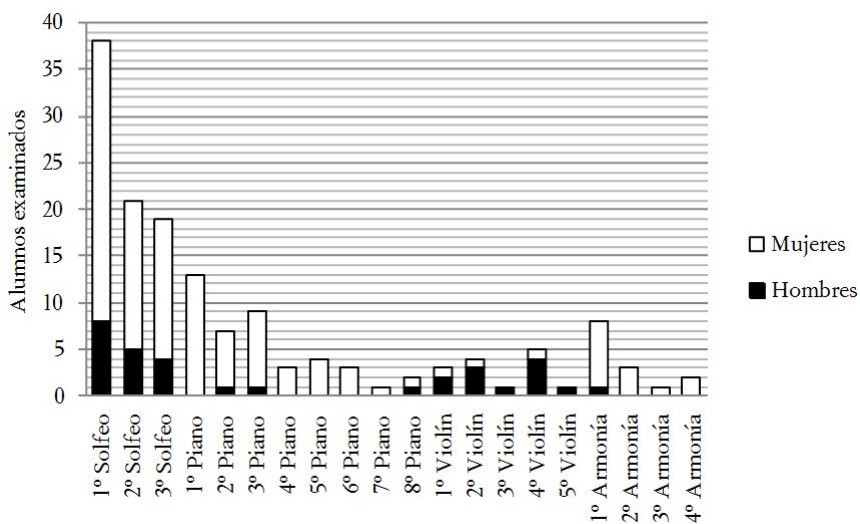
**Tabla 4.** Alumnos examinados por sexos en las convocatorias de junio del curso académico 1919/20 (datos obtenidos de *ENC* y *DR*).



**Tabla 5.** Alumnos examinados por sexos en las convocatorias de junio del curso académico 1920/21 (datos obtenidos de *ENC* y *DR*).

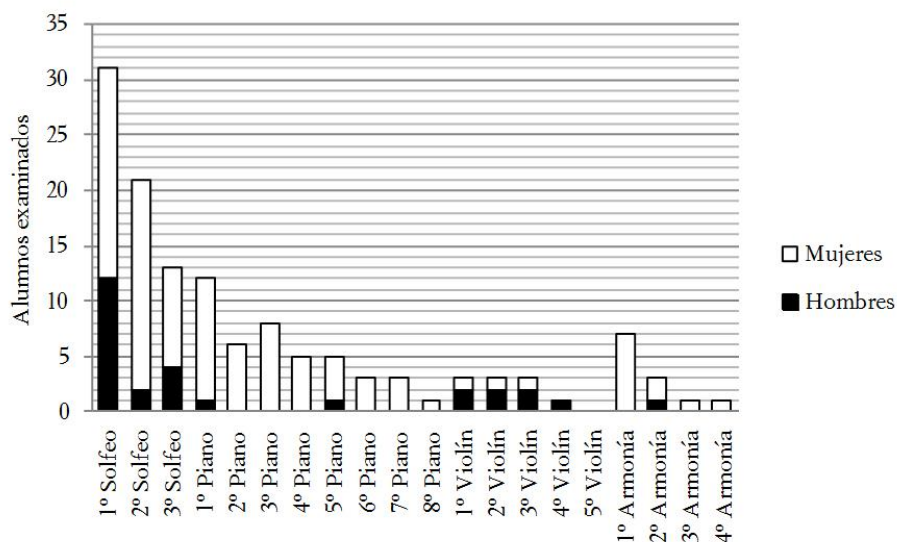


**Tabla 6.** Alumnos examinados por sexos en las convocatorias de junio del curso académico 1921/22 (datos obtenidos de *ENC* y *DR*).

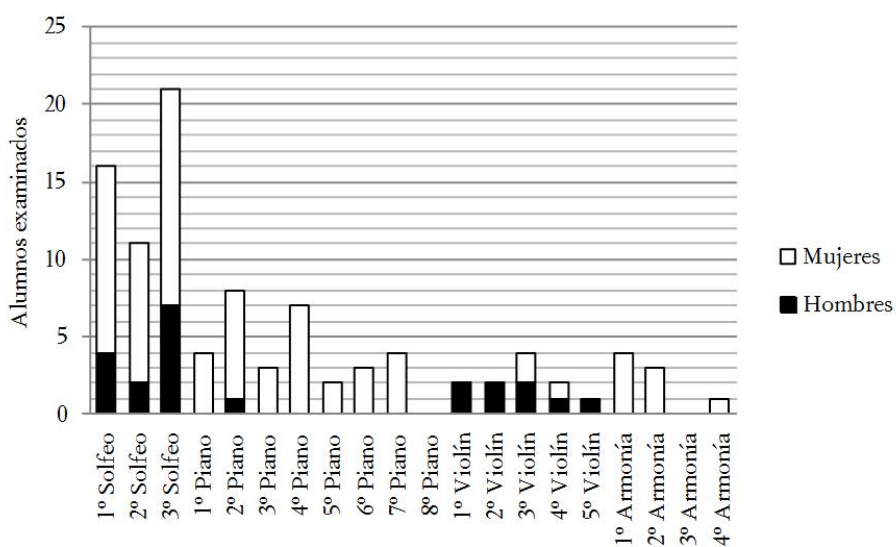


**Tabla 7.** Alumnos examinados por sexos en las convocatorias de junio del curso académico 1922/23 (datos obtenidos de *ENC* y *DR*).

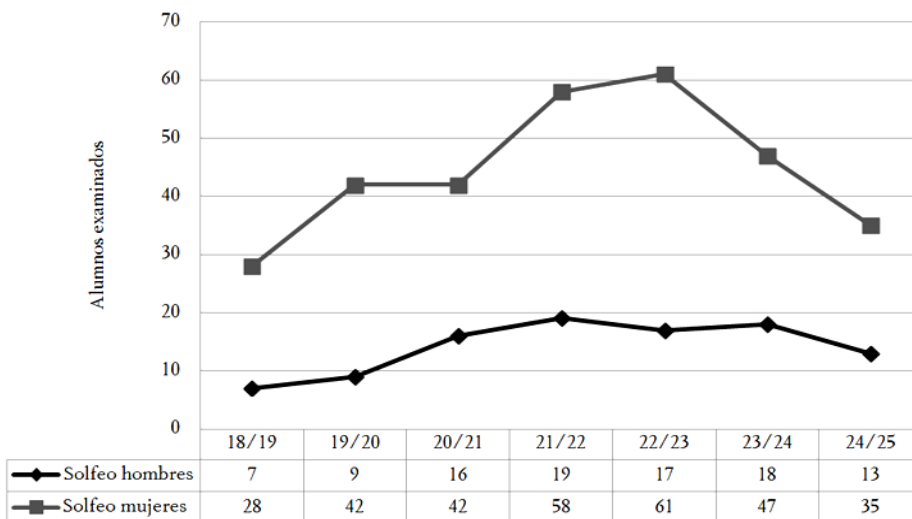




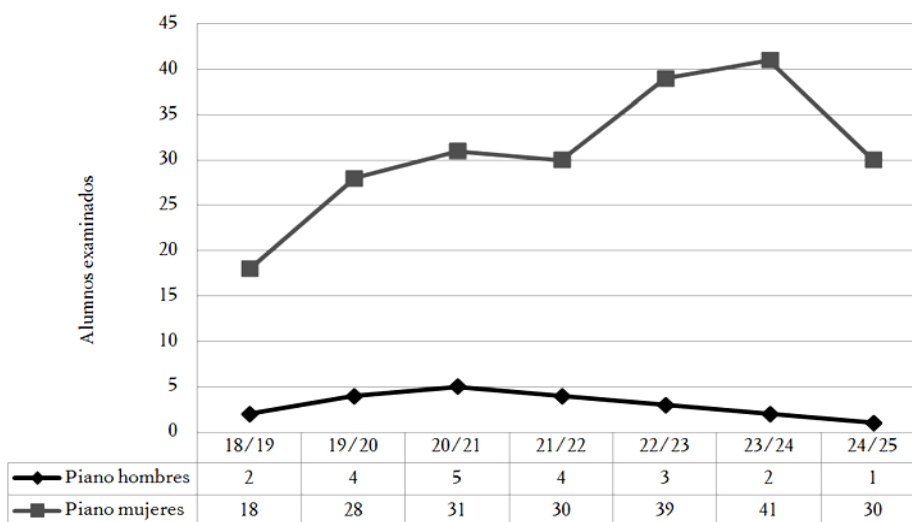
**Tabla 8.** Alumnos examinados por sexos en las convocatorias de junio del curso académico 1923/24 (datos obtenidos de *ENC* y *DR*).



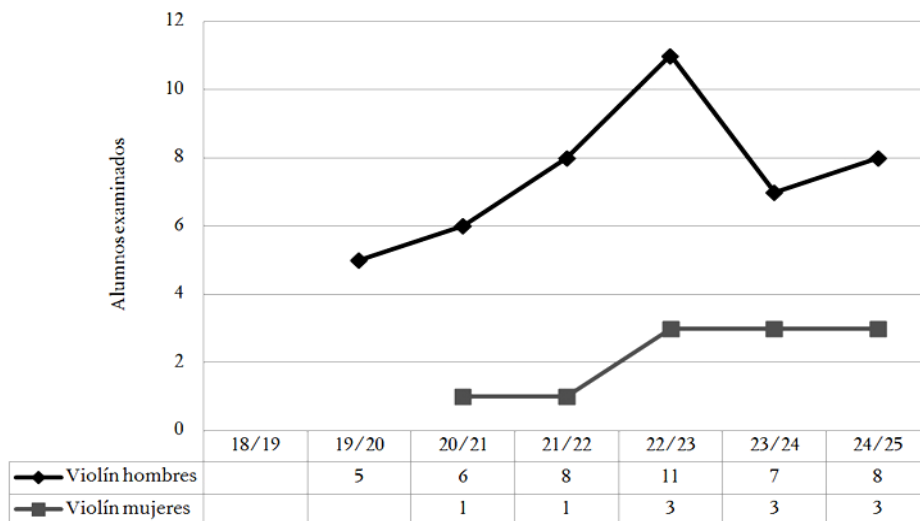
**Tabla 9.** Alumnos examinados por sexos en las convocatorias de junio del curso académico 1924/25 (datos obtenidos de *ENC* y *DR*).



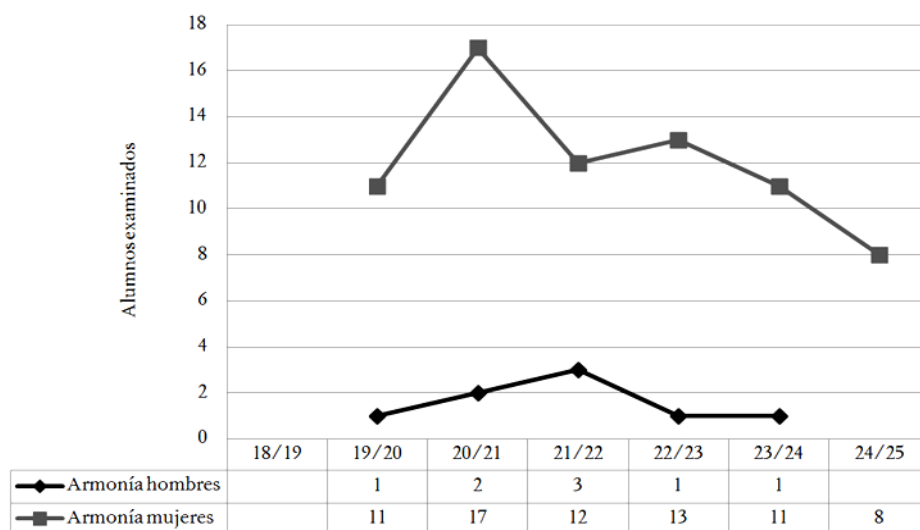
**Tabla 10.** Alumnos examinados en junio por sexos y cursos en la asignatura de Solfeo (datos obtenidos de *ENC* y *DR*).



**Tabla 11.** Alumnos examinados en junio por sexos y cursos en la asignatura de Piano (datos obtenidos de *ENC* y *DR*).



**Tabla 12.** Alumnos examinados en junio por sexos y cursos en la asignatura de Violín (datos obtenidos de *ENC* y *DR*).



**Tabla 13.** Alumnos examinados en junio por sexos y cursos en la asignatura de Armonía (datos obtenidos de *ENC* y *DR*).

Las cifras de exámenes obtenidas de los periódicos permiten constatar la presencia mayoritaria de mujeres también entre el alumnado de la Escuela vallisoletana, como evidencian las tablas 10 a 13, que representan la proporción entre hombres y mujeres en los exámenes de todos los cursos, y las tablas 3 a 9, en las que se resumen por asignaturas los números de examinados y examinadas por asignaturas durante los siete primeros años de docencia. La música estaba relegada al adorno de la mujer liberal burguesa:

Fundamentalmente serán las mujeres de esta clase social las que protagonicen en mayor medida el estudio de las carreras profesionales de piano, canto, arpa, etc., cuya titulación acreditativa las facultará para ejercer un trabajo remunerado, como institutrices y profesoras de música. La alta burguesía y la nobleza, igualmente practicantes de las disciplinas musicales, en muy pocos casos sacarán rentabilidad económica a sus estudios musicales<sup>1491</sup>.

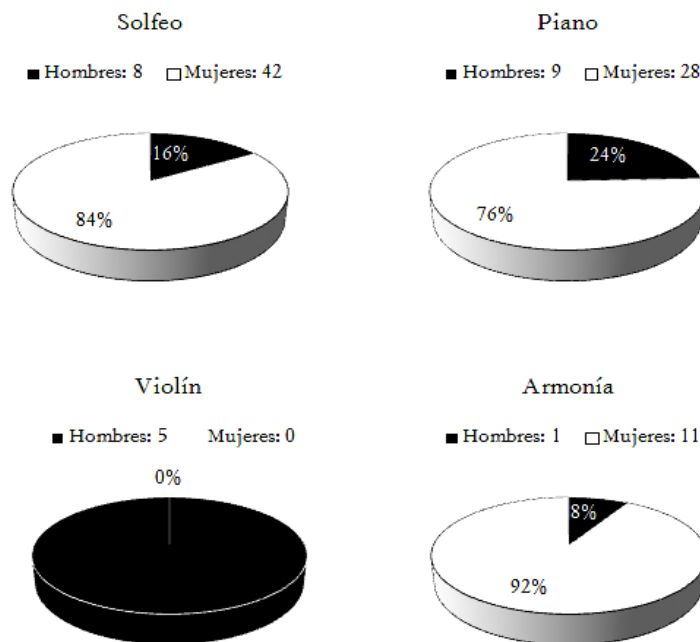
Las mujeres prácticamente monopolizaron las disciplinas de solfeo, piano y armonía, pero no la de violín, en la que primó casi en exclusiva el género masculino. La mayoría de mujeres en las dos primeras asignaturas constata el papel que cumplían en la formación y habilidades valoradas entre las jóvenes, amateurismo que había sido denunciado por Bretón en el caso del RCSMM. El violín, en cambio, era un instrumento cuyo aprendizaje se encontraba directamente relacionado con las salidas profesionales que proporcionaba en orquestas y pequeñas agrupaciones, un terreno habitualmente vetado a las mujeres<sup>1492</sup>. El caso de armonía es menos evidente, pero la abrumadora mayoría femenina que también se observa en esta asignatura podía ser debida a la habilidad requerida al *bello sexo* de acompañar canciones en las veladas de sociedad. Se puede aventurar, por tanto, que esta materia se orientaba a una vertiente más práctica que teórica, pues el oficio de compositor se encontraba acaparado de facto por hombres. *ENC* afirmaba en un comentario sobre los

---

<sup>1491</sup> Labajo Valdés, *Piano, voces y panderetas*, 14.

<sup>1492</sup> Como excepción destacó Carmen González (hermana de Aurelio González), importante intérprete de violín, nombrada profesora de la Escuela en 1928, compartiendo labor con José María Aparicio.

exámenes del curso 1919/1920: “Pues ¿y los que cursan la armonía?... Esta asignatura, *doctorado* de alumnos, ha tenido un doble éxito en el primer curso, pues se han inscrito en la lista verdaderos artistas ya documentados en el arte”<sup>1493</sup>. Este apunte indica que se trataba de alumnas que ya habían finalizado sus estudios musicales o ejercían como profesoras particulares, y que se habían matriculado para completar su formación<sup>1494</sup>.



**Tabla 14.** Proporción de hombres y mujeres en el segundo curso académico (datos obtenidos de *ENC* y *DR*).

<sup>1493</sup> *ENC*, 8/6/1920. Las calificaciones fueron las siguientes: “María Socorro González, sobresaliente; Ana G. Muñoz, sobresaliente; Emilia Jerez, sobresaliente; Felisa Trinidad Diez, sobresaliente; Consuelo Infante, sobresaliente; Isabel Navas, notable; Concesión Sainz, sobresaliente; Margarita de la Calle, notable; María Sáez, sobresaliente; Josefina Morillo, notable; Luisa Moneo, sobresaliente; Emilio Velerda, sobresaliente”: *ENC*, 8/6/1920.

<sup>1494</sup> En cualquiera de los casos, conviene recordar que el lenguaje periodístico se encuentra siempre afectado por diversas mediaciones ideológicas y estéticas, y cabe interpretar por tanto que *ENC*, uno de los principales valedores del discurso castellanista, estuviera intentando con estas líneas dignificar y poner en valor las virtudes de la Escuela y de su alumnado.

El estudio de la extracción social y económica del alumnado de la Escuela resulta mucho más problemático de abordar. María del Carmen García de la Rasilla afirma que, en los años en que la institución comenzó a funcionar, la sociedad vallisoletana se encontraba con “un pie en la modernidad”<sup>1495</sup>, en una ciudad cuya población se dividía en un 60% perteneciente a la clase baja, un 33% a la media burguesía y un 7% a la alta burguesía<sup>1496</sup>. Estos datos generales ofrecen un primer acercamiento a la realidad socioeconómica pinciana pero resultan reduccionistas e insuficientes —máxime cuando la autora no proporciona los umbrales de discriminación aplicados para la obtención de dichos porcentajes— para caracterizar con minuciosidad la correspondencia entre el poder adquisitivo de los distintos estratos y el acceso a los estudios musicales. La gran mayoría de las clases trabajadoras —con toda la heterogeneidad que lo vago del término implica— mantenían una economía de mera subsistencia, lo que apunta a que el acceso a los estudios musicales no estaba al alcance de las capas más empobrecidas:

Si entre 1880 y 1900 el gasto mínimo de una familia vallisoletana (de los grupos populares) se estimaba en 3,75 ptas. diarias, se puede concluir que un 85% de la plantilla de los trabajadores del ayuntamiento de Valladolid no eran capaces de mantener por sí solos a su mujer e hijos. Estaban por debajo del nivel de subsistencia (o en su umbral), y necesitaban imperiosamente la colaboración de otros miembros de la unidad familiar (que, por lo general, aportaban un 20% más si eran menores de 16 años, al salario común), para poder vivir, o bien subemplearse fuera de su horario normal de trabajo.

Para 1915, el presupuesto familiar diario se puede estimar entre 3,43 y 5,47 pesetas, lo que mantiene la situación en los límites de la mera supervivencia. De hecho, el panorama no varió para los años finales del primer tercio del siglo XX: las familias trabajadoras siguieron soportando unas condiciones de absoluta penuria, lo que coadyuvó a mantener un nivel de vida miserable.

Los obreros y jornaleros proletarizados que no eran empleados municipales y que, por tanto, gozaron de menor estabilidad en el empleo, todavía percibían salarios más bajos.

---

<sup>1495</sup> María del Carmen García de la Rasilla, *Ayuntamiento de Valladolid: política y gestión (1898-1936)* (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1991), 31.

<sup>1496</sup> *Ibidem*.

Eso deducimos del *jornal regulador* de un bracero que cada Ayuntamiento fijó a partir de 1918, a efectos de determinar el umbral de pobreza para los expedientes de los mozos de reemplazo y resolver las excepciones legales. Así, en el susodicho 1918, el Ayuntamiento estipuló este jornal *mínimo* en 3 pesetas, y en 1930 lo elevó a 4,50<sup>1497</sup>.

A pesar de ello, los precios de matrícula, si bien no podían ser asumidos universalmente, se presumen relativamente asequibles aún en comparación con los más bajos salarios: en el curso 1919/1920 la matrícula anual fue de diez pesetas para solfeo, quince para piano y violín y veinticinco para armonía<sup>1498</sup>.

Además, la RABAPC previó en 1918 la reserva de doce plazas de matrícula gratuita<sup>1499</sup> cuya tramitación se ofreció al Ayuntamiento y a la Diputación<sup>1500</sup>, según una política participe de las iniciativas benéficas desarrolladas por ambas instituciones y que se enmarcaban en lo que se consideraba el deber social inherente al derecho natural de todo individuo de encontrar en sus semejantes amparo y protección contra la pobreza y la adversidad<sup>1501</sup>:

[...] Y no queremos decir que este derecho sea igualmente perfecto respecto al individuo, como lo es respecto a la colectividad social, que bien sabemos que el deber de caridad es individualmente imperfecto, por más que la religión y la moral le recomienden tan estrechamente. Pero si esto es indudable, ¿podrá decirse lo mismo de los individuos de una familia para con esta familia, y de los miembros del Estado para con el Estado? No: y las leyes así lo tienen establecido. Han reconocido y sancionado respecto de la familia el deber de prestarse alimentos, que es un deber de Beneficencia

---

<sup>1497</sup> Guillermo A. Pérez Sánchez, “La evolución del empleo y del salario en el ayuntamiento de Valladolid: 1875-1930, análisis cuantitativo”, *Investigaciones históricas: época moderna y contemporánea*, nº 10 (1990): 38.

<sup>1498</sup> *ENC*, 9/9/1919.

<sup>1499</sup> En ese primer curso el número de matriculados ascendió a sesenta y cinco (*DR*, 23/11/1919), lo que implica que se otorgaron becas al 18,46% del alumnado.

<sup>1500</sup> La condición de “ser pobre” sí que se contempló por el Ayuntamiento para el acceso a estas plazas tras la concesión de validez oficial en 1928.

<sup>1501</sup> “La Beneficencia pública en España se ha venido ejerciendo, a partir del segundo cuarto del siglo XIX, por el Municipio (Ayuntamiento), la Provincia (Diputación) y el Estado (Ministerio de la Gobernación/Ministerio de Fomento), dando origen, de esta manera, a la Beneficencia Municipal, Provincial y General”: Rufino Cano González, *Acción educativa y asistencial de la Diputación Provincial de Valladolid, 1812-1900* (Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 2005), 125. Uno de los ámbitos de la beneficencia se orientó al aspecto educativo; en Valladolid se materializó en el “Hospicio Provincial”, institución que poseía una escuela de música en el siglo XIX: ídem, 185-187.

pública como una de las cargas más preferentes del Municipio y hasta de la provincia y del Estado<sup>1502</sup>.

El acta de la sesión del 1 de diciembre de 1918 de la SMuRABAPC recoge el otorgamiento de estas doce plazas gratuitas para alumnos de “clases populares”<sup>1503</sup> cuyos destinatarios serían seleccionados a partes iguales<sup>1504</sup> por las corporaciones municipal y provincial. Ninguna de estas instituciones, hasta donde resulta conocido, proporcionaban en ese año sustento económico a la Escuela, de modo que, quizá, se tratase de una acción populista llamada a crear una corriente de opinión favorable, a un tiempo, al centro y a las corporaciones<sup>1505</sup>, y aún a determinadas figuras responsables: J. Martínez Cabezas, por ejemplo, compartía cargos de gran responsabilidad en la Diputación y en la Academia.

En cualquier caso, el acuerdo quedó reflejado en el acta del pleno del Ayuntamiento del 16 de diciembre de 1918, en que consta el ofrecimiento de la RABAPC a la corporación municipal para que designase a seis niños mayores de diez años como destinatarios de clases gratuitas de solfeo y piano en el centro<sup>1506</sup>.

---

<sup>1502</sup> Marcelo Martínez Alcubilla, *Diccionario de la Administración Española*, (Madrid: Imp. del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús - Sáez Hermanos, 1893), 2: 98.

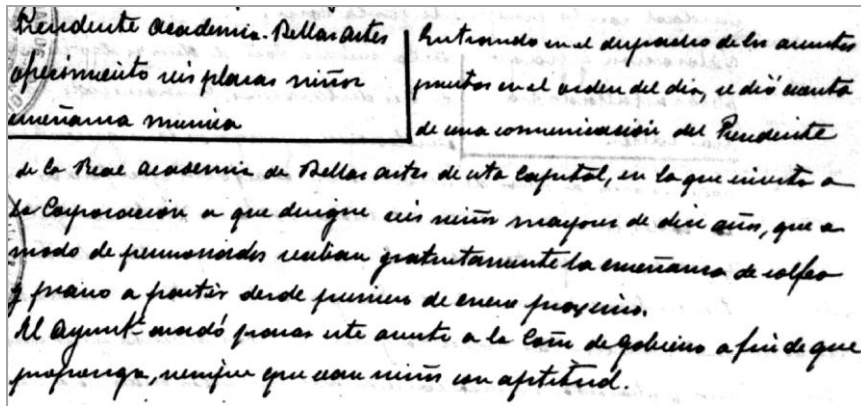
<sup>1503</sup> *DR*, 23/11/1919.

<sup>1504</sup> “Se acuerda también que por el Sr. Presidente se oficie a las Corporaciones Provincial y Municipal ofreciendo seis plazas gratuitas para la enseñanza de música”: ASMuRABAPC, 1/12/1918, s. p.

<sup>1505</sup> Pocos años antes, en 1917, hubo un gran periodo de carestía que tuvo especial impacto en Valladolid: Palomares, *Valladolid (1900-1931)*, 31. La situación económica probablemente impedía que en aquel momento las instituciones públicas se involucraran de una manera estable en la financiación de la Escuela. Pese a la falta de una relación orgánica, la institución docente se cuidó de actuar con deferencias protocolarias a las corporaciones municipal y provincial que estableciesen unas primeras relaciones, pues era consciente de que la concesión de validez oficial de sus estudios requeriría el eventual apoyo financiero de ambas entidades: *GdM*, 17/6/1905, artículo 1º.

<sup>1506</sup> AMVALA, 6/12/1918, p. 339.





**Imagen 31.** Detalle de del acta del pleno del Ayuntamiento de Valladolid del 6 de diciembre de 1918 en el que se trata sobre la designación de los seis alumnos con derecho a matrícula gratuita en la Escuela de Música. AMVALA, año 1918, fol. 296r.

En los cursos posteriores no se han encontrado referencias a estas becas en las actas de la Sección de Música, del Ayuntamiento o la Diputación, por lo que no puede constatarse la continuidad en el tiempo de este tipo de ayudas. La siguiente alusión que se ha localizado al respecto es de diez años después: el Ayuntamiento acordó, el día 3 de septiembre de 1928, establecer las condiciones de acceso a las becas que habría de otorgar: tener diez años cumplidos, tener padres o tutores residentes durante dos años en Valladolid, presentar un certificado de un maestro que acreditase que el candidato tenía conocimientos de enseñanza primaria y reunía aptitudes para la música, justificar la pobreza mediante informes del cura párroco y del alcalde del barrio, figurar en el padrón de la Beneficencia y, por último, presentar certificado de estar vacunado y no padecer enfermedad contagiosa<sup>1507</sup>.

Ese mismo año, la Diputación también concedió cinco ayudas, en este caso a alumnas del Hospicio Provincial<sup>1508</sup>. Las becas para matricularse en la Escuela de Música, por tanto, se adjudicaban a estudiantes con un cierto nivel educativo, lo que excluía al significativo sector poblacional analfabeto,

<sup>1507</sup> DR, 4/9/1928.

<sup>1508</sup> ENC, 20/9/1928.

que en 1920 comprendía, aproximadamente, a un 35% de los habitantes de la provincia<sup>1509</sup>.

En definitiva, pese a que no es posible determinar con precisión en qué medida la Escuela de Música resultó accesible al conjunto de los habitantes de Valladolid, los indicios invitan a aceptar con reservas el triunfalismo exhibido por *ENC* cuando, al hacer balance del primer curso del centro, afirmó que entre los alumnos se encontraban “nombres de clases elevadas y de clases humildes: una democracia verdadera de la enseñanza y aprendizaje del divino arte”<sup>1510</sup>. Múltiples alusiones en prensa evidencian cómo los estudios de música impartidos en la Escuela eran considerados propios y distintivos de estratos urbanos de nivel medio y alto, parte de su capital simbólico en términos de clase, y resultan patentes los beneficios de distinción que obtenían de una enseñanza vinculada a los valores de excelencia cultural e intelectual. Aurelio González, profesor de la Escuela y colaborador habitual en *ENC*, caracteriza de esta manera al alumnado de la Escuela:

[...] la Escuela de Música de la Academia de Bellas Artes, esa noble institución de cultura que ahora entra en el tercer año de su brillante actuación, donde reciben enseñanza completa de solfeo, piano, violín y armonía, según el plan de estudios del Conservatorio de Madrid, multitud de jóvenes de uno y otro sexo, —*hijos de distinguidas familias de la localidad*— ansiosos de poseer los secretos del arte musical<sup>1511</sup>.

Durante los años posteriores no dejan de encontrarse en la prensa expresiones semejantes: “hijos de muchas familias de la buena sociedad vallisoletana”<sup>1512</sup>, “la escogida juventud escolar”<sup>1513</sup>, “distinguidas y bellas

---

<sup>1509</sup> Palomares, *Valladolid, 1900-1930*, 40.

<sup>1510</sup> *ENC*, 30/6/1919.

<sup>1511</sup> *ENC*, 15/9/1920. La cursiva no está en el original.

<sup>1512</sup> *DR*, 8/6/1923.

<sup>1513</sup> *ENC*, 9/9/1923.

señoritas y conocidos muchachos”<sup>1514</sup>, etc. En 1922, el *DR* se expresa en términos aún más categóricos:

Ha efectuado sus anuales exámenes esta joven y brillante “Escuela de Música” que está en el cuarto año de su existencia, y no pueden ser más lisonjeros los resultados, pues el número de alumnos matriculados en este curso ascendió a ciento ochenta y *todos ellos pertenecen a distinguidas familias* que en la “Escuela de Música” ven un medio de dotar a sus hijos de sólidos conocimientos de solfeo, piano, violín, armonía, por unos reducidos derechos de matrículas<sup>1515</sup>.

Declarar que la totalidad de los alumnos de la Escuela provenía de “distinguidas familias” es, con seguridad, una licencia literaria<sup>1516</sup>, pero sí puede afirmarse que el alumnado de la Escuela pertenecía mayoritariamente a una cierta clase media-alta urbana, un colectivo heterogéneo integrado por un amplio espectro de perfiles sociales (antigua aristocracia, burguesía, empresarios, comerciantes, etc.)<sup>1517</sup>. La importancia sociocultural que se atribuía a los estudios musicales, a sus pupilos y a su futura labor profesional queda reflejada en el siguiente comentario aparecido en *ENC*:

[...] este vivero de futuros artistas, músicos cultos de mañana, profesoras distinguidas y acaso eminentes maestros, que estimulados e iluminados hoy por sus directores, gozarán mañana del bien vivir, darán días de gloria a su pueblo, conquistando por la virtud del trabajo las más altas recompensas en su artística carrera, y recordarán con júbilo y gratitud su vida de estudiantes alumnos de la Escuela de Música “del Museo”, como familiarmente la llaman<sup>1518</sup>.

Los estudiantes de la Escuela podían buscar y hallar en la música

[...] el mejor recreo del espíritu, la aplicación de sus aptitudes, el freno de algunos males y un agradable, decoroso y digno medio de vivir el día en que con

---

<sup>1514</sup> *DR*, 10/6/1925.

<sup>1515</sup> *DR*, 11/6/1922, la cursiva no está en el original.

<sup>1516</sup> Considérese que el *DR* fue un periódico orientado a un público mayoritariamente conservador y tradicionalista, adscrito –al menos en teoría- a añejos patrones retóricos.

<sup>1517</sup> Cfr. Erik Olin Wright, *Clases* (Madrid: Siglo XXI, 1994), 48-60.

<sup>1518</sup> *ENC*, 11/6/1922.

aprovechamiento puedan ostentar su certificado académico de haber terminado su carrera musical y se lancen al mundo a ejercer su noble profesión<sup>1519</sup>.

Este tipo de noticias ilustran la consideración de la educación musical de las décadas recientes: por una parte, se entendía como un remedio frente a determinados males y ocios poco cívicos, una idea instalada en la secular tradición (ilustrada y romántica) en que la enseñanza de la música servía a modo de mecanismo de control llamado a evitar actividades potencialmente generadoras de inestabilidad social; por otra parte, se contemplaba la labor de la Escuela como formadora de músicos profesionales.

El análisis de los datos expuestos sobre el alumnado de la Escuela permite, por tanto, afirmar que la institución docente cumplía una doble función social y productiva: por una parte, proveer de aptitudes musicales socialmente valoradas a estudiantes de clases medias y altas que podrían desenvolver luego en el ámbito privado; por otra, formar instrumentistas y profesorado con un elevado nivel de competencia, un objetivo educativo que fue ganando empuje con las ya mencionadas reformas encaminadas a incrementar la exigencia académica en las aulas.

---

<sup>1519</sup> ENC, 9/9/1923.

#### 5. 4. Proyección de la Escuela en la vida sociocultural vallisoletana

Los primeros años de andadura de la Escuela de Música estuvieron jalonados por distintos eventos que presentaron como denominador común la intención de presentar públicamente el nuevo centro y su actividad. La importancia creciente de estos hechos en la vida musical vallisoletana, pareja a la envergadura que fueron adquiriendo, junto con el correlativo aumento de su reflejo en prensa, evidencia la progresiva aceptación social de la Escuela y un reconocimiento a su labor. Por otra parte, el apoyo gradual y la implicación de la Iglesia en los actos musicales (principalmente a través de la presencia en estos del arzobispo Gandásegui<sup>1520</sup>) señalan unas fluidas relaciones con la institución eclesiástica que, a lo largo de la década y tras el alzamiento de Primo de Rivera, se materializaron en gestiones e iniciativas que desarrolló Julián García Blanco, Maestro de Capilla de la Catedral, a la postre determinantes en el proceso de consolidación de la Escuela como referente musical de la ciudad.

El primero de estos eventos tuvo lugar el 21 de noviembre de 1919: tras un año de funcionamiento y aprovechando la celebración de una Junta General y Pública de la RABAPC, se conmemoró públicamente la fiesta de Santa Cecilia en la Escuela. El acto constituyó una suerte de puesta de largo del nuevo establecimiento y fue la primera vez en que se mostraron los avances realizados por algunos de sus alumnos, pese al corto espacio de tiempo transcurrido desde la fundación<sup>1521</sup>. Tras un discurso del presidente de la Academia, los estudiantes de segundo y tercer año de solfeo cantaron a dos voces una lección compuesta por J. R. Manzanares y dirigida por J. Martínez Cabezas. Tras ello, dos

---

<sup>1520</sup> El arzobispo, a lo largo de su mandato, acometió varias reformas artísticas de gran calado, como la realizada en la Catedral Metropolitana (supresión del coro bajo, instalación de la estatua del Corazón de Jesús en la torre, etc.): Juan José Martín González, “La actividad artística en la catedral de Valladolid entre los arzobispos Lastra y Gandásegui”, *BoRABAPC*, nº 30 (1995): 39-42.

<sup>1521</sup> El *DR*, 23/11/1919 recoge los detalles del acto.

alumnas de piano interpretaron a cuatro manos una sonata de Mozart y, como colofón, una estudiante de último curso de piano ejecutó un impromptu de Schubert, una danza de Granados y una pieza de Manzanera. Evidentemente, en esta ocasión no se incluyeron intervenciones de violín, ya que la asignatura llevaba impartándose poco más de un mes.

Durante el curso siguiente, en una ceremonia llevada a cabo el 20 de noviembre de 1920, volvieron a organizarse actos públicos para conmemorar la festividad de Santa Cecilia. En esta ocasión la presidencia fue cedida por González Frades al recién nombrado arzobispo de la ciudad, Remigio Gandásegui Gorrochátegui<sup>1522</sup>, que disertó “de modo elocuentísimo sobre la misión educadora de la música”<sup>1523</sup>. Téngase en cuenta que, durante el régimen de Primo de Rivera, las relaciones entre el entorno eclesial y el mundo educativo fueron capitales: el general buscó y obtuvo su apoyo en una situación de mutuo sostenimiento —el directorio supuso el fin del estado liberal y contó con la aquiescencia de Pío XI— hasta que la dictadura perdió pulso y el sector clerical distanció sus posiciones<sup>1524</sup>.

La historiografía crítica contemporánea observa que la voluntad de la Iglesia por recuperar el control en materia educativa se vio potenciada por la situación política, matriz integradora de “lo nacional español” y “lo religioso”, principios básicos para la dictadura<sup>1525</sup> y bases sobre las que el gobierno, a

---

<sup>1522</sup> Su toma de posesión tuvo lugar el 20 de octubre de 1920 y ocupó el cargo hasta el 16 de mayo de 1937. “[...] En Valladolid potenció la devoción popular (la Semana Santa, por la que se haría famoso, erección del Santuario Nacional del Sagrado Corazón, etc.); también potenció la educación católica (Padres de Familia), reorganizó la Acción Católica, celebró el Concilio Provincial en 1930, y también reformó y mejoró los estudios del Seminario y potenció la catequesis”: Carasa, *Élites castellanas de la Restauración*, 277.

<sup>1523</sup> *DR*, 21/11/1920. De hecho, Gandásegui fue nombrado académico de número de la RABAPC el 22 de septiembre de 1922: *ENC*, 22/9/1922, sin embargo, no llegó a tomar posesión: <http://www.realacademiaconcepcion.net/> (consulta: 26 de febrero de 2014).

<sup>1524</sup> Francisco Martí Gilabert, “La Iglesia y la dictadura de Primo de Rivera (1923-1929)”, *Anuario de Historia de la Iglesia*, n.º 2 (1993): 151-178.

<sup>1525</sup> La Dictadura fue eminentemente clerical, defensora de la religión y exaltadora del patriotismo. Primo de Rivera se expresa así: “La escuela y la iglesia, maestros y sacerdotes debían de combinarse para inculcar el amor al régimen”: palabras del Dictador en *La Nación*, 1/1/1929, recogidas por Shlomo Ben-Ami, *La Dictadura de Primo de Rivera: 1923-1930* (Barcelona: Planeta, 1984), 124. Ramón López Martín,

través de su Ministro de Educación, el catedrático vallisoletano Eduardo Callejo<sup>1526</sup>, definió sus políticas en torno a la enseñanza:

El Dictador, que no puede defraudar a los grupos que le han ofrecido su apoyo para alzarse con el poder, convierte la educación en un vehículo ideologizador del régimen, donde la religión y el patriotismo —valores esenciales de la España ansiada por su gobierno— son los parámetros conductores de la actividad escolar<sup>1527</sup>.

En 1921 los festejos en honor a Santa Cecilia cobraron aún más relevancia pública y musical y se ampliaron a nuevos espacios: además de celebrarse la conmemoración en el Salón de Actos de la RABAPC, tuvo lugar una misa solemne en la catedral metropolitana promovida por el arzobispo<sup>1528</sup>. Las crónicas publicadas al respecto en los periódicos son extensas y detalladas, y gracias a ellas se puede constatar que participaron en el evento el grueso de los agentes musicales pertenecientes al mundo de la cultura vallisoletana del momento<sup>1529</sup>. En la celebración se congregaron

[...] 240 voces integradas por la Capilla de la S. I. M., las Schola Cantorum de la Universidad Pontificia<sup>1530</sup> y de los Reales Colegios de Ingleses y Escoceses, alumnos de ambos sexos de la Escuela de Música de la Academia de Bellas Artes, señoras y señoritas de la localidad, miembros del Orfeón Vasco. Coro de Luises y Asociación de

---

“El magisterio primario en la dictadura de Primo de Rivera: notas para su estudio”, *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, nº 5 (1986): 360.

<sup>1526</sup> Eduardo Callejo de la Cuesta fue profesor en la Facultad de Derecho en la UVa y Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes entre diciembre de 1925 y enero de 1930: Pedro F. Álvarez Lázaro, *100 años de educación en España* (Madrid: Ministerio de Educación, 2001), 92.

<sup>1527</sup> *Ibidem*.

<sup>1528</sup> “El Excmo. Señor Arzobispo, entusiasta patrocinador de la fiesta, [...]”: *DR*, 20/11/1921.

<sup>1529</sup> De hecho la cabecera de la noticia de *ENC* sobre este acto reza así: “Todos los elementos musicales de esta ciudad se reúnen estos días para organizar la solemnidad religiosa que se verificará el próximo martes, á las diez y media de la mañana en la Catedral, en honor de su Patrona Santa Cecilia”: *ENC*, 19/11/1921. Por otra parte, la del *DR*: “La capilla de música, de la Catedral en unión de la mayoría de los elementos musicales de la capital celebrarán, a las diez y media de mañana del 22 en la Catedral, gran fiesta artístico-religiosa en honor de su Patrona Santa Cecilia”: *DR*, 20/11/1921.

<sup>1530</sup> El Seminario vallisoletano adquirió la categoría de Universidad Pontificia en 1897: “A instancias de nuestros Emmo. Cardenal Sr. Cascajares, el Sumo pontífice ha concedido al Seminario de Valladolid la dignidad de Universidad Pontificia, en la cual se cursarán las Facultades de Sagrada Teología, Derecho canónico y Filosofía eclesiástica, pudiendo obtener los alumnos los grados de Licenciado y Doctor en dichas Facultades”: *Gaceta de instrucción pública*, 30/9/1897.

Profesores de Orquesta, bajo la dirección de don Julián García Blanco, Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia Metropolitana<sup>1531</sup>.

El evento también contó con la colaboración de la “Asociación de Profesores de Orquesta”<sup>1532</sup>, que aglutinaba a los intérpretes de las distintas orquestas de los teatros locales, y la Banda del Regimiento de Isabel II, dirigida por Tomás Mateo. La Asociación interpretó la *Misa en re* de Max Filke para coro y orquesta, mientras que el repertorio de la Banda estuvo constituido por el *Largo religioso* de Handel, el *Último sueño de la Virgen* de Massenet y la *Marcha de Tannhäuser* de Wagner<sup>1533</sup>.

La gran magnitud de este acto en términos musicales, logísticos y sociales señaló la escenificación pública de una puesta en valor de la música insólita en el Valladolid de la segunda década del siglo XX<sup>1534</sup>.

La festividad de Santa Cecilia pasaba, así, de la órbita restringida y minoritaria de la Escuela de Música a obtener el reconocimiento y la implicación activa de la Iglesia, que manifestó abiertamente su apoyo al centro en un momento en que las corporaciones locales seguían sin comprometerse con el establecimiento docente. Esta brecha sugiere que la Iglesia valoraba en mayor medida el *capital simbólico* representado por la música que las mismas instituciones públicas, una posición derivada —además de por tradición secular— quizá del impulso que recibió la música religiosa con las iniciativas tomadas en Valladolid durante años anteriores por el cardenal Cos, heredadas por el arzobispo Gandásegui; no en vano, el prelado fue prolijo en efectuar durante su pontificado manifestaciones públicas y mediáticas en todos aquellos asuntos que consideró de relevancia<sup>1535</sup>.

---

<sup>1531</sup> *DR*, 20/11/1921.

<sup>1532</sup> Esta es la denominación que aparece en el *DR*, 20/11/1921; en *ENC*, 19/11/1921 aparece con el nombre de “Asociación Musical de Valladolid”.

<sup>1533</sup> *ENC*, 21/11/1921 y *DR*, 20/11/1921.

<sup>1534</sup> No se han localizado fuentes que certifiquen la existencia de esta celebración en la Catedral entre 1911 y 1920.

<sup>1535</sup> Como su empeño en fomentar el culto al Corazón de Jesús, apoyar la prensa católica o en la recuperación de las procesiones de Semana Santa: Jesús M.<sup>a</sup> Palomares Ibáñez, “Episcopologio vallisoletano



En 1922, la fiesta de Santa Cecilia, volvió a celebrarse con una misa en la Catedral y, como en el año anterior, se contó con una nutrida representación de las fuerzas musicales de la ciudad, entre las que se encontraba la Escuela de Música, de nuevo representada por sus alumnos y alumnas<sup>1536</sup>. En esta ocasión se interpretó de nuevo la misa de Filke para coro y orquesta bajo la dirección de García Blanco. En las celebraciones de Santa Cecilia de noviembre de 1925, los alumnos de la Escuela de Música no aparecen mencionados en ninguna de las fuentes hemerográficas consultadas, pero se incorporó como importante novedad un concierto de La Coral Vallisoletana en el Teatro Calderón<sup>1537</sup>. A la agrupación vocal, compuesta aún únicamente por varones, se unió un “coro femenino, en el que figuraban las distinguidas señoras doña Mercedes Marchal de Power, doña Dolores A. Valdés de Guillén [...]”<sup>1538</sup>. Esta colaboración puntual —y hasta cierto punto “interclasista”— en una agrupación con carácter de “obra social” como era La Coral, pudo ser el estímulo para que, como se ha mencionado con anterioridad, a partir de 1926 se incorporaran al coro cuarenta voces femeninas de manera estable.



**Imagen 32.** *El Norte de Castilla* reseña el homenaje a Beethoven e incluye una foto en su portada en donde se observa en primer término al arzobispo Remigio Gandásegui y a su izquierda el presidente de la RABAPC, Santos Vallejo. *ENC*, 21/4/1927.

contemporáneo”, en *Historia de la diócesis de Valladolid* (Valladolid: Arzobispado de Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 1996), 429.

<sup>1536</sup> *ENC*, 21/11/1922.

<sup>1537</sup> *DR*, 22/11/1925.

<sup>1538</sup> *Ibidem*. Quizá fue este acto el primero en que se incluyeron mujeres en el coro, que se confirmó como coro mixto un año después.

El último evento con gran repercusión social de la Escuela durante su primera década de existencia, del que dan cuenta las fuentes hemerográficas coevas, fue el homenaje en conmemoración del centenario del fallecimiento de Beethoven, celebrado en abril de 1927. La prensa reflejó la importancia del acto a través de extensas crónicas y abundante material gráfico, otorgándole una posición inusualmente privilegiada en sus páginas: *ENC* publicó el 21 de abril una crónica en portada que incluía cuatro fotos del acto mientras que *DR*, por su parte, incluyó un posado general de profesores y alumnos.

Las actuaciones musicales —precedidas por un discurso del académico Allué Morer, que versó sobre la figura e importancia del compositor alemán— contaron con la presencia de autoridades civiles, eclesiásticas y militares, lo que demuestra el extraordinario apoyo unánime de los poderes locales a la Escuela: “Ocupan el estrado presidencial, el presidente del Academia, don Santos Vallejo, el señor Arzobispo, representaciones del Ayuntamiento, Diputación, Universidad, Ejército, y los académicos que ostentaban la medalla corporativa”<sup>1539</sup>.

El impacto que la Escuela creó a través de los medios de comunicación, derivado, sin duda, del apoyo institucional, fue creciendo, por tanto, a lo largo de los primeros cursos, hasta alcanzar un grado de atención periodística hasta entonces desconocido<sup>1540</sup>.

---

<sup>1539</sup> *DR*, 21/4/1927.

<sup>1540</sup> *DR*, de hecho, había comenzado a mostrar mayor interés en la actividad del centro docente gracias a las celebraciones de Santa Cecilia de 1920.



**Imagen 33.** Grupo de profesores y alumnos de la Escuela de Música de la Real Academia de Bellas Artes de Valladolid que asistieron concierto dedicado a la memoria de Beethoven. En el centro de la foto, sentado, se encuentra el presidente de la Academia, Santos Vallejo, rodeado de los profesores del Centro. La foto está tomada en el patio central del Palacio de Santa Cruz (sede de la RABAPC y de la Escuela de Música). Autor de la foto: Carvajal. *DR*, 20/4/1927.

En suma, el peso específico que obtuvo la Escuela a lo largo de sus primeros años de andadura como institución docente debió mucho a la difusión de la prensa escrita y al apoyo simbólico que le ofrecieron los organismos de poder y especialmente la Iglesia, dispuesta a brindar al mundo de la música, en el contexto favorable de las políticas educativas y la filiación eclesiástica del directorio militar, un patrocinio del se vio ampliamente beneficiada. La llegada de Gandásegui al Arzobispado de Valladolid en 1920 marca el principio de un respaldo constante a la música que excedía el plano simbólico para trascender también al ámbito organizativo; el arzobispado se erigió, a partir de entonces, en importante promotor y dinamizador de la vida musical pública en la ciudad, en buena medida a través del recién nombrado Maestro de Capilla Julián García Blanco —vínculo personificado entre la Iglesia y la Escuela de Música

que dirigía—, que desarrolló ambiciosas programaciones musicales en que la Escuela adquirió un papel destacado. La proyección de la Escuela en la vida sociocultural vallisoletana contribuyó así a consolidar su rol como centro oficial de referencia y como agente destacado en la vida cultural pinciana.

## 5. 5. Concesión de validez oficial de los estudios

Elaborar un marco legal que abriese el camino para la oficialización de los estudios musicales en España fue una ardua tarea. El precario estado económico y la atomización de la iniciativa política del país, heredada del siglo XIX, ponía muchas trabas para articular centralizadamente los estudios de música en España y tan solo dejó margen a una heterogénea batería de iniciativas locales que languidecieron con el paso del tiempo y no adquirieron cuerpo de ley hasta el Real Decreto de 1905. Este RD supuso la primera intervención del Estado en las instituciones de enseñanza musical provinciales y proporcionó la base normativa para la proliferación por toda España de centros estatales, dando así respuesta a la creciente demanda de una mayor intervención del Estado en esta materia más allá de la capital.

El propio Comisario Regio para la educación musical, Tomás Bretón, afirmó que de este proceso de oficialización

no podrá resultar a la larga sino muchos bienes. Estimularíase poderosamente la afición lo mismo entre Profesores que alumnos, avivaríase el celo e interés en las Corporaciones provinciales y hallarían decoroso medio de vida los muchos laureados del Conservatorio que hoy después de obtener la recompensa debida a su estudio y méritos no encuentran sitio [...], lugar ni ocasión en que aprovechar ni sacar partido de lo que en el Conservatorio aprendieron; sería para éstos benéfica válvula de expansión al par que irradiaría por toda la península la cultura y el buen gusto que deben reinar en el único centro oficial de España<sup>1541</sup>.

El reglamento de 1901 del conservatorio de Madrid había establecido las enseñanzas de piano y violín en dos niveles o grados diferenciados: el elemental, compuesto por cuatro cursos, y el superior, al que no se fijó una duración

---

<sup>1541</sup> Citado en Delgado, “Los gobiernos de España”, 311.

determinada. A imitación de esta estructura de estudios, el RD de 1905 validó los estudios de grado elemental de estas especialidades en las escuelas de provincias, sobreentendiéndose así mismo la del grado elemental de solfeo.

El decreto de 1905 fue un texto legal de carácter provisional pensado para comenzar a poner las bases de un sistema radial y poner orden en el desorden y la independencia de los centros de educación musical existentes en las diferentes ciudades. Por ello, en un principio, el Estado sólo concedió oficialidad a los estudios elementales de piano y violín y cedió la gestión y dirección de los conservatorios de provincia a sus promotores locales. Aunque se preveía publicar un reglamento para el desarrollo práctico del decreto, pues dejaba muchos aspectos sin aclarar, tal reglamento no llegó nunca a promulgarse.

A pesar de ello, la norma de 1905 supo dar respuesta a la percepción —ya fraguada desde el último tercio del siglo XIX— de la necesidad de crear una red oficial de enseñanza musical en España, y lo hizo incidiendo en la primera demanda natural, ya extendida por las provincias: el reconocimiento de los estudios de música elementales en las disciplinas más extendidas. La oficialidad de la enseñanza elemental en las academias implicaba además una apuesta por la autonomía gestora de las ciudades y por la consolidación de los sistemas locales de educación, una puesta en valor de las identidades regionales y una ampliación efectiva del alcance de la enseñanza musical, puesto que trasladarse a Madrid para examinarse dejó de ser un privilegio al alcance exclusivo de una minoría.

Pese a todo y, aun reconociendo la validez oficial de los estudios, el centro docente que podía emitir en exclusiva títulos oficiales de capacitación profesional era el RCSMM; en base al reglamento del centro capitalino aprobado en 1901, el único título académico reconocido era el de “Maestro Compositor”, lo que hace suponer que la normativa mantenía en vigor lo estipulado en las reglamentaciones anteriores respecto a las especialidades

instrumentales<sup>1542</sup>. El reglamento aprobado en 1911 aclara algo más esta ambigüedad sobre las titulaciones emitidas al disponer que “a los alumnos aprobados en el examen de fin de carrera se les extenderá un diploma de capacidad, si lo solicitaren, abonando por él la cantidad de 50 pesetas”<sup>1543</sup>. Por tanto, la oficialidad de los estudios elementales estipulada en el RD de 1905 parecía responder a una vía intermedia a través de la que se ponían las bases para articular una red de conservatorios oficiales que, aun bajo supervisión y control del de la capital del país, estarían a cargo de los presupuestos de Ayuntamientos y Diputaciones. Desde sus inicios, la SMuRABAPC manifestó una vocación pedagógica inequívoca e hizo explícito el objetivo de fundar una Escuela de Música que ofreciera estudios reconocidos oficialmente en todo el Estado. Las dos primeras bases reguladoras del centro dispusieron que, los planes docentes, debían ser similares a los implantados en el RCSMM e insistieron en la necesidad imperativa del concurso financiero de las corporaciones locales para optar al reconocimiento de sus estudios<sup>1544</sup>. Lograr del Ayuntamiento y la Diputación un apoyo financiero suficiente y estable se reveló como una tarea ardua y esquiva, y marcó la historia de la primera década de vida del nuevo establecimiento docente. Obtener soporte económico por parte de las instituciones locales, un imperativo legal ineludible, fue percibido como un serio problema por parte de la sección desde sus comienzos, tal y como reflejó el académico Eugenio María Vela en el acto de inauguración del curso 1919/1920<sup>1545</sup>:

[...] No ha terminado con esto sus gestiones la Academia. Orilladas las primeras dificultades, falta realizar la mayor, la de dar validez académica a los estudios.

---

<sup>1542</sup> Ídem, 290.

<sup>1543</sup> Citado en ídem, 297.

<sup>1544</sup> “Para que la Escuela pueda realizar su fin, se solicitará de las Corporaciones Provincial y Municipal y demás entidades que estimen conveniente las subvenciones necesarias. Esto conseguido se interesará de la Superioridad la declaración de validez académica a los estudios de conformidad con lo establecido en el RD de 16 de junio de 1905”: ASMuRABAPC, 23/7/1918, s. p.

<sup>1545</sup> Eugenio María Vela fue elegido académico el 28 de octubre de 1900; en 1919 era secretario general de la Corporación: Urrea, *Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Anuario*, 39, 47.

No se nos oculta lo difícil de la empresa; quizá encontremos el camino lleno de obstáculos y prejuicios en contra; mas no importa. Hemos realizado hasta ahora lo que creíamos imposible ¿no hemos conseguido lo que es consecuencia natural de lo primero?

Hombres de buena voluntad, recia y firme, los que componen la Academia, a ello han de consagrar sus esfuerzos, y el que esto humildemente escribe, en nombre de todos alza su voz en este sitio y solicita públicamente el apoyo y concurso de todos los vallisoletanos amantes de su pueblo, de nuestras corporaciones populares, de los representantes de las Cortes, a fin de que todos unidos logremos y veamos pronto convertida la modesta Escuela de Música en Conservatorio Provincial Vallisoletano<sup>1546</sup>.

Durante este curso, la Escuela continuó con el procedimiento administrativo para la concesión de reconocimiento oficial, extremo del que da cuenta el contenido del acta de la sesión del 27 de marzo de 1920, en que se leyó el siguiente comunicado recibido del Conservatorio de Música madrileño:

Con el fin de poder emitir informe en el expediente incoado por esa Academia provincial de Bellas Artes en solicitud de que se conceda validez académica a los estudios elementales en las enseñanzas de solfeo, piano, violín y armonía<sup>1547</sup>, que en la misma se cursan: esta Dirección ha acordado rogar a V. S. se sirva remitir a este Centro las certificaciones y justificantes relacionados con lo establecido en el apartado 2º del art. 2º del Real Decreto de 16 de Junio de 1905, así como también de lo preceptuado en el 4º del citado R. D., toda vez que en lo que respecta al contenido del apartado 3º del mismo art.º esa Academia declara no recibir subvención alguna ni del Ayuntamiento ni de la Diputación —Dios guarde a V. S. Muchos años— Madrid 23 de Marzo de 1920 —El Director— Tomás Bretón<sup>1548</sup>.

Esta misiva, en suma, solicitaba certificados correspondientes al profesorado y al plan docente, además de advertir sobre el hecho de que la falta de financiación por parte de las administraciones públicas entraba en conflicto con el contenido del RD. Como consecuencia de este obstáculo, el discurso

---

<sup>1546</sup> DR, 23/11/1919.

<sup>1547</sup> Es probable que la inclusión de la asignatura de armonía fuera debida a que ya se impartía en el centro. Sin embargo, su enseñanza no estaba consignada en el RD de 1905.

<sup>1548</sup> ASMuRABAPC, 27/3/1920, s. p.



pronunciado durante la inauguración del curso 1920/1921 por Vela se tornó más crítico con el desamparo experimentado:

El académico secretario señor Vela (don Eugenio), da cuenta de las gestiones llevadas a efecto para la validez académica oficial de los estudios de música y se lamenta de la falta de recursos y subvenciones en las que el Estado y Corporaciones se muestran tan pródigas con otros centros<sup>1549</sup>.

La situación no cambió durante el curso siguiente; durante su acto de inauguración Francisco Cossío, tras leer la memoria de actividades del curso anterior, afirmó:

La protección oficial tantas veces demandada, las voces desoídas siempre, las llamadas continuas a aquellos en cuyas manos está el conceder el auxilio necesario, no ya para premiar los sacrificios de la Escuela y su digno profesorado, sino tan solo para darle el aliento debido, han sido ineficaces; la Escuela arrastra la precaria vida económica de siempre<sup>1550</sup>.

Tras la intervención musical de algunos de los alumnos del Centro, tomó la palabra el académico y diputado en las Cortes nacionales Santos Vallejo<sup>1551</sup>, que prometió en su discurso

[...] apoyar decididamente cerca de sus amistades políticas, el anhelado proyecto de que la Escuela provincial de Música creada por la Academia de Bellas Artes, sea transformada en Conservatorio regional, y que el actual señor ministro de Instrucción pública, el ilustre vallisoletano don César Silió, apoye y patrocine el proyecto, convirtiéndole en pronta realidad<sup>1552</sup>.

César Silió y Cortés (1865-1944), abogado, periodista y empresario, fue uno de los máximos exponentes de la élite política vallisoletana durante las primeras décadas del siglo XX. Participó activamente en las manifestaciones

---

<sup>1549</sup> *DR*, 21/11/1920.

<sup>1550</sup> *ENC*, 22/11/1921.

<sup>1551</sup> Santos Vallejo fue presidente de la RABAPC entre el 22/9/1922 y el 16/3/1929: Urrea, *Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Anuario*, 38.

<sup>1552</sup> *ENC*, 22/11/1921.

pioneras del regionalismo castellano<sup>1553</sup> y ocupó varios cargos dentro de la administración central relacionados con la enseñanza, entre los que destacó el de Subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes en 1907, cartera de la que fue nombrado Ministro en 1921<sup>1554</sup>. Santos Vallejo, consideraba factible conseguir un apoyo para la Escuela desde Madrid<sup>1555</sup>, pero para alcanzar reconocimiento oficial la Escuela debía obtener financiación de las Corporaciones municipales y provinciales. O bien Vallejo buscaba presionar a las instituciones locales pincianas para que sufragaran la Escuela o bien trataba de conseguir una contribución directa que aminorase su penuria. En cualquiera de los casos, los contactos con la capital, tal y como había sucedido con la primera subvención concedida por Santiago Alba, resultaban útiles gracias a la efectividad de los mecanismos clientelares pero continuaban siendo paliativos que no solucionaban el mal que atenazaba a la Escuela<sup>1556</sup>.

También la prensa apeló a las corporaciones; *ENC*, con motivo de los exámenes de junio de ese curso, se dirigió a ellas para insistir en la importancia que su apoyo tendría en la construcción de un organismo de cultura castellana:

[...] hemos de recordar al Ayuntamiento y a la Diputación, así como a cuantos se interesan por el engrandecimiento de Castilla, del arte y de Valladolid —evocando las palabras de un ilustre hombre público castellano, que recientemente ha dicho: “realizar el problema pedagógico español sobre la sólida base de la cultura ciudadana, es resolver una de las más grandes necesidades del país”— hemos de recordarles el deber en que obligadamente están con la “Escuela de Música de la Academia de Bellas Artes”, de prestarla todo el apoyo, toda la protección y alientos que necesita para que

---

<sup>1553</sup> En los juegos florales de 1911 César Silió patrocinó un premio bajo el lema “La misión de Castilla ante el problema regional”; el galardón quedó desierto.

<sup>1554</sup> También fue ministro en los años 1919 y 1922. Para más información véase: Carasa, *Élites castellanas de la Restauración*, 525-527; y Juan Antonio Cano García, *El poder político en Valladolid durante la Restauración. La Figura de César Silió* (Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico. UVa, 1996).

<sup>1555</sup> “La pertenencia a la élite política ponía a César Silió en disposición de otorgar favores que le permitieran crear una clientela política, [...]. Junto a las peticiones “públicas” ya citadas, existían otras de carácter “privado” que cumplían el mismo papel, y sus peticionarios realizaban confiando en el poder del destinatario”: Cano, *El poder político de Valladolid*, 128.

<sup>1556</sup> La penuria económica de la Escuela y de sus docentes seguía siendo objeto de referencias en la prensa: “[...] el entusiasmo, el celo, el trabajo, la abnegación y el desinterés del profesorado son cada día mayores”: *ENC*, 22/11/1921.

en breve plazo sea el organismo oficial de la cultura musical de nuestra amada Castilla<sup>1557</sup>.



**Imagen 34.** El académico Santos Vallejo. *El Financiero Hispano-americano. Extraordinario Valladolid*, Julio de 1911, p. 90.

En 1923 la prensa recoge un primer cambio en la posición de las instituciones públicas. En septiembre de ese año, *ENC* dedicó un amplio artículo a la Escuela en el que ya no aparecían las tradicionales denuncias de ahogo económico y sugiere la existencia de apoyo por parte de Ayuntamiento y Diputación: “así mismo, la corporaciones locales [...] han secundado con entusiasmo tan noble y útil organismo, y no regateamos el elogio para todos”<sup>1558</sup>. Este apoyo no fue necesariamente financiero (unas líneas más adelante, el cronista apelaba al “loable altruismo” con el que coopera el

---

<sup>1557</sup> *ENC*, 11/6/1922.

<sup>1558</sup> *ENC*, 9/9/1923.

personal involucrado en el centro), pero, como ilustra la siguiente entrada del libro de actas del Ayuntamiento, las corporaciones comenzaron a manifestar voluntad política de respaldar la solicitud de validez oficial de los estudios al gobierno central:

Se dio cuenta de una instancia del señor Pte. de la Real Academia de Bellas Artes rogando solicite el Ayuntamiento de los Poderes Públicos, el reconocimiento oficial con validez académica a las enseñanzas elementales del solfeo, piano y violín de la escuela de música de Valladolid y su provincia y previo el expediente justificativo de tal pretensión.

El señor Vaca propone que el Ayuntamiento apoye la anterior pretensión y el Ayuntamiento así lo acordó<sup>1559</sup>.

Durante un tiempo, las relaciones orgánicas de Diputación, Ayuntamiento y Escuela fueron, por tanto, ambiguas; la información que puede obtenerse de las fuentes hemerográficas<sup>1560</sup>, denotan siempre un apoyo político, que durante años no se tradujo en el sostenimiento económico apropiado y estable que la Escuela requería. La prensa evidenciaba una situación enquistada y no dejó de insistir en la falta de medios y la necesidad de un soporte institucional y económico real que permitiese funcionar con algo más que el altruismo y la buena voluntad de sus profesores<sup>1561</sup>. En Enero de 1926 tuvieron lugar unos “ejercicios escolares” precedidos por un discurso del consiliario de la SMuRABAPC, Francisco Zorrilla, en que describió con detalle el estado de la Escuela<sup>1562</sup> sin escatimar detalles sobre la situación económica del centro y el agravio comparativo que se verificaba respecto a las escuelas de otras ciudades:

---

<sup>1559</sup> AMVALA, 14/11/1923, p. 235.

<sup>1560</sup> Se encuentran descripciones de esta relación como “patrocinada la “Escuela de Música de la Academia de Bellas Artes” por la Diputación y por el Ayuntamiento de Valladolid -en la medida de sus escasos recursos destinados a instrucción pública [...]”: *ENC*, 9/6/1925.

<sup>1561</sup> “Un centro artístico cual es la Escuela de Música, es necesario a Valladolid, es conveniente a los intereses de la ciudad y de la provincia; está en marcha y tiene derecho a que todos le presten su apoyo individual o colectivo”: *ENC*, 9/6/1925.

<sup>1562</sup> “Precedió á la velada la lectura por el consiliario presidente de la Sección de Música, don Francisco Zorrilla, de un notable y detallado trabajo en el que relata y analiza con gran claridad y acierto la fundación, el desarrollo y el porvenir de la Escuela, los medios económicos de que dispone y la necesidad

[...] la Escuela para sostenerse, solo cuenta con los recursos que la proporciona la Academia, cediéndola casi toda su limitada subvención, una pequeña subvención del Ayuntamiento de 500 pesetas anuales, y, por último, con la exigua cantidad de los derechos de matrícula de los alumnos. Todo en junto unas 4.500 pesetas, con las cuales han de sufragarse todos los gastos [...]

En otras muchas capitales, que señala el señor Zorrilla, las corporaciones oficiales (Diputación y Ayuntamiento) han subvencionado a las Escuelas decorosamente, permitiéndolas cubrir sus gastos y acogerse así al real decreto que regula la concesión oficial por parte del Estado. Para la de Valladolid bastarán 10.000 pesetas, y bien merece tan exiguo presupuesto ser cubierto por el Ayuntamiento y la Diputación<sup>1563</sup>.

En suma, la misma falta de compromiso institucional que, probablemente, impidió la creación de la SMuRABAPC en 1887 seguía lastrando el despegue definitivo de un centro oficial de estudios musicales en Valladolid. Los motivos de estas situación fueron diversos: el más evidente fue la crisis económica, pero en el caso de la educación musical es probable que las instituciones oficiales considerasen su sostenimiento superfluo, en tanto los estudios de música seguían siendo, en el imaginario colectivo, un ornato de clase social y un signo de distinción antes que una actividad socialmente productiva o, al menos, útil. De ello dan buena cuenta las numerosas noticias que en los meses de junio y septiembre se multiplicaban en *ENC*, en las que se detallaban los nombres y

---

de conseguir la validez oficial para los estudios cursados en ella precediendo un apoyo decoroso y debido por parte de las Corporaciones locales a esta empresa de educación [...]”: *ENC*, 18/1/1926.

<sup>1563</sup> *DR*, 16/1/1926. Aurelio González, un mes después, se hacía eco en *ENC* de este acto y suscribía las siguientes palabras en el mismo sentido: “[a la Escuela] la han faltado y la faltan todavía la debida cooperación económica de las corporaciones locales y el auxilio del Estado; y como en nuestra tierra, harto pobre, ni abundan los ricos ni entre éstos se dan con frecuencia los mecenas, he aquí que la Escuela de Música ha tenido que vivir con sus exiguos medios propios. La Academia no tiene ningún ingreso; la Escuela, apenas sí alguno más que el importe modestísimo de las matrículas. Y sin embargo, a pesar de esta penuria; ha crecido y florecido, y crece y progresa por un milagro de fe y de entusiasmo. No debe la ciudad, aunque lo mire y lo admira, consentir que la Escuela de Música, viva de milagro. Hace pocas semanas, al terminar uno de los ejercicios públicos de los alumnos, cuando vibraban en el gran salón del Colegio de Santa Cruz los aplausos de la concurrencia y estaba viva en todos la admiración ante el aprovechamiento de los alumnos, que revelaba la maestría de los profesores, se pidió públicamente apoyo a la obra cultural de la Academia, por parte del Ayuntamiento y la Diputación. Estaba ausente ésta; se hallaba presente aquél, en la persona de su alcalde el señor Moliner, que sí, discretamente, no creyó poder contestar todavía a la razonada demanda expresó su satisfacción por la obra realizada”: *ENC*, 20/2/1926.

materias de las que se habían examinado y las calificaciones obtenidas por los hijos (y sobre todo hijas) de las distinguidas familias de la ciudad:

Con brillante calificación ha terminado el quinto año de piano en el Real Conservatorio la señorita Benita Viliars del Barrio, quien está recibiendo muchas enhorabuenas, así como su padre don Félix<sup>1564</sup>.

Ha regresado de Madrid la señorita María Pérez, hija del industrial de esta plaza don Santos Pérez, después de haber realizado un brillante examen en el Real Conservatorio de Música y Declamación, obteniendo valiosas calificaciones<sup>1565</sup>.

Con motivo de la fiesta de Santa Cecilia se ha hecho el reparto de premios del Real Conservatorio de Música de Madrid, entre los cuales figura el de primera clase concedido por unanimidad en tercer año de Solfeo a la señorita Gloria López Álvarez. Tanto esta como su profesora la señorita Irene González Torres y sus padres, los señores de López Tomás, están recibiendo muchas felicitaciones, pues el premio, que tan raramente se concede, constituye un señalado honor en esa carrera artística, más aún si, como en este año, se trata de una alumna libre<sup>1566</sup>.

La toma de posesión como Académico de Número de Julián García Blanco, en julio de 1926, supuso un cambio de rumbo en el proceso de oficialización de la Escuela; aunque aún habría de esperarse dos años para alcanzarla, García Blanco comenzó a mover contactos y resortes políticos decisivos, contando para ello con el colaboracionismo político Estado-Iglesia. Precisamente, en el mismo mes en que García Blanco se incorporó la Escuela recurrió al *mecanismo de favor* de otro vallisoletano ilustre situado en órganos de responsabilidad del Gobierno Central: Eduardo Callejo de la Cuesta, profesor en la Facultad de Derecho en la Universidad de Valladolid y Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes entre diciembre de 1925 y enero de 1930<sup>1567</sup>.

---

<sup>1564</sup> ENC, 15/6/1920.

<sup>1565</sup> ENC, 20/6/1920.

<sup>1566</sup> DR, 4/12/1920.

<sup>1567</sup> Pedro F. Álvarez Lázaro, *100 años de educación en España* (Madrid: Ministerio de Educación, 2001), 92.

La Academia de Música de Valladolid

A instancia de la Junta directiva de la Academia de Música de Valladolid y por mediación de la Unión Patriótica<sup>1568</sup> de esta capital se ha solicitado del ministro de Instrucción Pública, señor Callejo, el reconocimiento de validez de estudios de dicha entidad cultural.

El señor Callejo ha acogido la solicitud con el interés con que acoge todo lo que puede beneficiar a esta capital y su provincia, prometiendo estudiar con el mismo interés el asunto<sup>1569</sup>.

Coincidiendo con esta nueva etapa se produjeron cambios significativos en los órganos directivos de la Escuela de Música: el pleno de la Academia acordó nombrar director a Julián García Blanco y secretario a Sebastián Garrote Sapela; a ellos se unieron Damián Ortiz de Urbina, Emilio Sergio y el propio presidente, Santos Vallejo, para integrar una comisión responsable de seguir los trámites del reconocimiento oficial de los estudios<sup>1570</sup>. Para entonces, el nuevo director ya era Maestro de Capilla de la Catedral, había fundado dos años antes La Coral Vallisoletana y sus iniciativas musicales (como las conmemoraciones de la fiesta de Santa Cecilia) gozaban de gran popularidad y apoyo. Todo ello le colocaba en una posición de peso e influencia respecto a las autoridades locales.

Durante el primer semestre de 1927 tuvieron lugar dos acontecimientos de índole institucional que facilitaron la tramitación del reconocimiento oficial. El primero fue la visita a Valladolid de los ministros de Gobernación, Instrucción Pública y Fomento en el mes de marzo. Se trataba de un evento de gran relevancia para la ciudad, ya que supuso un contacto directo con algunos de los hombres más influyentes del Gobierno de Primo de Rivera, individuos que

---

<sup>1568</sup> La Unión Patriótica tuvo su origen en tierras castellanas y fue implantado como partido único en todo el territorio nacional tras el golpe que protagonizó Primo de Rivera: Jesús M.<sup>a</sup> Palomares Ibáñez, *Nuevos políticos para un caciquismo. La dictadura de Primo de Rivera en Valladolid* (Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la UVa, 1993), 7-8.

<sup>1569</sup> *DR*, 23/7/1926.

<sup>1570</sup> *DR*, 15/10/1926 y *ENC*, 15/10/1926. La Sesión Ordinaria en la que se aprobaron los nombramientos tuvo lugar el día anterior.

tenían en sus manos las llaves de importantes proyectos de inversión pública<sup>1571</sup>. Una de las paradas de la comitiva ministerial tuvo lugar en el Museo Provincial de Bellas Artes, situado en el Palacio de Santa Cruz, donde se encontraba la sede de la Escuela de Música y de la RABAPC. Los invitados asistieron a la interpretación de una lección de solfeo por un grupo de alumnos de la Escuela dirigidos por Julián García Blanco<sup>1572</sup>, tras lo cual, los ministros “felicitaron a los jóvenes ejecutantes y al profesorado de la Academia, ofreciéndoles el señor Callejo que se daría validez oficial a los estudios que se efectuaran en la Academia vallisoletana”<sup>1573</sup>.

Se trató, en suma, de una puesta en escena del acercamiento del gobierno, a través del ministro vallisoletano, a los intereses de la institución docente, así como el primer compromiso público en firme, aunque fuese verbal, de que se tiene constancia.



**Imagen 35.** Comitiva de ministros y autoridades en su visita a Valladolid. De izquierda a derecha: el ministro Callejo; el señor Martínez Anido y el Conde de Guadalhorce. *DR*, 22/3/1927.

---

<sup>1571</sup> Por ejemplo, el ferrocarril Vigo-Valladolid-Barcelona. La visita se aprovechó, entre otras cosas, para inaugurar la construcción del nuevo edificio de las Escuelas Normales, que se edificó en un solar de la plaza España (este edificio es el actual colegio García Quintana). La visita de los tres ministros fue recogida con gran profusión de detalles en *ENC*, 22/3/1927 y en *DR*, 22/3/1927.

<sup>1572</sup> *DR*, 22/3/1927. La crónica de *ENC* de este mismo acto proporciona una información distinta, ya que afirma que se interpretó una lección de solfeo a dos voces, dirigida por Eugenio Fernández Arias. Es más lógico pensar que, dada la solemnidad del acto, la música estuviera a cargo del director de la Escuela.

<sup>1573</sup> *ENC*, 22/3/1927.



La visita catalizó los trámites administrativos; dos meses después, aparece en el libro actas del claustro del RCSMM correspondiente a la sesión celebrada el día 15 de mayo la siguiente entrada:

El Sr. Director notifica que se ha recibido en el Conservatorio el expediente rectificado del Conservatorio Vizcaíno solicitando validez académica para los estudios que en él se cursan, y que con objeto de ganar tiempo, y evitar molestias a los Sres. Profesores lo había dado a la misma ponencia que primero sometió al Claustro informe sobre aquél; así como el de Valladolid que pide igualmente validez académica y el de Oviedo que trata de nombramiento de profesores<sup>1574</sup>.

El segundo evento institucional de relevancia durante ese curso tuvo lugar en la localidad de Medina del Campo, donde el 30 de mayo de 1927 se celebró una “Función de Gala” a la que asistió el General Primo de Rivera acompañado de Eduardo Callejo. La música del acto estuvo a cargo de La Coral Vallisoletana:

La primera parte del programa, compuesta de canciones regionales, predominando las castellanas, fue escuchada por el público con gran interés y largamente ovacionada.

Los aplausos se repitieron en la segunda parte, de obras religiosas y el entusiasmo del público se desbordó al interpretar la tercera parte, otro mosaico de la rica inspiración popular de nuestras regiones.

Ante los constantes aplausos hubieron de repetirse varias canciones, y a petición expresa del general Primo de Rivera, la sardana de Morera “A sol balent [sic]”<sup>1575</sup>; en resumen, un éxito más de la Coral que suma ya tantos como actuaciones<sup>1576</sup>.

El acto fue aprovechado por una comisión de la RABAPC compuesta por García Blanco y los académicos Santarén, Garrote y Sergio, quienes entregaron “al señor Callejo una instancia-súplica para que, cuanto antes, se conceda validez oficial a los estudios que se cursen en la Escuela de Música”<sup>1577</sup>. El Ministro, como respuesta a la petición, les manifestó que tenía un alto concepto de la Escuela y que el expediente relativo al reconocimiento de las enseñanzas estaba muy adelantado, “creyendo que en breve plazo podría

---

<sup>1574</sup> *Libro de actas del Claustro de Profesores del RCSMM*, 15/5/1927, pp. 347-348.

<sup>1575</sup> El título correcto es “A sol batent”.

<sup>1576</sup> *DR*, 31/5/1927.

<sup>1577</sup> *Ibidem*.

satisfacer plenamente los deseos de la Academia de Bellas Artes de Valladolid, dictando el Real decreto correspondiente, para que el próximo mes de Septiembre funcione ya la Escuela de Música como Centro Artístico Oficial”<sup>1578</sup>. La concesión de oficialidad definitiva se produjo gracias a estas dos intercesiones, lo que pone de relieve las dinámicas de poder y los mecanismos de favor que se habían erigido en prácticas habituales y que articulaban muchas de las iniciativas locales y provinciales<sup>1579</sup>.

Poco más de un año después del encuentro de Medina del Campo, el 4 de junio de 1928, el Ministro Eduardo Callejo firmó la anhelada RO:

S. M. el Rey (q. D. g.), conforme mándose [sic] con el anterior dictamen, se ha servido conceder a la referida Escuela de Música de Valladolid validez académica oficial a los estudios que se cursan en la misma de la enseñanza completa de Solfeo y elemental de Piano y Violín, y que se confirme en sus cargos a los Profesores propuestos por el Real Conservatorio y el Consejo de Instrucción pública, todo conforme a lo dispuesto en el Real decreto de 16 de Junio de 1905<sup>1580</sup>.

El texto transcribe literalmente el dictamen plasmado por la Comisión permanente del Consejo de Instrucción Pública y proporciona información sobre el proceso de concesión de oficialidad: tras recibir todos los certificados pertinentes, el Consejo los remitió al RCSMM junto con el expediente completo para un informe consultivo. Este trámite quedó plasmado en las actas del Claustro del día 6 de mayo de 1928: “otra vez había vuelto al Conservatorio para su informe el expediente del de Valladolid que pide validez académica para los estudios elementales de Solfeo, Piano y Violín que en él se

---

<sup>1578</sup> DR, 31/5/1927. Palabras similares aparecen en la descripción del acto de ENC, 31/5/1927. El momento también fue aprovechado para informar al ministro del acuerdo de la RABAPC y para pedir “que la ópera “La Espigadora” del eminente músico vallisoletano don Facundo de la Viña, sea estrenada en el Teatro Lírico Nacional. [A este respecto] prometió el señor ministro hacer suya la petición y cree poder adelantar que en la próxima temporada se estrene la referida ópera”: DR, 31/5/1927. Este acuerdo se tomó en la Sesión Ordinaria de la Academia del 25/5/1927: DR, 26/5/1927.

<sup>1579</sup> Cfr. José Álvarez Junco et al., *Política en penumbra: patronazgo y clientelismo políticos en la España Contemporánea* (Madrid: Siglo Veintiuno, 1996).

<sup>1580</sup> RO de 4 de junio de 1928: GdM, 9/6/1928. El texto íntegro está incluido en el anexo B.22.

cursum”<sup>1581</sup>. Como en ocasiones anteriores, el asunto pasó a estudio de una ponencia particular, en este caso presidida por el profesor Fontanilla, que “leyó los informes de que queda hecha mención y éstos fueron aprobados por el claustro”<sup>1582</sup>. Aunque no se han localizado tales informes, cabe asumir que fueron positivos y que el RCSMM remitió dictamen favorable a la superioridad.

El informe, además, hacía constar que la solicitud contenía los certificados en los que las corporaciones municipal y provincial habían consignado en sus presupuestos las cantidades necesarias para la retribución del profesorado, por lo que se cumplía con lo consignado en el punto 3º del artículo 2º del RD de 1905<sup>1583</sup>. Las reacciones de entusiasmo en la prensa vallisoletana no se hicieron esperar y al día siguiente de la publicación de la RO DR ofrecía la siguiente noticia en primera página<sup>1584</sup>:



**Imagen 36.** Noticia aparecida en portada del *Diario Regional* informando de la concesión de validez oficial de los estudios elementales de música impartidos en la Escuela de Música de la RABAPC. DR, 5/6/1928.

<sup>1581</sup> *Libro de actas del Claustro de Profesores del RCSMM*, 6/5/1928, 358.

<sup>1582</sup> Ídem, 358-359.

<sup>1583</sup> “Que en los presupuestos provinciales o municipales se asigne una retribución para el Profesorado, y no sea ésta inferior a 2.000 pesetas, como dotación de un Profesor numerario, y a 1.000 pesetas como dotación del Auxiliar”: *GdM*, 17/6/1905.

<sup>1584</sup> *ENC* también publica la noticia el 6 de junio pero de una manera menos extensa.

En la noticia se resalta la labor realizada por el representante político de Unión Patriótica en la provincia, Blas Sierra, lo que se comprende al tener en cuenta que *DR* fue defensor del régimen dictatorial impuesto por Primo de Rivera y su partido único desde el golpe de septiembre de 1923<sup>1585</sup>. La nota redactada por el Gobernador Civil con este mismo motivo también hizo hincapié en la buena gestión realizada por los cargos públicos<sup>1586</sup>.

La RABAPC, en sesión de 10 de junio, acordó consignar en acta su satisfacción por el éxito obtenido y enviar un telegrama al Ministro Callejo para expresar su reconocimiento y gratitud, así como al arzobispo, el capitán general, el gobernador civil, el presidente de la Diputación y el alcalde por su eficaz intervención para la puesta en marcha del “Conservatorio de música de Castilla la Vieja”<sup>1587</sup>. El texto del telegrama era el siguiente: “Reunida Academia Bellas Artes, envía V. A. testimonio gratitud concesión, validez Escuela música, de gran transcendencia vida artística de Castilla. Hónrome mucho trasmitiéndole este acuerdo.- Vallejo”<sup>1588</sup>. El mismo día se acordó celebrar una gran solemnidad el 13 de junio para inaugurar oficialmente la Escuela, en la cual se procedió al nombramiento y toma de posesión de los nuevos profesores. El asunto financiero fue de índole más delicada (como lo había sido hasta ese momento) e implicó que en el pleno del 26 de agosto se autorizara al presidente y al director de la Escuela para que ultimaran y formalizaran con las corporaciones, municipal y provincial, todo lo referente a

---

<sup>1585</sup> Palomares, *Nuevos políticos para un nuevo caciquismo*, 13.

<sup>1586</sup> “El constante deseo de la referida Academia de Bellas Artes, hoy ya cumplido, de dar validez oficial a dichos estudios, fue uno de los primeros asuntos de interés provincial estudiados y tramitados por la Junta de acción ciudadana presidida por el excelentísimo señor capitán general, don Federico Berenguer, y así se llevó autorizada petición al ministro de Instrucción pública, ante el cual también han sido constantes valedores el señor Illera, alcalde de la ciudad; el señor Rodríguez Pardo, presidente de la Diputación, y el jefe provincial de la Unión Patriótica don Blas de la Sierra. Así precisa públicamente reconocerlo para conocimiento del celo con que han procedido la referida Junta y los señores que con tanto afecto y entusiasmo lo han recomendado”: *ENC*, 7/6/1928.

<sup>1587</sup> *ENC*, 12/6/1928. Es significativo que utilice ese término, ya que con él evidenciaba que era el único centro de la región que contaba con reconocimiento oficial.

<sup>1588</sup> *DR*, 12/6/1928 y *ENC*, 12/6/1928. Los profesores de la Escuela pudieron mostrar personalmente al ministro Callejo su agradecimiento cuando éste, junto con el Jefe del Estado, visitó Valladolid en julio de ese mismo año: *DR*, 17/7/1928.

las consignaciones presupuestarias preceptivas<sup>1589</sup>. Mientras tanto, la RABAPC procedió a publicar anuncios de la Escuela de Música en los dos principales periódicos de la ciudad, informando de la apertura del plazo para las inscripciones de alumnos no oficiales y para los exámenes de ingreso<sup>1590</sup>:



**Imagen 37.** Anuncio de la Escuela de Música en el *Diario Regional* que destaca la concesión validez académica oficial. *DR*, 22/8/1928.

Por fin, el 14 de octubre de 1928 se inauguró el primer curso académico oficialmente reconocido en el Salón de Actos de la Escuela. Las extensas crónicas publicadas por *ENC* y *DR* son evidencia de la importancia que se dio al acontecimiento<sup>1591</sup>, que también confirmó la asistencia de numerosas autoridades de todos los ámbitos de la ciudad: desde el Rector de la Universidad, Calixto Valverde, hasta el presidente de la Unión Patriótica, Blas Sierra, pasando por representantes del arzobispado, de la gobernación militar, etc.

Con su presencia, evidente retrato de la unión entre ejército, religión, educación y sociedad civil en la dictadura, manifestaban su apoyo a la nueva etapa que comenzaba para la Escuela y la vida cultural local.

<sup>1589</sup> *ENC*, 28/8/1928.

<sup>1590</sup> Se realizaron doscientos setenta exámenes entre las tres especialidades: *ENC*, 29/6/1928.

<sup>1591</sup> El texto de *ENC* está incluido íntegramente en el anexo B.22.



**Imagen 38.** Anuncio de la Escuela de Música de la RABAPC en *El Norte de Castilla* que destaca la concesión validez académica oficial. *ENC*, 23/8/1928.

El acto estuvo vertebrado por tres discursos: en primer lugar, Sebastián Garrote Sapela repasó la historia de la Sección y todos los avatares que había superado desde su creación, hasta conseguir implantar el “Conservatorio regional de música en Castilla”<sup>1592</sup>. Le siguió Julián García Blanco, quien destacó la relevancia del acto frente a los celebrados en años anteriores y expuso las gestiones realizadas para conseguir el reconocimiento oficial. Por último, intervino el presidente de la Academia, Santos Vallejo:

Si siempre, en cumplimiento de los deberes del cargo con que me honró la Academia, he levantado a hablar en actos de esta naturaleza, nunca lo he hecho con la satisfacción de hoy, que veo conseguida la que durante muchos años fue aspiración constante de todos nosotros: que nuestra Escuela de Música obtuviera para sus estudios una validez oficial [...].

[La Academia es] un organismo vivo, atento a las necesidades artísticas del momento y que no limita sus aspiraciones a recordar el pasado a la sombra de estas obras admirables del Museo, que constituyen nuestra mejor tradición. Por esto sin duda, porque poseemos esta tradición tan fuerte, que demuestra todas las posibilidades artísticas de nuestra ciudad, es por lo que la Academia de Bellas Artes de Valladolid puede seguir viviendo, atenta a las palpitaciones de cada día, y cumpliendo una misión social, la de dar medios a los jóvenes artistas para que puedan desarrollar sus actividades con el mínimo esfuerzo, y en un ambiente propicio.

---

<sup>1592</sup> *ENC*, 16/10/1928.

No deben asustarnos por esto, no ya las exaltaciones, ni siquiera las audacias y los excesos de la juventud, pues gracias a ellos el arte se hace vivo, sensible y dinámico, y su corriente no se interrumpe. Nosotros, un poco en la altura, con la serenidad de los años y la experiencia, debemos ser como un fiel en la balanza, y solo de este modo una Academia de Bellas Artes podrá obtener los resultados más considerables en la indiscutible misión social que el Estado la encomienda.

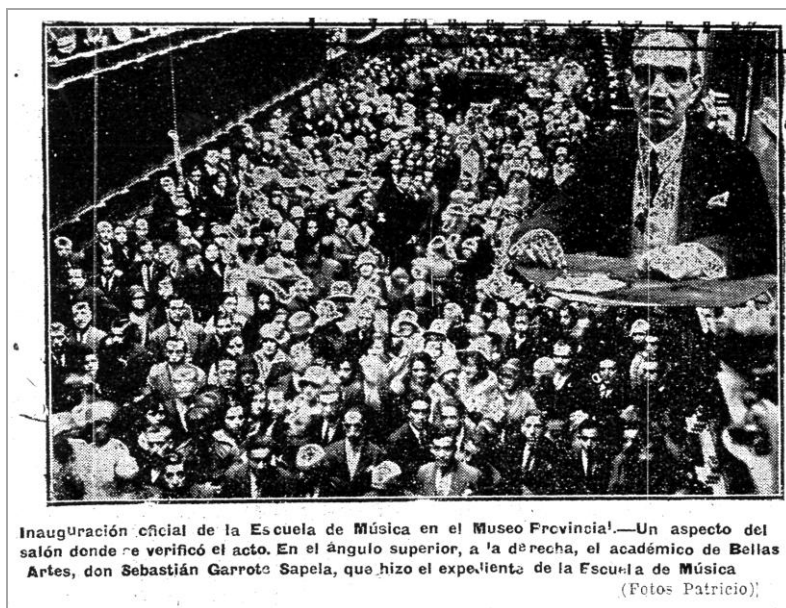
Yo pienso que la Academia de Valladolid, en este sentido, ha hecho lo que debía y sus resultados los tenemos aquí a la vista. Que ellos nos animen y alienten para no interrumpir este esfuerzo, del que yo me siento orgulloso, precisamente porque no es mío, sino de todos los académicos, que prestan la mayor virtud con su inteligencia y prestigio a estas iniciativas<sup>1593</sup>.

Al discurso del presidente siguió un recital en el que intervinieron dos de las agrupaciones señeras de la ciudad: la Banda de Isabel II, bajo la dirección de Tomás Mateo, y La Coral Vallisoletana, guiada por la batuta de García Blanco. Finalmente, el Rector de la Universidad clausuró el acto y dio paso a la interpretación de la Marcha Real.

Se cerró de esta manera una década de intensa pugna por alcanzar la oficialidad de los estudios musicales de la Escuela vallisoletana, una meta que sirvió como vehículo y medio para la consecución de numerosos intereses sociales, culturales y políticos, y como objeto de lucha entre los agentes que ocupaban posiciones encontradas en los campos cultural y social, pero también económico. Así lo demuestran los análisis que se desprenden del estudio de los papeles jugados por las instituciones, el profesorado, los poderes fácticos, el alumnado y las distintas clases sociales involucradas.

---

<sup>1593</sup> ENC, 16/10/1928.



**Imagen 39.** Instantánea del acto de inauguración de curso que muestra la gran asistencia de público al mismo. *Arriba a la derecha:* intervención en el acto del académico de Sebastián Garrote Sapela. *DR*, 16/10/1928 (foto de portada).

Más allá de todos los acontecimientos documentados, la historia de la fundación de la Escuela y el largo y dificultoso tránsito hacia su normalización y autonomía pueden ser entendidos como testimonio del enfrentamiento entre las distintas corrientes de pensamiento en torno a la enseñanza musical, expresión, a su vez, de pugnas independientes pero interrelacionados en el campo filosófico y político.

La Escuela, provista de independencia gestora y los recursos necesarios para desarrollar la labor de educación y transformación social que habían anhelado sus promotores y cuantas figuras participaron de su gerencia, comenzó así una nueva andadura que, con el paso del tiempo, la llevaría a convertirse en el Conservatorio Profesional de Música de Valladolid que hoy sigue realizando su labor desde la nueva sede del Centro Cultural Miguel Delibes. Pero desde la concesión de validez en 1928 hasta la actualidad, el



Conservatorio de Valladolid hubo de pasar un largo “peregrinaje”<sup>1594</sup> por varios locales de la ciudad: en 1936 se trasladó a unas instalaciones situadas en el edificio de la Escuela Normal de Magisterio, en 1937 a unos locales de la Universidad y en 1939 al Colegio de las Carmelitas de la Caridad, situado en la plaza de Santa Cruz, para después estabilizarse durante más de 30 años en un edificio situado en la calle Zúñiga, nº 37.

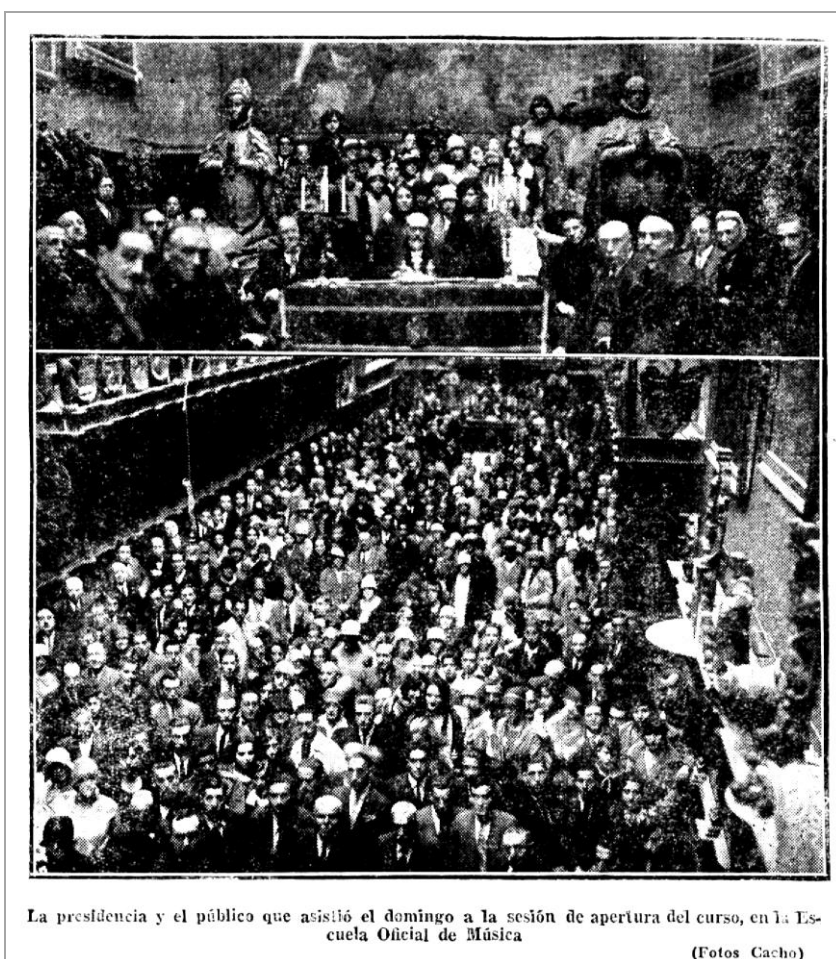
La ley de 1942 trajo consigo la aprobación de un nuevo plan de estudios que amplió las especialidades impartidas: además de piano, violín y solfeo, se incorporaron al currículo guitarra, violonchelo, clarinete y canto. Así mismo, se agregaron materias teóricas y teórico-prácticas con el fin de completar la formación de los músicos: armonía, música de cámara, estética e historia y acompañamiento. Este nuevo plan fue incorporado a la normativa estatal promulgada en 1957 y permitió que el conservatorio pinciano tuviese reconocidas las enseñanzas del grado profesional, que se matizaron con el decreto 2618/1966 de 10 de septiembre de 1966. Durante el curso 1970/71 comenzó su actividad en un nuevo local en la calle Dos de Mayo, nº 13, y a comienzos de los años ochenta se procedió a realizar una gran remodelación del edificio del antiguo hospital provincial, en la calle Sanz y Forés que estaba prácticamente derruido; allí se trasladaron el Conservatorio Profesional de Música, la Escuela Municipal de Teatro y la Escuela de Asistentes Sociales<sup>1595</sup>. Con los años 90 llegó la LOGSE y el largo proceso de adaptación que exigía. Se implantaron las materias y especialidades de piano, guitarra, canto, acordeón, flauta de pico, instrumentos de cuerda (violín, viola, violonchelo y contrabajo), instrumentos de viento madera (flauta travesera, clarinete, oboe, fagot y saxofón), instrumentos de viento metal (trompeta, trompa, trombón y tuba) e instrumentos de percusión. En 1998, la Diputación (propietaria del edificio del Hospital Viejo) requirió el inmueble para otro uso y ofreció al conservatorio el

---

<sup>1594</sup> Ángeles Porres, que en el año 2013 tomó posesión de su cargo como académica de La Purísima, emplea esta caracterización en “Historia del Conservatorio de Valladolid”, en *Conocer Valladolid. VI Curso de patrimonio cultural* (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid y RABAPC, 2013), 217-230. De este capítulo están tomadas las referencias presentadas en el final del presente capítulo.

<sup>1595</sup> Esta última todavía no estaba adscrita a la Universidad.

traslado a la “Casa Cuna” en el barrio de Arturo Eyries. Ya en el curso 2007/2008 el centro pasó a depender de la Junta de Castilla y León y se trasladó a las nuevas dependencias, construidas *ad hoc*, del Centro Cultural Miguel Delibes, donde tienen su sede la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León, la Escuela Profesional de Danza de Castilla y León, y el mismo Conservatorio de Música de Valladolid.



La presidencia y el público que asistió el domingo a la sesión de apertura del curso, en la Escuela Oficial de Música

(Fotos Cacho)

**Imagen 40.** Acto de inauguración del curso 1928/1929. *Abajo:* público presente. *Arriba:* mesa presidencial del acto. *ENC*, 16/10/1928 (foto de portada).

# 6

## Conclusiones



Parece necesario concluir esta tesis volviendo la vista a la labor que le dio origen: la realización del inventario del Archivo de Música de la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid y las obras —casi un millar— que atesora. Al margen de su innegable alcance y valor intrínseco, este fondo musical vehicula la memoria no solo de un buen número de compositores locales —algunos de ellos notables además por su labor docente e interpretativa en el ámbito vallisoletano— sino también las coordenadas históricas, políticas, económicas, sociales, estéticas e identitarias que ahorman el particular itinerario por el que transita la música a través de la institución académica. La importancia de este corpus trasciende, por tanto, su propia naturaleza documental y artística y revela el papel de La Purísima como pieza clave del entramado de la educación musical en la ciudad de Valladolid, trasluciendo una verdadera urdimbre de componentes dispares pero firmemente tramada en la compleja tradición institucional decimonónica y aun dieciochesca, y que ha encontrado su proyección de futuro en el actual Conservatorio Profesional de Música.

Aunque la literatura científica local ha aludido, en no escasas ocasiones, a ciertos procesos y factores directa o indirectamente implicados en el estudio acometido por esta tesis, nunca se había operado una aproximación sistemática a la constante dinámica relacional establecida entre la Academia vallisoletana y la música, iniciada mucho antes de que se formalizase la presencia de esta en aquella. De ahí la necesidad de organizar todo este bagaje contextual previo, registrando lineamientos comunes de alcance europeo, identificando trayectorias compartidas a escala nacional y reconociendo la concurrencia de actitudes históricas y comportamientos extra artísticos a lo largo del período abordado para poder ajustar una valoración ponderada de las expectativas, los pulsos y las iniciativas que jalonan los progresos de dicha relación.

Por su parte, la misma creación de la Sección de Música de La Purísima Concepción había recibido habitualmente un tratamiento prosopográfico, de corte esencialmente descriptivo, por lo que la revisión de sus actas —inéditas hasta el momento—, junto con el estudio de otras fuentes oficiales directas e indirectas y el indispensable complemento de referencias hemerográficas coevas, muchas de ellas desconocidas o minusvaloradas, ha permitido establecer con un alto grado de detalle y exactitud el devenir factual de las coyunturas y accidentes precisos que permitieron su creación y guiaron sus primeros lustros de existencia —labor que ha sido desarrollada con la prolijidad que han permitido las fuentes disponibles a día de hoy—, al tiempo que revelaba la riqueza de posibilidades de análisis hermenéutico —desde ópticas como los estudios culturales y la sociología de la música, o lecturas puntuales respaldadas por la historiografía de las instituciones, las propuestas de género, o las tensiones centro-periferia— en torno a la educación musical en el Valladolid de la época.

El presente estudio enfatiza el hito que supuso la creación de la Sección como respuesta a las necesidades políticas, culturales y económicas de Valladolid, de su mundo musical y, especialmente, de las clases sociales que mantuvieron tradicionalmente mayor vinculación con la práctica y la docencia de la música —aquellas que ostentaban la hegemonía cultural y económica—. La densa amalgama de discursos que ha arrojado el seguimiento de sus antecedentes y su decurso posterior en modo alguno podía explicarse con profundidad y rigor sin considerar los múltiples, complejos y, en ocasiones, paradójicos procesos de construcción de significados que otorgaban a la música y su enseñanza valor simbólico y material. Estudiar estos procesos solo podía llevarse a cabo de forma paralela a la elaboración de una historia de largo alcance —adecuadamente informada por los distintos contextos políticos y culturales— de las instituciones que han ostentado en España competencia en enseñanza musical. Este recorrido, desarrollado desde la adopción del modelo educativo francés en el Real Conservatorio de María Cristina a principios del siglo XIX hasta la proliferación de escuelas y secciones de música provinciales

en el último tercio de esa centuria —y aun extendida someramente hasta la actual red nacional de conservatorios—, muestra a la educación musical como un objeto de estudio atravesado por intereses, disputas, apropiaciones y reapropiaciones de muy variada índole. A lo largo del amplio marco temporal que esta tesis abarca, la música se descubre portadora de unos significados cambiantes, siempre valiosa como herramienta de legitimación para el poder o como configuradora de conciencias colectivas, bien sirviendo como atributo de distinción sociocultural, de acreditación profesional o como componente de construcción de identidades.

Aunque el Conservatorio fundado en Madrid en 1830 fue la institución que veló en solitario por la enseñanza musical en España durante más de diez lustros, sin duda la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ostentó una posición hegemónica en la definición del valor y la utilidad de las artes —y por tanto de la música— durante el siglo XIX; ya oponiéndose primero a la consideración de la música como una actividad artística, ya cediendo luego a las presiones de músicos y pensadores y acogéndola en 1873 en su seno con la instauración de su propia sección, la RABASF ejerció una influencia determinante en el campo musical durante todo el siglo XIX y buena parte del XX. Contribuyó a establecer el valor estético del arte de los sonidos en España, guió los esfuerzos de renacionalización de la cultura a través del afianzamiento del teatro lírico, impulsó importantes esfuerzos en materia de salvaguarda, restauración y puesta en valor del patrimonio español y buscó ordenar la puesta en marcha de instituciones de enseñanza musical cuando los intentos por dar respuesta a las necesidades docentes que menudeaban ya en las provincias. Precisamente por este doble papel central —en la historia institucional y en los distintos procesos de construcción de significados en torno a la música— el estudio de la RABASF y del dilatado proceso que concluyó con el establecimiento de su sección de música han precedido al del caso vallisoletano y se ha desarrollado en estrecha vigilancia a las dialécticas establecidas con los campos ideacional, político y cultural.

Gracias al estudio de las instituciones y las ideas en torno a la enseñanza de la música a diferentes escalas geográficas y temporales se han puesto de relieve los distintos vectores de tensión que confluyen en la creación de la Sección de Música de la Academia de Bellas Artes de Valladolid, atendiendo a los múltiples intereses y demandas a los que respondía. Al margen de las exigencias profesionalizantes que pudo cubrir y de los atributos de clase que proporcionó a los hijos —y especialmente a las hijas— de la burguesía que poblaban sus aulas, la Sección fundada en 1918 dio respuesta a unas necesidades que trascendían lo meramente musical, y se enmarcó en las pretensiones regionalistas de un Valladolid caduco, con una conciencia nostálgica de sí mismo y con unas posibilidades infraestructurales limitadas, frente a otros territorios del país cuya capacidad de renovación y regeneración, tanto desde un punto de vista económico como social y cultural, se habían manifestado mucho más efectivas y ciertas. Las iniciativas de ámbito municipal y provincial que pretendían hacer frente a las presiones percibidas desde distintos regionalismos periféricos —particularmente el catalán— buscaban, a la vez, preservar la identidad castellana frente al potencial fagocitador del nacionalismo centralista ejercido desde Madrid.

Los anhelos castellanistas se apoyaron en la defensa de un pretendido renacimiento cultural —conformado más como discurso que como hecho— que demandaba, en el ámbito de la música, el arraigo de un conservatorio propio. No fue un caso aislado: a finales del siglo XIX se gestó todo un sistema de conservatorios provinciales que, sobre la base de escuelas o secciones de música académicas, sociedades filarmónicas, ... eclosionó durante el primer tercio del siglo XX. Será necesario esperar a la publicación de monografías y estudios de detalle para poder analizar este fenómeno en profundidad, pero el estudio del caso vallisoletano y el papel jugado por la RABASF, con el complemento de las incipientes investigaciones desarrolladas sobre La Coruña y Oviedo, arrojan ya luz sobre las causas políticas —educación musical como instrumento de estabilidad y control social—, ideológicas —consolidación de las corrientes regeneracionistas, particularmente la krausoinstitucionista—,



económicas —mejora tras la crisis del 98— y sociológicas —tensiones identitarias y territoriales— que radican en su base y ofrecen un prometedor campo de desarrollo investigador.

Si bien será necesario profundizar en el análisis material de los primeros años de la Escuela de Música a través de otras fuentes como libros de matrícula, actas de calificaciones o actas del claustro de profesores, todas las tramas desveladas a través del estudio cultural de la educación musical en España y en Valladolid revelan su progreso en las casi dos décadas que median entre la creación de la Sección de Música de la RABAPC y la homologación de los estudios ofrecidos por su Escuela.

Esta tesis doctoral ha identificado, precisamente, su influencia decisiva sobre los discursos y decisiones de los principales protagonistas en juego en un contexto de iniciativas públicas débiles y descentralizadas, de políticas clientelares y de precariedad e inestabilidad económica en que la Escuela quedó en manos de las élites económicas, políticas y religiosas de la ciudad y se erigió en un importante agente articulador de la historia cultural vallisoletana del primer tercio del siglo XX.



7

**Fuentes manuscritas:  
listado de archivos y fondos documentales**



## **Archivo de la Diputación Provincial de Valladolid (ADPVA)**

*Libro de Actas de la Diputación de Valladolid, correspondientes a las reuniones de pleno de 1911.* ARCHIVO DEFINITIVO, Caja 5528/54107.

## **Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (ARABASF), Fondo General**

*Informes* (S. XIX). Leg.4-87-14.

*Informes. Notas sobre la reforma del canto eclesiástico publicadas en “El movimiento católico”* (1800-1900). Leg. 5-85-16.

*Reforma de la enseñanza musical. Proyecto de reglamento / por la Junta Nacional de la Música y de los Teatros Líricos.* (1932-1933). Leg. 6-90-1.

*Sección de Música. Actas de las reuniones de los artistas músicos de Madrid* (1868-1869). Leg. 6-83-4.

*Sección de Música. Informes. Biblioteca musical y museo instrumental de Juan Carreras y Dagas.* (1871). Leg. 6-84-2.

*Sección de Música* (1873). Leg. 1-19-6.

*Sección de Música. Informes.* (1873-1880). Leg. 2-41-4.

*Sección de Música. Informes.* (1873-1880). Leg. 4-54-42.

*Sección de Música. Informes.* (1874). Leg. 4-63-3.

*Sección de Música. Informes. Concurso para la obtención de libretos para drama lírico español.* (1875). Leg. 4-63-1

*Sección de Música. Informes* (S. XIX). Leg. 4-81-24.

*Sección de Música. Informes* (1883-1892). Leg. 4-85-1.

*Sección de Música. Informes* (1892-1902). Leg. 4-85-2.

- Sección de Música. Informes* (1883, 1901-1907). Leg. 4-85-3.
- Sección de Música. Informes* (1876, 1884, 1907-1910) Leg. 4-85-4.
- Sección de Música*. (S. XIX). Leg. 5-332-1.
- Sección de Música*. (S. XIX). Leg. 5-332-2.
- Sección de Música. Informes*. (1909). Leg. 6-5-7.
- Sección de Música. Informes. Concurso público para premiar una colección de cantos y bailes populares de una provincia española (1909)*. Leg. 4-52-16.
- Sección de Música* (S. XIX-XX). Leg. 5-167-1.
- Sección de Música. Informes. Fundamento del pianista por Manuel Fernández Grajal*. Leg. 5-171-4.
- Sección de Música. Varios. Relación de obras de autores extranjeros que han sido estrenadas por la orquesta Filarmónica* (S. XX). Leg. 6-88-12.
- Sección de Música. Varios. Artículos sobre armonía moderna*. Leg. 6-88-20.
- Secretario general. Legados y donativos. Legado Jimeno. Documentos varios de Ildelfonso Jimeno de Lerma, archivero de Música del Teatro Real*. (S. XIX). Leg. 6-86-4.
- Secretario general. Académicos por la Sección de Música* (S. XIX). Leg. 1-53-7.
- Secretario general. Pensiones. Roma. Música. Cuatro años de pensionados: apuntes y observaciones: memoria del pensionado por la Música en Roma* (1900-1904) / V. Arregui. Valladolid, julio de 1904 (1904). Leg. 6-86-6.
- Secretario general. Borradores de actas. Sección de Música*. (1879-1902). Leg. 5-351-2.
- Secretario general. Libro de actas de juntas ordinarias y extraordinarias*. 1869-1873. Libro 3-95.
- Secretario general. Libro de actas de juntas ordinarias y extraordinarias*. 1873-1877. Libro 3-96.
- Secretario general. Libro de actas de juntas ordinarias y extraordinarias*. 1877-1880. Libro 3-97.
- Secretario general. Libro de actas de juntas ordinarias y extraordinarias*. 1881-1884. Libro 3-98.

- Secretario general. Libro de actas de juntas ordinarias y extraordinarias.* 1884-1888. Libro 3-99.
- Secretario general. Libro de actas de juntas ordinarias y extraordinarias.* 1889-1892. Libro 3-100.
- Secretario general. Libro de actas de juntas ordinarias y extraordinarias.* 1892-1894. Libro 3-101.
- Secretario general. Libro de actas de juntas ordinarias y extraordinarias.* 1894-1897. Libro 3-102.
- Secretario general. Libro de actas de juntas ordinarias y extraordinarias.* 1897-1900. Libro 3-103.
- Secretario general. Libro de actas de juntas ordinarias y extraordinarias.* 1900-1903. Libro 3-104.
- Secretario general. Libro de actas de juntas ordinarias y extraordinarias.* 1903-1906. Libro 3-105.
- Secretario general. Libro de actas de juntas ordinarias y extraordinarias.* 1906-1909. Libro 3-106.
- Secretario general. Libro de actas de juntas ordinarias y extraordinarias.* 1910-1913. Libro 3-107.
- Secretario general. Libro de actas de juntas ordinarias y extraordinarias.* 1913-1917. Libro 3-108.
- Secretario general. Libro de actas de juntas ordinarias y extraordinarias.* 1918-1920. Libro 3-109.
- Secretario general. Libro de actas de juntas ordinarias y extraordinarias.* 1920-1922. Libro 3-110.
- Secretario general. Libro de actas de juntas ordinarias y extraordinarias.* 1922-1925. Libro 3-111.
- Secretario general. Libro de actas de juntas ordinarias y extraordinarias.* 1925-1929. Libro 3-112.
- Secretario general. Libro de actas de la Sección de Música.* 1873-1896. Libro 3-134.
- Secretario general. Libro de actas de la Sección de Música.* 1902-1927. Libro 3-133.

### **Archivo del Real Conservatorio Superior de música de Madrid (ARCSMMA)**

*D. Antonio M. Betegon y D. Angelo Marucci solicitando la creación de un Conservatorio de Música y Declamación en la ciudad de Valladolid. Julio 9 de 1862. Leg. 14-68.*

*D. Rafael de la Viesca, presidente de la Real Academia de Santa Cecilia. Instituto Provincial de Música y Declamación de Cádiz, pide la validez de los estudios que se hagan en dicho Centro [...]”. Leg. 30-26.*

*Informe puesto al margen de la instancia promovida en la Dirección gral. de Instrucción Pública por la ‘Sociedad Filarmónica Sevillana’ en solicitud de que se le conceda la incorporación a esta Escuela. Leg. 31-25.*

*La Sociedad Económica de Amigos del País, de Sevilla, pide el Reglamento y programas de esta Escuela. Leg. 31-2.*

*Libro de Actas del Claustro de Profesores, Libro 4º, años 1901 a 1910.*

*Libro de Actas del Claustro de Profesores, Libro 5º, años 1911 a 1921.*

*Libro de Actas del Claustro de Profesores, Libro 6º, años 1921 a 1929.*

### **Archivo General de la Administración (AGA)**

*Actas del Consejo de IP. Sección 4ª. 1895-1916. Sign. 82.*

*Actas del Consejo de IP. Sección 4ª. 1903-1916. Sign. 81.*

*Actas del Consejo de IP. Sección 3ª. 1905-1916. Sign. 83.*

*Asuntos generales de la Escuela de Bellas Artes de Valladolid. 1861-1901. Sign. 32/16445. 06541.*

*Asuntos generales de la Escuela de Música de Santiago. 1900. Sign. 32/16430. 06531.*

*Asuntos generales de la Escuela Nacional de Música de Madrid 1903-1912. Sign. 32/16347. 06108.*



- Asuntos generales de la Escuela Nacional de Música de Madrid 1904-1911.*  
Sign. 32/16346. 06107.
- Asuntos generales de las Escuelas Especiales de Estadísticas y Disposiciones de Carácter General. 1928-1929.* Sign. 32/16461. 09843.
- Asuntos generales de las Escuelas Especiales de Estadísticas y Disposiciones de Carácter General. 1925-1931.* Sign. 32/16462. 09844.
- Asuntos generales de las Escuelas Especiales de años 1924-1936. Leg. 9841-44. 1926-1936.* Sign. 32/16463. 09844.
- Asuntos generales de las Escuelas Especiales serie cronológica. 1913-1921.*  
Sign. 32/16392. 06385.
- Libro de Registro "Asuntos de tramitación" de la Sección de Fomento de las BA. Año 1919.* Sign. nº 39.
- Personal de Escuelas Especiales: Irene González Torres* (Sign. 4866. 31 / 14.845).
- Personal de Escuelas Especiales: Jacinto Ruiz Manzanares* (Sign. 5101 31/15.085).
- Registro de Entrada de la Dirección Gral. De Bellas Artes. Sección Fomento de las BA. Año 1918.* Sign. 36.
- Registro de Entrada del negociado de BA. Año 1915.* Sign. 37.
- Registro de la Sección 1ª del Consejo de IP. 1909-1918.* Sign. 94.
- Registro de la Sección 2ª del Consejo de IP. 1910-1916.* Sign. 95.
- Registro de la Sección 3ª del Consejo de IP. 1909-1916.* Sign. 108.
- Registro de la Sección 4ª del Consejo de IP. 1902-1916.* Sign. 102.
- Registro General de Entrada, Sección Fomento de BA. 1919.* Sign. 38.
- Registro Gral. de la Secretaría del Consejo de IP. 1907-1912.* Sign. 93.
- Registro Gral. de la Secretaría del Consejo de IP. 1927-1929.* Sign. 116.

### **Archivo Histórico Provincial de Valladolid. Sección Protocolos (AHPV)**

*Constitución de Sociedad Mercantil regular colectiva, otorgada por Don Segundo García Pastor en representación de Doña Ceferina Jaén San Martín y Don José Zangróniz Recondo en representación de Don Eugenio García Jaén, establecido en Pamplona bajo la denominación de “tienda de Conrado García e hijos. Caja 18963, ff. 77-83.*

### **Archivo Histórico Universitario de Valladolid (AHUVA)**

*Borrador de las Actas de las Juntas Ordinarias [de la RABAPC de Valladolid] que empieza en Enero de 1838. Libro 563.*

*Libro de acuerdos, actas, ejercicios y pleitos corrientes de la Academia Teórico Práctica de la Purísima Concepción en la Real Universidad de Valladolid, q. da principio en el día 28 de noviembre de 1818. Libro 559.*

*Libro primero de Actas de las Juntas Ordinarias de la Real Academia de Matemáticas y Nobles Artes de la Purísima Concepción que comprende desde el año de 1814 hasta el de 1829. Libro 561.*

*Libro segundo de las Juntas particulares de la Real Academia de Matemáticas y Nobles Artes de la Purísima Concepción, 1832-1845. Libro 562.*

*Libro provisional de Actas y acuerdos de las juntas particulares y ordinarias de la Academia de Matemáticas y Nobles Artes de la Concepción, que comprende las celebradas de 23 de octubre de 1843. Libro 564.*

*Libro cuarto de las Actas de las Juntas ordinarias de la Academia de Matemáticas y N. A. de la Purísima Concepción. Empieza en 17 de Noviembre de 1848. Libro 565.*

*Libro primero de las juntas generales de la Academia de Bellas Artes de Valladolid del principio el 20 de setbre. 1850. Libro 566.*

*Registro principal que contiene los nombres de todos los individuos de la R. Academia de Matemáticas y Nobles Artes que bajo el título de la Purísima Concepción se halla establecida en esta Ciudad de*

*Valladolid, con expresión en que han sido admitidos en la misma época de su admisión, y nombramiento, cargos y destinos que han desempeñado en ella. Libro 560.*

### **Archivo Municipal de Valladolid (AMVA)**

*Expediente de la Real Academia de Bellas Artes sobre propuesta de profesores para que se reconozca oficialmente la Escuela Oficial de Música como centro superior. Sign. 485-22.*

*Expediente sobre proyecto de presupuestos de gastos; cuadros estadísticos; certificación de nómina; Reglamento para el Gobierno y régimen de la Escuela Oficial de Música. Sign. 485-23.*

Libro de Actas de Pleno. Año 1911. Sign. nº 196-0.

Libro de Actas de Pleno. Año 1912. Sign. nº 197-0.

Libro de Actas de Pleno. Año 1913. Sign. nº 198-0.

Libro de Actas de Pleno. Año 1914. Sign. nº 199-0.

Libro de Actas de Pleno. Año 1915. Sign. nº 200-0.

Libro de Actas de Pleno. Año 1916. Sign. nº 201-0.

Libro de Actas de Pleno. Año 1917. Sign. nº 202-0.

Libro de Actas de Pleno. Año 1918. Sign. nº 203-0.

Libro de Actas de Pleno. Año 1919. Sign. nº 204-0.

Libro de Actas de Pleno. Año 1920. Sign. nº 205-0.

Libro de Actas de Pleno. Año 1921. Sign. nº 206-0.

Libro de Actas de Pleno. Año 1922. Sign. nº 207-0.

Libro de Actas de Pleno. Año 1923. Sign. nº 208-0.

Libro de Actas de Pleno. Año 1924. Sign. nº 209-0.

Libro de Actas de Pleno. Año 1924-1927. Sign. nº 211-0.

Libro de Actas de Pleno. Año 1928-1931. Sign. nº 218-0.

*Petición de Ángel Díaz Sánchez, presidente de la Academia provincial de Bellas Artes de la Purísima Concepción, de dotación para crear una Escuela de Música.* Sign. CH 269-18.

*Proyecto de presupuesto de gastos de la Escuela Oficial de Música para 1930.* Sign. 485-25.

### **Biblioteca de la UVa. Repositorio Documental (Fondo Antiguo)**

Colón de Larreátegui, José. [*Informe sobre los gremios de Valladolid*]  
(Manuscrito, 1781): UVaDOC, Fondo Antiguo,  
<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/199>.

**8**

**Fuentes impresas**



## 8. 1. Disposiciones legales publicadas en la *Gaceta de Madrid*

RD de 15 de junio de 1830: *GdM*, 16/9/1830 [Fundación del Real Conservatorio de Música María Cristina].

RO de 13 de junio de 1844: *GdM*, 21/6/1844 [Creación de las comisiones provinciales de monumentos históricos y artísticos].

Decreto de 25 de septiembre de 1844: *GdM*, 28/9/1844 [Reglamentación de las enseñanzas de bellas artes].

RO de 28 de agosto de 1845: *GdM*, 30/9/1845. “Reglamento para la Escuela de Nobles Artes de la Academia de San Fernando”.

RD de 1 de abril de 1846: *GdM*, 3/4/1846 [Estatutos de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando].

RD de 17 de septiembre de 1845: *GdM*, 25/9/1845 [Plan General de Estudios o *Plan Pidal*].

RD de 24/11/1848: *GdM*, 29/11/1848 [Creación de la Escuela Especial de Arquitectura].

RD del 31 de octubre de 1849: *GdM*, 6/11/1849 [Organización de las Academias provinciales de Bellas Artes y los estudios impartidos en éstas].

Ley de 9 de septiembre de 1857: *GdM*, 10/9/1857 [Ley “Moyano” de educación].

RD de 20 de abril de 1864: *GdM*, 29/4/1864 [Estatutos de la Real Academia de las tres nobles artes de San Fernando].

Decreto de 21 de octubre de 1868: *GdM*, 22/10/1868 [Liberalismo educativo tras “La Gloriosa”].

Decreto de 15 de diciembre de 1868: *GdM*, 20/12/1868 [Disolución del Conservatorio de Música y Declamación y creación de la Escuela nacional de Música].

- Decreto de 30 de junio de 1869: *GdM*, 3/7/1869 [Las escuelas de bellas artes dejan de ser sostenidas por el Estado].
- Decreto de 8 de mayo de 1873: *GdM*, 10/5/1873 [La Academia de Nobles Artes de San Fernando pasa a denominarse Academia de Bellas Artes. Creación de la Sección de Música].
- Decreto de 28 de mayo de 1873: *GdM*, 30/5/1873 [Nombramiento de los académicos de la SMuRABASF].
- Orden de 12 de diciembre de 1873: *GdM*, 28/5/1874 [Aprobación de Estatutos de la RABASF].
- RO de 24 de agosto de 1878: *GdM*, 10/9/1878 [Inclusión en el currículo de las escuelas normales de maestros y maestras de las asignaturas de música y canto].
- RD de 21 de febrero de 1879: *GdM*, 26/2/1879 [Normalización diapasón a 870 vibraciones por segundo].
- RD de 13 de Febrero de 1880: *GdM*, 14/2/1880 [Normativa para la provisión de plazas en las escuelas de bellas artes].
- RO de 19 de febrero de 1887: *GdM*, 13/3/1887 [Autorización a las academias de bellas artes para fomentar la enseñanza de piano y canto coral].
- Ley 30 de junio de 1887: *GdM*, 12/7/1887 [Regulación del derecho de asociación].
- RD de 8 de julio de 1892: *GdM*, 9/7/1892 [Las escuelas provinciales de bellas artes pasan a estar bajo dependencia de los rectores de las universidades].
- RD de 16 de junio de 1905: *GdM*, 17/6/1905 [Requisitos de concesión de validez oficial para los estudios elementales de música impartidos en establecimientos sostenidos por Ayuntamientos y Diputaciones].
- RO de 4 de junio de 1928, *GdM*, 9/6/1928 [Concesión de validez oficial a los estudios elementales de música impartidos en la Escuela de Música de la RABAPC].
- Orden Ministerial del 31 de julio de 1998: *BOE*, 12/8/1998 [Aprobación de los actuales estatutos de la RABAPC].



## 8. 2. Otras fuentes impresas

- “1817 —El Centenario de Zorrilla— 1917. Visita del pueblo al sepulcro del poeta. —Fiesta conmemorativa en la Academia de Bellas Artes”. *ENC*, 22/2/1917.
- “Academia de Bellas Artes. Concurso interesante”. *ENC*, 25/3/1916.
- “Academia de Bellas Artes. Elección de académico”. *ENC*, 12/9/1915.
- “Academia de Bellas Artes. Escuela de Música”. *ENC*, 29/9/1928.
- “Academia de Bellas Artes. La Escuela de Música”. *DR*, 11/6/1922.
- “Academia de Bellas Artes. La Escuela de Música”. *ENC*, 17/10/1911.
- “Academia de Bellas Artes. La Escuela de Música”. *ENC*, 30/6/1919.
- “Academia de Bellas Artes. La Escuela de Música”. *ENC*, 30/6/1919.
- “Academia de Bellas Artes. La nueva Sección”. *ENC*, 24/2/1911.
- “Academia de Bellas Artes. La Sección de Música”. *ENC*, 7/2/1911.
- “Academia de Bellas Artes. La Sesión de ayer”. *ENC*, 18/2/1912.
- “Academia de Bellas Artes. La sesión de ayer”. *ENC*, 18/7/1911.
- “Academia de Bellas Artes. La Sesión de ayer”. *ENC*, 21/2/1911.
- “Academia de Bellas Artes. La sesión de ayer”. *ENC*, 3/8/1912.
- “Academia de Bellas Artes. La sesión de ayer”. *ENC*, 6/6/1916.
- “Academia de Bellas Artes. Nuevo Académico”. *ENC*, 6/5/1912.
- “Academia de Bellas Artes. Oposiciones”. *ENC*, 16/9/1912.
- “Academia de Bellas Artes. Pensión para músicos”. *DR*, 10/10/1912.
- “Academia de Bellas Artes. Pensión para músicos”. *ENC*, 10/10/1912.
- “Academia de Bellas Artes. Posesión y nombramiento”. *ENC*, 17/1/1912.

- “Academia de Bellas Artes. Proyecto importante”. *ENC*, 6/10/1915.
- “Academia de Bellas Artes. Recepción de Ricardo Allué”. *ENC*, 16/9/1912.
- “Academia de Bellas Artes. Recepción solemne”. *ENC*, 30/10/1915.
- “Academia de Bellas Artes. Sesión de pleno”. *ENC*, 28/8/1928.
- “Academia de Bellas Artes. Sesión ordinaria”. *ENC*, 2/12/1914.
- “Academia de Bellas Artes”. *DR*, 13/6/1922.
- “Academia de Bellas Artes”. *DR*, 15/7/1918.
- “Academia provincial de Bellas Artes. La Escuela de Música”. *DR*, 8/6/1920.
- “Academia provincial de Bellas Artes. La Escuela de Música”. *DR*, 9/6/1920.
- “Academia provincial de Bellas Artes. Oposiciones a una pensión”. *ENC*, 14/11/1912.
- “Academia Provincial de Bellas Artes”. *ENC*, 15/7/1918.
- Actas de la Real Academia de Matemáticas, y Nobles Artes establecida en Valladolid con el título de la Purísima Concepción y Relación de los premios que distribuyó en su Junta Pública de 7 de diciembre de 1803.* Valladolid: Imprenta de Pablo Miñón, 1803.
- Adjudicación de premios en los Juegos Florales y Certamen Científico y Literario celebrado en Valladolid durante la Feria de Septiembre de 1882.* Valladolid: Establecimiento tipográfico de Santarén, 1883.
- Alonso Cortés, Narciso. “Fons Damnorum”. *Juventud Castellana*, nº 22 (febrero de 1908): 2
- *Lo viejo y lo nuevo.* Valladolid: Editorial y Librería General de la Viuda Montero, 1916.
- *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Valladolid*, nº1 (1930): 1-4.
- “Alumna premiada”. *DR*, 4/12/1920.
- “Anuncios: Real Academia de Bellas Artes de Valladolid. Escuela de Música”. *DR*, 10/9/1919.

- “Anuncios. Real Academia de Bellas Artes de Valladolid. Escuela de Música”. *ENC*, 5/10/1918.
- “Anuncios. Real Academia de Bellas Artes de Valladolid. Escuela de Música”. *DR*, 9/10/1918.
- “Anuncios. Real Academia de Bellas Artes de Valladolid. Escuela de Música. Curso de 1919-1920”. *ENC*, 9/9/1919.
- “Anuncios. Real Academia de Bellas Artes. Escuela de Música con validez académica oficial”. *DR*, 22/8/1928.
- “Ateneo de Valladolid. Conferencia musical”. *DR*, 18/3/1923.
- “Ayuntamiento. La sesión de ayer”. *ENC*, 21/10/1911.
- Barbieri, Francisco A. *Contestación al maestro D. Rafael Hernando*. Madrid: imprenta de José M. Ducazcal, 1864.
- *Discurso leído en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en la Sesión pública y extraordinaria del día 10 de mayo de 1874, para solemnizar la agregación de la Sección de Música*. Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1874.
- Batteux, Charles, *Les Beaux Arts réduits à un même prince*. París: chez Durand Libraire, 1746.
- Becerra, Manuel. *El imperio ibérico*. Madrid: Montoya, 1882-1883.
- Boletín municipal de estadística*. 1913-1919.
- Boletín oficial del Arzobispado de Valladolid*, nº 11 (22/11/1905): 317-408.
- Bretón de los Herreros, Manuel. *Contra el furor filarmónico, o más bien contra los que desprecian el Teatro español. Sátira*. Madrid: Imprenta de Burgos, 1828.
- “Costumbres de Madrid”. *Semanario Pintoresco español* III, nº 131 (30/9/1938): 721.
- Campo Alange, Conde de. “A la aristocracia española”. *El Artista* I, nº 3 (5/1/1835): 25-27.

- Castrillo, Gonzalo. *Pedagogía Musical. Conferencias dadas en el Teatro Principal de Palencia*. Palencia: Imp. y Lib. De Afrodísio Aguado, 1920.
- Caveda, José. *Memorias de la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días*. Madrid: Imprenta de Manuel Tello, 1867.
- Ceán Bermúdez, Juan A. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800.
- “Centenario de Beethoven. Academia de Bellas Artes de Valladolid”. *DR*, 20/4/1927.
- “Centenario de Beethoven. Academia de Bellas Artes de Valladolid. Concierto por la Escuela de Música”. *DR*, 21/4/1927.
- “Centros de Cultura. La Academia de Bellas Artes. Resurgimiento”. *ENC*, 15/5/1912.
- Cilleruelo, Pablo. “Haciendo Castilla. El arte regional”. *ENC*, 25/10/1917.
- Cossío, Francisco. *Del sentimiento castellanista*. Valladolid: Imprenta viuda de Montero, 1914.
- Cossío, Manuel B. “Idilio Pedagógico”. *Escuela moderna*, nº 98 (1899): 331.
- Costa, Joaquín. “Conclusiones de la Asamblea Nacional de Productores celebrada en Zaragoza en 1899”. En *Maestro, escuela y patria*, 87-110. Madrid: Biblioteca Costa, 1916.
- Crónica del I Congreso de Música Sagrada*. Valladolid: Imprenta Andrés Martín, 1908.
- D’Lapi, Fernando. “En el Círculo de Recreo. El concierto de ayer”. *ENC*, 15/2/1918.
- “Optimismos y realidades”. *ENC*, 25/10/1918.
- “De instrucción pública. Subvenciones para Valladolid”. *ENC*, 29/5/1912.
- “De Música. La Escuela de Música de la Academia de Bellas Artes entre el sexto curso de su existencia”. *ENC*, 9/9/1923.

“De Música. La Escuela Vallisoletana”. *ENC*, 20/2/1926.

“De música. Real Academia de Bellas Artes. El curso de 1921 a 1922”. *ENC*, 7/9/1921.

“Decreto y Reglamento publicado por el Gobierno provisional en 15 y 22 de diciembre de 1868 disolviendo el antiguo Real Conservatorio de Música y Declamación y creando la Escuela Nacional de Música”. En *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid*, 77-91. Madrid: Imprenta de José M. Ducazal, 1892.

*Diccionario de Autoridades*. Madrid: imprenta de Francisco Hierro, 1726.

“Diputación. La sesión de ayer”. *ENC*, 23/11/1911.

*Distribución de los premios concedidos por la Real Academia de la Purísima Concepción de Valladolid a sus individuos, y discípulos, hecha en la Junta Pública de 7 de diciembre de 1783*. Valladolid: RABAPC, 1983.

“El centenario de Zorrilla”. *ENC*, 19/2/1917.

*El financiero Hispano-americano. Revista económica, industrial y mercantil, doctrinal y práctica. Extraordinario Valladolid*. Año XI. Madrid: Imprenta de Gaceta administrativa, 1911.

*Edicto y reglamentos sobre Música Sagrada promulgados por los Rvdmos. Prelados de la Provincia Eclesiástica de Valladolid*. Valladolid: Tip. Cuesta, 1905.

“En la Academia de Bellas Artes. La Escuela de Música”. *ENC*, 6/11/1918.

“En la Academia de Bellas Artes. La pensión de música”. *ENC*, 26/12/1912.

“En la Academia de Bellas Artes. La sesión de ayer”. *ENC*, 23/9/1922.

“En la Academia de Bellas Artes. La velada de ayer. Concierto. Un interesante trabajo de Torre Ruiz. Reparto de premios”. *ENC*, 11/10/1928.

“En la Academia de Bellas Artes. Los alumnos de la Escuela de Música” *DR*, 23/11/1919.

“En la Academia de Bellas Artes. Recepción de don Julián García Blanco”. *ENC*, 2/7/1926.

- “En la Academia de Bellas Artes. Recepción del señor García Blanco”. *DR*, 2/7/1926.
- “En la Academia de Bellas Artes. Recepción del señor Garrote Sapela”. *ENC*, 1/11/1915.
- “En la Academia de Bellas Artes. Sesión interesante. La Escuela de Música”. *ENC*, 12/6/1928.
- “En la Escuela de Música de la Academia de Bellas Artes. La fiesta de ayer”. *ENC*, 18/1/1926.
- “En la Escuela de Música. Toma de posesión”. *ENC*, 14/6/1928.
- “En la Real Academia de Bellas Artes. El curso de la Escuela de Música”. *ENC*, 10/6/1921.
- “En la Real Academia de Bellas Artes. La Escuela de Música dedica un concierto a la memoria de Beethoven”. *ENC*, 21/4/1927.
- “En la Real Academia de Bellas Artes. Sesión pública en honor de Santa Cecilia”. *DR*, 21/11/1920.
- “En la Universidad. Apertura de curso académico”. *ENC*, 2/10/1918.
- “En San Miguel. Inauguración de un órgano”. *DR*, 21/01/1919.
- “Escuela de Música de la Academia de Bellas Artes. Solemne apertura de las enseñanzas oficiales”. *DR*, 13/10/1928.
- “Escuela de Música de la Academia de Bellas Artes”. *DR*, 5/9/1923.
- “Escuela de Música de la Academia de Bellas Artes”. *ENC*, 25/6/1924.
- “Escuela de Música de la Real Academia de Bellas Artes. Los exámenes de Junio”. *DR*, 10/6/1925.
- “Escuela de Música de la Real Academia de Bellas Artes”. *DR*, 8/6/1923.
- “Escuela de Música. Nueva reunión”. *ENC*, 2/6/1908.
- “Escuela de Música. Una reunión”. *ENC*, 26/5/1908.
- Eslava, Hilarión. “Plan que se propone para las capillas y escuelas musicales”. *Gaceta Musical de Madrid*, nº3 (18/2/1855): 17-19.

- “De la Educación intelectual de los músicos”. *Gaceta musical de Madrid*, 19/10/1856.
- Esquivel, Antonio M.<sup>a</sup> “Bellas Artes”. *El Panorama*, nº 4 (19/4/1836): 53.
- Estatutos de la Real Academia de la Purísima Concepción de Matemáticas y Nobles Artes de la ciudad de Valladolid*. Valladolid: Imprenta de Manuel Santos Matute, 1789.
- Estatutos y privilegios de la Real Academia de Nobles Artes de la Concepción*. Valladolid: Imprenta de Pablo Miñón, 1808.
- “Extensión escolar. Los niños en el Museo”. *ENC*, 9/5/1912.
- Feijoo, Benito J. *Cartas eruditas y curiosas*. Madrid: imprenta de Pedro Marín, 1773.
- “Fiesta artística”. *ENC*, 2/10/1911.
- “Fiesta artística. En la Academia de Bellas Artes”. *ENC*, 22/11/1919.
- “Función de gala en el Teatro de Isabel la Católica”. *DR*, 31/5/1927.
- Galofre, José. *El artista en Italia y demás países de Europa*. Madrid: Imprenta de L. García, 1851.
- *Respuesta de D. José Galofre a la contestación que le ha dirigido D. Federico de Madrazo con motivo de la exposición que presentó a las Cortes Constituyentes sobre el estudio de las nobles Artes en España*. Madrid: Imprenta de M. Rivadeneyra, 1855.
- *Cartilla elemental de Nobles Artes, para uso de los establecimientos de enseñanza general, é institutos civiles y militares*. Madrid: 1856.
- Garrote Sapela, Sebastián. *Sobre las bellas artes, Discursos leídos en la recepción de Don Sebastián Garrote Sapela*. Valladolid: Real Academia de Bellas Artes de Valladolid, 1915.
- Gay, Vicente. *El Renacimiento Cultural. Discurso pronunciado por el profesor Dr. Vicente Gay, presidente del Ateneo de Valladolid en la sesión inaugural del 27 de febrero de 1909*. Valladolid: Imprenta Castellana, 1909.
- “Gente Castellana. Ángel Díaz”. *ENC*, 14/2/1912.

- Gil de Zárate, Antonio. *De la instrucción pública en España*. Tres Vol. Madrid: Imprenta del colegio de Sordo-mudos, 1855.
- “Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de D. José Pagniucci Zúmel. Discurso de D. José Pagniucci Zúmel. Contestación por el Excmo. Sr. D. Antonio Gil de Zárate, individuo de número”. *GdM* (16/11/1859): 3-4.
- Giner de los Ríos, Francisco. “Problemas urgentes de nuestra educación nacional”. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, nº 509 (1902): 226.
- Gómez Díez, Emilio. *El Regionalismo y la autonomía administrativa*, Discurso leído en la sesión de apertura del curso de 1917-1918 del Ateneo de Valladolid, 1918.
- González, Aurelio. “La música en Castilla. Halagüeñas esperanzas”. *ENC*, 20/7/1914.
- “Del patriotismo en el arte”. *Revista Castellana*, nº 2 (mayo-junio de 1915): 53-54.
- “Regionalismo”. *Revista pincia*, nº 1 (enero de 1917): 3.
- “De Música. Revista de Revistas”. *ENC*, 15/9/1920.
- “De Música. Una colección interesante y varias noticias”. *ENC*, 25/5/1921.
- González García-Valladolid, Casimiro. *Flores del alma: estudio acerca de varias virtudes para instrucción y recreo de la juventud*. Valladolid: Imp. y Lib. Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez, 1893.
- *Datos para historia biográfica de la M.L.M.N.H. y Excma. ciudad de Valladolid*. Valladolid: Imp. y Lib. Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez, 1893-1894.
- *Valladolid sus recuerdos y sus grandezas*. Tres Vol. Valladolid: Imp. Juan Rodríguez Hernando, 1900- 1902.
- *Compendio histórico-descriptivo y guía general de Valladolid*. Valladolid: Imprenta Casa Social Católica, 1922.



- González Garrido, Justo. *El castellanismo y la restauración del espíritu castellano: un ensayo-programa para el estudio de la personalidad regional de Castilla*. Valladolid: Casa Editorial y Librería de la Viuda de Montero Ferrari, 1915.
- Guaza y Gómez de Talavera, Carlos. *Biblioteca artística: músicos, poetas y actores*. Madrid: Imprenta de F. Maroto Hijos, 1884.
- Guía-Anuario de Valladolid y su provincia*. Valladolid: Santarén, 1922.
- Guía-Anuario de Valladolid y su provincia*. Valladolid: Santarén, 1927.
- Hegel, George. *Lecciones sobre estética*, 1842. Madrid: Akal, 1989.
- Hernando, Rafael. *Proyecto-memoria presentado a S.M. la reina (q. D. g.) para la creación de una Academia de Música*. Madrid: Imprenta de José M. Ducazal, 1864.
- “Dictamen. Proponiendo las bases para la creación de una Sección de Música en las Academias provinciales de Bellas Artes. Al Director General de Instrucción pública en 23 de Noviembre de 1883”. *BoRABASF*(1883) III: 291-297
- “Homenaje merecido. En honor de Saco del Valle”. *ENC*, 20/11/1914.
- “Inauguración de curso en la Escuela Provincial de Música. Memoria. Discursos. Concierto”. *ENC*, 16/10/1928.
- “Intereses Vallisoletanos”. *ENC*, 19/5/1918.
- Inventario general. Real Academia de Bellas Artes de La Purísima Concepción de Valladolid*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de La Purísima Concepción de Valladolid, [19--?].
- Iriarte, Tomás de. *La Música, poema*. Madrid: Imprenta Rea, 1779.
- Jovellanos, Gaspar M. de. “Memoria sobre la educación pública, o sea tratado teórico práctico de la enseñanza, con aplicación a las escuelas y colegios de niños”. En *Obras de Don Gaspar Melchor de Jovellanos*, Tomo II, 549-694. Madrid: establecimiento tipográfico de D. F. de P. Mellado, 1845.

- “Bases para la formación de un plan general de instrucción pública”. En *Obras de Don Gaspar Melchor de Jovellanos*, Tomo II, 7-38. Madrid: establecimiento tipográfico de D. F. de P. Mellado, 1845.
- “Elogio de las Bellas Artes”. En *Obras publicadas e inéditas de D. Gaspar Melchor de Jovellanos*, 350-365. Madrid: M. Rivadeneyra, 1858.
- Junta Pública celebrada en día 6 de Octubre de 1872 por la Academia Provincial de Bellas Artes de Valladolid*. Valladolid: Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez. Libreros de la Universidad y del Instituto, 1872.
- Junta Pública celebrada en día 5 de Octubre de 1873 por la Academia Provincial de Bellas Artes de Valladolid*. Valladolid: Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez. Libreros de la Universidad y del Instituto, 1873.
- Junta Pública celebrada en día 3 de Octubre de 1875 por la Academia Provincial de Bellas Artes de Valladolid*. Valladolid: Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez. Libreros de la Universidad y del Instituto, 1875.
- Junta Pública celebrada en día 8 de Octubre de 1876 por la Academia Provincial de Bellas Artes de Valladolid*. Valladolid: Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez. Libreros de la Universidad y del Instituto, 1876.
- Junta Pública celebrada en día 7 de Octubre de 1877 por la Academia Provincial de Bellas Artes de Valladolid*. Valladolid: Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez. Libreros de la Universidad y del Instituto, 1877.
- Junta Pública celebrada en día 13 de Octubre de 1878 por la Academia Provincial de Bellas Artes de Valladolid*. Valladolid: Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez. Libreros de la Universidad y del Instituto, 1878.
- Junta Pública celebrada el día 5 de octubre de 1879 por la Real Academia Provincial de Bellas Artes de la Purísima Concepción en Valladolid*. Valladolid: Imprenta Nacional y Extranjera de los Hijos de Rodríguez, Libreros de la Universidad y del Instituto, 1879.

*Junta Pública celebrada el día 3 de octubre de 1880 por la Real Academia Provincial de Bellas Artes de la Purísima Concepción en Valladolid.* Valladolid: Imprenta Nacional y Extranjera de los Hijos de Rodríguez, Libreros de la Universidad y del Instituto, 1880.

*Junta Pública celebrada el día 2 de octubre de 1881 por la Academia Provincial de Bellas Artes de la Purísima Concepción en Valladolid.* Valladolid: Imprenta Nacional y Extranjera de los Hijos de Rodríguez, Libreros de la Universidad y del Instituto, 1881.

*Junta Pública celebrada en día 8 de Octubre de 1882 por la Academia Provincial de Bellas Artes de Valladolid.* Valladolid: Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez. Libreros de la Universidad y del Instituto, 1882.

*Junta Pública celebrada en día 7 de Octubre de 1883 por la Academia Provincial de Bellas Artes de Valladolid.* Valladolid: Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez. Libreros de la Universidad y del Instituto, 1883.

*Junta Pública celebrada en día 5 de octubre de 1884 por la Academia Provincial de Bellas Artes de Valladolid.* Valladolid: Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez. Libreros de la Universidad y del Instituto, 1884.

*Junta Pública celebrada en día 8 de noviembre de 1885 por la Academia Provincial de Bellas Artes de Valladolid.* Valladolid: Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez. Libreros de la Universidad y del Instituto, 1885.

*Junta Pública celebrada el 3 de octubre de 1886 por la Academia Provincial de Bellas Artes de la Purísima Concepción en Valladolid.* Valladolid: Imprenta, Librería Nacional y Extranjera de los Hijos de Rodríguez. Libreros de la Universidad y del Instituto, 1886.

*Junta Pública celebrada el 9 de octubre de 1887 por la Academia Provincial de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid.* Valladolid: Imprenta, Librería Nacional y Extranjera de los Hijos de Rodríguez. Libreros de la Universidad y del Instituto, 1887.

*Junta Pública celebrada el 7 de octubre de 1888 por la Academia Provincial de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid.* Valladolid: Imprenta, Librería Nacional y Extranjera de los Hijos de Rodríguez. Libreros de la Universidad y del Instituto, 1888.

*Junta Pública celebrada el 13 de octubre de 1889 por la Academia Provincial de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid.* Valladolid: Imprenta, Librería Nacional y Extranjera de los Hijos de Rodríguez. Libreros de la Universidad y del Instituto, 1889.

*Junta Pública celebrada el 5 de octubre de 1890 por la Academia Provincial de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid.* Valladolid: Imprenta, Librería Nacional y Extranjera de los Hijos de Rodríguez. Libreros de la Universidad y del Instituto, 1890.

*Junta Pública celebrada el 4 de octubre de 1891 por la Academia Provincial de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid.* Valladolid: Imprenta, Librería Nacional y Extranjera de los Hijos de Rodríguez. Libreros de la Universidad y del Instituto, 1891.

Krause, Karl. *Ideal de la Humanidad para la vida.* Barcelona: Orbis, 1985.

“La Academia de Bellas Artes. Sección Musical”. *ENC*, 4/2/1911.

“La Academia de Música de Valladolid”. *DR*, 23/7/1926.

“La Escuela de Música de la Academia de Bellas Artes. Los exámenes”. *ENC*, 27/5/1927.

“La Escuela de Música. Homenaje a Beethoven”. *DR*, 3/4/1927.

“La Escuela de Música. Validez oficial de sus estudios”. *ENC*, 29/6/1928.

“La festividad de Santa Cecilia”. *DR*, 17/11/1923.

“La fiesta de Santa Cecilia en Valladolid”. *DR*, 22/11/1921.

“La fiesta de Santa Cecilia. En la Real Academia de Bellas Artes”. *DR*, 19/11/1920.

“La fiesta de Santa Cecilia. La fiesta de ayer. En la Academia de Bellas Artes”. *ENC*, 22/11/1921.

“La nueva Escuela de Música. Acto inaugural”. *ENC*, 11/11/1918.

- Lafuente, Modesto. *Teatro Social del siglo XIX*. Madrid: Establecimiento tipográfico de D. F. DEP. MELLADO, 1846.
- “Los exámenes de la Escuela de Música”. *DR*, 10/6/1921.
- Luzán, Ignacio de. *La Poética, o Reglas de la Poesía en general y de sus principales especies*. Zaragoza: Francisco Revilla, 1737.
- Macías Picavea, Ricardo. *El problema nacional. Hechos, causas, remedios*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1899.
- Madrado, Federico. *Contestación a la esposición [sic] que ha presentado Don José Galofre a los Señores Diputados de la Asamblea Constituyente sobre el estudio de las Bellas Artes en España*. Madrid: Repullés, 1855.
- Madrado, Pedro de. “Pintura”. *El Artista* II, nº 14 (1/4/1835): 14-16.
- “Bellas Artes”. *El laberinto, periódico universal*, nº 24 (15/10/1884): 330.
- “Madrid en 1864. Cartas a una niña”. *La Educanda*, 24/2/1864: 53-55.
- Martínez-Alcubilla, Marcelo, dir. *Diccionario de la Administración Española. Compilación de la novísima legislación de España en todos los ramos de la administración pública*. Madrid: Imp. del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús - Sáez Hermanos, 1893.
- “Mensaje de Castilla”. *ENC*, 3/12/1918.
- Mesonero Romanos, Ramón de. *Obras completas*, ed. Carlos Seco Serrano. Madrid: Atlas, 1967.
- Montesino, Pablo. *Manual para maestros de Escuelas de Párvulos*. Madrid: Imprenta Nacional, 1841.
- Moreno Rosales, Emilio. “La Sociedad Económica de Granada”. *Ilustración Musical Hispano-Americana* (30/9/1892): 139.
- “Notas musicales. La Filarmónica”. *DR*, 17/11/1918.
- “Noticias. Con brillante calificación ha terminado el quinto año de piano”. *ENC*, 15/6/1920.
- “Noticias. En el conservatorio de música de Madrid, después de brillantes ejercicios”. *ENC*, 20/6/1920.
- “Noticias. Gran Café Colón”. *ENC*, 11/1/1911.

- “Noticias. La sección de música de esta Real Academia de Bellas Artes”. *ENC*, 12/8/1911.
- “Noticias. Nuestro querido amigo, el notable escultor don Ángel Díaz”. *ENC*, 14/1/1911.
- Ochoa, Eugenio de. “Introducción”. *El Artista*, nº 1 (5/1/1835): 1.
- “De los artistas españoles”. *El Semanario Pintoresco*, nº 3 (17/4/1836): 26-27.
- Origen y progresos de las óperas o sea noticias filarmónicas*. Madrid: Imprenta de don Ramón Verges, 1828.
- Ortega y Rubio, Juan. *Discurso leído ante la Academia Provincial de Bellas Artes de Valladolid en Junta Pública celebrada el 3 de octubre de 1886*. Valladolid: Imprenta, Librería Nacional y Extranjera de los Hijos de Rodríguez. Libreros de la Universidad y del Instituto, 1887.
- Pablo, Cesáreo de. “Las clases de música del Seminario de Valladolid”. *Música Sacro-Hispana*, nº 6 (Junio, 1911): 97-99.
- “Para Valladolid. Conferencia Telegráfica”. *ENC*, 8/5/1911.
- “Parroquial del Salvador. Nuevo órgano”. *DR*, 10/7/1918.
- Peñalba Alonso de Ojeda, Matías. *Castilla y su deber*. Valladolid: Imprenta castellana, 1911.
- Pérez, Ventura. *Diario de Valladolid*. Valladolid: Imp. y Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez, 1885.
- Ponz y Piquer, Antonio. *Viaje de España, en que se dan noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid: Imprenta de Joaquín Ibarra, 1784.
- “Qué debe ser la enseñanza de la música”. *El Artista*, 22/12/1868.
- “Real Academia de B.A. de Valladolid. Solemne inauguración oficial de la Escuela de Música”. *DR*, 16/10/1928.
- “Real Academia de Bellas Artes de Valladolid. Escuela de Música con validez académica oficial por Real Orden de 4 de junio de 1928”. *DR*, 29/6/1928.

- “Real Academia de Bellas Artes de Valladolid. Escuela de Música”. *DR*, 10/5/1924.
- “Real Academia de Bellas Artes. Ejercicios escolares”. *DR*, 16/1/1926.
- “Real Academia de Bellas Artes. Escuela de Música. Exámenes”. *ENC*, 26/5/1920.
- “Real Academia de Bellas Artes. Escuela de Música”. *ENC*, 22/5/1923.
- “Real Academia de Bellas Artes. Escuela de Música”. *ENC*, 8/6/1920.
- “Real Academia de Bellas Artes. La Escuela de Música en el curso de 1921 a 1922”. *ENC*, 11/6/1922.
- “Real Academia de Bellas Artes. La Escuela de Música en el curso de 1922 a 1923”. *ENC*, 8/6/1923.
- “Real Academia de Bellas Artes. La Escuela de Música”. *ENC*, 9/6/1925.
- “Real Academia de Bellas Artes. Los exámenes de la Escuela de Música”. *DR*, 26/6/1924.
- “Real Academia de Bellas Artes. Recepción académica”. *DR*, 1/7/1926.
- “Real Academia de Bellas Artes”. *DR*, 15/10/1926.
- “Real Academia de Bellas Artes”. *DR*, 26/5/1927.
- “Real Academia Provincial de Bellas Artes de Valladolid. Sección de Música”. *DR*, 28/9/1918.
- Real Cédula de S.M. y Señores del Consejo en que se aprueban los estatutos de la Sociedad económica de amigos del País, con lo demás que se expresa, a fin de promover la agricultura, industria y oficios.* Madrid: imprenta de Pedro Marín, 1775.
- Reglamento interior aprobado por el Rey M. S. (Q. D. G.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música María Cristina.* Madrid: Imprenta Real, 1831.
- Reglamento interior de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.* Madrid: Imprenta y Fundición de M. Tello, 1870.
- Reglamento interior de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.* Madrid: M. Tello, 1874.

- Reglamento interior de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.* Madrid: M. Tello, 1914.
- Reglamento interior de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando.* Madrid: M. Tello, 1865.
- Rodríguez de Campomanes, Pedro. *Discurso sobre el fomento de la industria popular.* Madrid: Imprenta de Antonio Sancha, 1774.
- *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento,* Madrid: Imprenta de Antonio Sancha, 1775.
- Royo Villanova, Antonio. *El nacionalismo regionalista y la política internacional en España.* Madrid: Imprenta de Justo Martínez, 1918.
- Ruiz Manzanares, Jacinto. “Las Canciones Populares”. *ENC*, 1/8/1920.
- Salazar, Adolfo. *La música contemporánea en España.* Reeditado por la Universidad de Oviedo, col. Ethos, 1930.
- Saldoni, Baltasar. *Cuatro palabras sobre un folleto escrito por el maestro compositor Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri.* Madrid. Imprenta a cargo de D. Antonio Pérez Dubrull. 1864.
- *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles.* Madrid: Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1881.
- Senador Gómez, Julio. *Castilla en escombros. Las leyes, las tierras, el trigo y el hambre.* Valladolid: Imprenta y Librería Viuda de Montero, 1915.
- *La tierra libre: no pidáis pan, pedid tierra.* Valladolid: Imp. y librería Viuda de Montero, 1918.
- *Los derechos del hombre y los del hambre.* Valladolid: Imp. de Montero, 1928.
- Silió, César. *El Regionalismo en Castilla y el porvenir de España.* Barcelona: Imprenta de la Viuda de Domingo Casanovas, 1908.
- “Sociedad Filantrópica artística”. *DR*, 15/11/1922.
- Soriano Fuertes, Mariano. *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850.* Madrid y Barcelona: Martín y Salazar, Narciso Ramírez, 1855.



- *Memoria de las Sociedades Corales en España*. Barcelona: Establecimiento tipográfico de D. Narciso Ramírez y Rialp, 1865.
- “Real Conservatorio de Música y Declamación”. *Gaceta musical de Madrid*, 18/1/1866.
- “Real Conservatorio de Música y Declamación”. *Gaceta musical de Madrid*, 25/1/1866.
- “Real Conservatorio de Música y Declamación”. *Gaceta musical de Madrid*, 1/2/1866.
- “Real Conservatorio de Música y Declamación”. *Gaceta musical de Madrid*, 8/2/1866.
- “Real Conservatorio de Música y Declamación”. *Gaceta musical de Madrid*, 17/3/1866.
- *España artística e industrial en la exposición universal de 1867*, Madrid: Imprenta de la correspondencia de España, 1868.
- *Calendario histórico musical para el año 1873*. Madrid: Imprenta de la biblioteca de instrucción y recreo, 1872.
- “Nombramiento de Académicos para la Sección de Música en la Academia de Bellas Artes”. *El Gobierno. Diario político de la tarde* (3/6/1873).
- Tenison, Louisa. *Castile and Andalusia*. Londres: Richard Bentley, 1853.
- “Validez de los estudios”. *ENC*, 6/6/1928.
- “Variedades”, *El Heraldo*, 12/12/1851.
- Velaz Medrano, Eduardo. “Revista Musical. Decreto orgánico de los teatros del reino. Teatro lírico español”. *La España*, 2/3/1849.
- Villalba, Luis. “El canto popular y el regionalismo musical”. *Ciudad de Dios*, Vol. LXXX (1909): 278-282.
- “El Renacimiento Musical de España”. *Ciudad de Dios*, vol. LXXX (1909): 376-384, 469-480.
- “El Renacimiento Musical de España”. *Ciudad de Dios*, vol. CII (1915): 366-174.

- “El Renacimiento Musical de España”. *Ciudad de Dios*, vol. CIV (1916): 105-117.
- Villar, Rogelio. “El Conservatorio y los Ministros de Instrucción Pública”. *Arte Musical. Revista Iberoamericana*, nº 41 (15/9/1916): 3-4.
- Voltaire [François Marie Aroue]. *Essay sur l'histoire générale, et sur les mœurs et l'esprit des nations*. La Haye: J. Néaulme, 1757.

9

## Bibliografia



- Aizpurúa Zalacaín, Pedro. *Música y músicos de la catedral metropolitana de Valladolid. Discurso de ingreso en la Academia leído el 29 de enero de 1988*. Valladolid: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, 1988.
- Almuiña Fernández, Celso. *Teatro y Cultura en el Valladolid de la Ilustración*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1974.
- . *La prensa vallisoletana durante el siglo XIX (1808-1894)*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1977.
- . “De la vieja sociedad estamental al triunfo de la ‘Burguesía Harinera’”. En *Valladolid en el siglo XIX*, 17-240. Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1985.
- . “Un modelo liberal de prensa castellanista. El Norte de Castilla (1854-1994)”. En *Tres modelos de prensa en Valladolid*, 7-27. Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1994.
- . “Libertad de prensa y derecho a la información en la Europa actual: el caso español”. En *Europa hoy*, ed. V. Palacio, 335-361. Buenos Aires: Ciudad de Argentina, 1994.
- . “La Opinión Pública como factor explicativo e interpretativo”. *Bulletin d'histoire contemporaine de l'Espagne*, nº 21 (1995): 83-94.
- . “Santiago Alba, paradigma de político Regenerador”. *Investigaciones Históricas: Época moderna y contemporánea*, nº 15 (1995): 269-296.
- . “Valladolid, Capital”. En *Valladolid. Historia de una ciudad. Época contemporánea. La Ciudad Contemporánea*, 811-825. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1999.
- Almuiña, Celso y Ricardo Martín de la Guardia. *Catálogo de la prensa vallisoletana del siglo XX*. Valladolid: Secretariado de publicaciones de la UVa, 1992.
- Almuiña, Celso y Ricardo Martín de la Guardia, dir. *El Norte de Castilla, 150 años como testigo de la Historia*. Valladolid: Norte de Castilla, 2006.

- Alonso, Celsa. “La construcción de España en el siglo XIX”. En *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, dir. Emilio Casares, 57-82. Madrid: ICCMU, 2010.
- Álvarez Barrientos, Joaquín. “La música teatral en entredicho. Imitación y moral en algunos preceptistas de los siglos XVI al XVIII”. *Cuadernos de Teatro Clásico*, n°3 (1989): 157-169.
- Álvarez Cañibano, Antonio. “Teatros y música escénica. Del Antiguo Régimen al Estado Burgués”. En *La Música española en el siglo XIX*, ed. Emilio Casares y Celsa Alonso, 123-160. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.
- Álvarez González, Nelly. “Música, teatro y cine durante la Guerra Civil en Valladolid 1936-1939. Interacciones político-artísticas en las dinámicas de ocio de una ciudad ‘laureada’ de la retaguardia nacional”. Trabajo de fin de máster (inédito), UVa, 2011.
- Álvarez Junco, José. “La invención de la Guerra de la Independencia”. *Studia Historica. Historia Contemporánea*, n° 12 (1994): 75-99.
- . *Mater Dolorosa. La Idea de España en el Siglo XIX*. Madrid: Taurus, 2001.
- . “El nacionalismo español: las insuficiencias en la acción estatal”. *Historia Social*, n° 40 (2001): 29-51.
- Álvarez Lázaro, Pedro. *100 años de educación en España*. Madrid: Ministerio de Educación, 2001.
- Anceschi, Luciano. *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*. Madrid: Tecnos, 1991.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Anes, Gonzálo, José M.<sup>a</sup> Javierre, José L. Comellas, François López, Maurizio Fabbri, Brian Tate, Humberto C. Baquero, Enrique Valdivieso, Manuel Olivencia, Carlos Seco, Víctor García, José L. Pesset, León C. Álvarez, Francisco Morales, Francisco Aguilar, Antonio Domínguez, Cinta Canterla, Francisco Sánchez-Blanco, Antonio Garnica, Francisco López, Rogelio Reyes y Jacobo Cortines. *El Mundo de las Academias: de ayer a hoy. Actas del Congreso Internacional homónimo*.

- (Sevilla, 20 a 23 de noviembre de 2001). Sevilla: Universidad de Sevilla, Fundación de Aparejadores, Real Academia Sevillana de Buenas Letras, 2003.
- Anguera, Pere. “Los sentimientos de identidad en Cataluña en los albores de la articulación española”. En *Regionalismo y autonomía en Castilla y León*, ed. Juan Andrés Blanco Rodríguez, 387-408. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2004.
- Aranguren, José L. *Moral y sociedad. La moral social española en el siglo XIX*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1965.
- Arbaiza Blanco-Soler, Silvia. “La comisión de monumentos y patrimonio histórico en la Real Academia de San Fernando”. *Academia. BoRA-BASF*, nº 102-103, (2006): 103-136.
- Arias Anglés, Enrique. “Ensayo biográfico de José Galofre y Coma, pintor y escritor”. En *Actas del II Congreso Español de Historia del Arte*, 189-205. Valladolid: Comité español de Historia del Arte, 1978.
- Artigas, Miguel. “Menéndez Pelayo y la Institución Libre de Enseñanza”. En *Una poderosa fuerza secreta. La Institución Libre de Enseñanza*, 25-30. San Sebastián: Editorial Española, 1940.
- Aviñoa, Xosé. “Barcelona, del wagnerianismo a la generación de la República”. En *Actas del Congreso Internacional ‘España en la Música de Occidente*, dirs. Emilio Casares, Ismael Fernández de la Cuesta y José López Calo, 323-340. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.
- “Conservatorio Superior de Música del Liceu”. En *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, 9:169. Barcelona: Edicions 62, 2003.
- Ballarín Domingo, Pilar. “Género y políticas educativas”. *Revista de Educación*, nº 6 (2004): 35-42.
- Ballesteros, Ana I., “Imaginación y percepción sensible del drama romántico español”. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- *Espacios del drama romántico español*. Madrid: CSIC-Instituto de la Lengua Española, 2003.

- Barrasa Urdiales, Carlos. *Ambientes musicales en Valladolid al comenzar el siglo XX*. Valladolid: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, 1975.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI, 2005.
- Becker, Howard S. *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- Bédat, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989.
- . “Libros de la Real Academia de San Carlos de Valencia en 1797”. *Ideas Estéticas*, nº 109 (febrero-marzo, 1970): 43-57.
- Ben-Ami, Shlomo. *El cirujano de hierro. La Dictadura de Primo de Rivera: 1923-1930*. Barcelona: RBA, 2012.
- . *La Dictadura de Primo de Rivera: 1923-1930*. Barcelona: Planeta, 1984.
- Berger, Peter y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 1991.
- Berzal, Enrique. *Valladolid bajo palio. Iglesia y control social en el siglo XX*. Valladolid: Ámbito, 2002.
- Bhabha, Homi K. *The location of culture*. London, New York: Routledge, 2004.
- Bianconi, Lorenzo. *Historia de la música, 5. El siglo XVII*. Madrid: Turner Música, 1982.
- Blanco Rodríguez, Juan A. “La formación de la identidad regional en Castilla y León”. En *Regionalismo y autonomía en Castilla y León*, coord. Juan Andrés Blanco, 15-61. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2004.
- Boils Ibiza Juan B. “La historia de la música española de Mariano Soriano Fuertes (1817-1880): edición crítica de una fuente esencial en la historiografía de la música española del siglo XIX”. Tesis doctoral, UVA, 2010.
- Bonet Correa, Antonio, Fátima Miranda y Soledad Lorenzo, *La polémica ingenieros-arquitectos en España. Siglo XIX*. Madrid: Turner, 1983.



- “Pasado y futuro de la Real Academia de Bellas Artes”. En *Misión de las Reales Academias*, ed. A. Bonet Correa. Madrid: Instituto de España, 2004.
- “La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y su Museo”. En *Real Academia de San Fernando de Madrid. Guía del Museo*. Madrid: RABASF, 2012.
- Bourdieu, Pierre. *Esquisse d'une théorie de la pratique*. París: Droz, 1972.
- *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo, 1984.
- “Espacio social y génesis de las ‘clases’”. *Espacios*, nº 2. (1985): 27-55.
- *Cosas dichas*. Buenos Aires: Gedisa, 1988.
- *Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- *Cuestiones de sociología*. Madrid: Akal, 2008.
- *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Madrid: Siglo veintiuno editores, 2010.
- *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 2012.
- Brasas Egido, José C. *La Pintura del siglo XIX en Valladolid*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1982.
- Brasas Egido, José C. y Jesús Urrea, *Pintura y Escultura en Valladolid en el siglo XX (1900-1936)*. Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1988.
- Burke, Peter. *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós Orígenes, 2006.
- Caamaño Martínez, José M.<sup>a</sup> “Datos para la historia de la Real Academia de la Purísima Concepción de Valladolid. 1786-1797”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (1963): 86-151.
- Cabeza Rodríguez, Pilar. “Gonzalo Castrillo Hernández, folklorista y pedagogo”. *Revista de Folklore*, nº 5 (1985): 208-213.
- Calvo Serraller, Francisco. “Las academias artísticas en España”. Epílogo a *Academias de Arte: pasado y presente*, de Nikolaus Pevsner, 209-239. Madrid: ediciones Cátedra, 1982.
- Calvo Serraller, F. y Ángel L. González García. “Polémicas en torno a la necesidad de reformar o destruir la academia durante el romanticismo es-

- pañol”. En *Actas del II Congreso Español de Historia del Arte*, 40-59. Valladolid: Comité español de Historia del Arte, 1978.
- Calvo Sotelo, José. *Instituto de España*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- Campo, Manuel del. *Historia del Conservatorio de Música de Málaga*. Málaga: Conservatorio Profesional de Música y Escuela de Arte Dramático de Málaga, 1970.
- Campos Setién, José M.<sup>a</sup> de. “El Ateneo de Valladolid en la vida de la ciudad”. En *Valladolid, Arte y cultura. Guía Cultural de Valladolid y Provincia*, 827. Valladolid: Diputación de Valladolid, 1998.
- . *El Ateneo de Valladolid. Al hilo musical y otros hilos colaterales*. Valladolid: Ateneo de Valladolid, 2006.
- . *La Aventura del Marqués de la Vega-Inclán. Teniente coronel de Caballería. Comisario regio de turismo y cultura artística*. Valladolid: Ámbito, 2007.
- Candendo, Óscar. “La Obra de Vicente Goicoechea Errasti (1854-1916). Una aportación fundamental a la restauración de la Música en España”. Trabajo de Investigación Tutelado (inédito), UVa, 2005.
- Cano García, Juan A. *El poder político en Valladolid durante la Restauración. La Figura de César Silió*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la UVa, 1996.
- Cano González, Rufino. *Acción educativa y asistencial de la Diputación Provincial de Valladolid, 1812-1900*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 2005.
- Cansino González, José I. “La academia de música de la Real sociedad económica sevillana de amigos del país (1892-1933)”. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2009.
- Capellán de Miguel, Gonzalo. “El problema religioso en la España contemporánea. Krausismo y catolicismo liberal”. *Ayer*, n° 39 (2000): 207-241.
- Carasa Soto, Pedro. “Modernización de la sociedad vallisoletana en el primer tercio del siglo XX”. En *Arquitecturas en Valladolid. Tradición y modernismo. 1900-1950*, dir. S. Mata Pérez, 9-29. Valladolid: Colegio de Arquitectos, 1989.

- *Historias de la beneficencia en Castilla y León*. Valladolid: UVa, 1991.
- dir. *Élites castellanas de la Restauración. Diccionario biográfico de parlamentarios castellanos y leoneses 1876-1923*. Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1997.
- dir. *Diccionario biográfico de alcaldes de Valladolid. Del absolutismo a la democracia: Alcaldes y vida municipal en Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2010.
- Carr, Raymond. *España, de la Restauración a la democracia, 1875-1980*. Barcelona: Ariel, 1983.
- *España, 1808-2008*. Barcelona: Ariel, 2009.
- Carreira, Xoan M. “Alberto Garaizabal Macazaga (1875-1947) y la vida musical de A Coruña”. *Musiker*, nº 4 (1988): 194-229.
- Carreras, Juan J. “La regionalización de la historiografía: Historie régionale, Landesgeschichte e Historia Regional”. En *Razón de la Historia: Estudios de Historiografía*, ed. J. J. Carreras, 19-25. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.
- “Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)”. *Il Saggiatore Musicale*, nº1 (2001): 121-169.
- “Introducción”, en M. Soriano Fuertes *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*. Madrid: ICCMU, 2007.
- Casares, Emilio, ed. *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986.
- “La música española hasta 1939, o la restauración musical”. En *España en la música de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca*, eds. E. Casares, I. Fernández de la Cuesta y J. López Calo, 261-322. Madrid: INAEM, 1987.
- “Las relaciones musicales entre los Países Bajos y España vistas a través de los investigadores del siglo XIX”. En *Musique des Pays-Bas anciens – Musique Espagnole Ancienne (ca. 1450 – ca. 1650)*, eds. Paul Becquart y Henri Vanhulst, 19-68. Lovaina: Peeters, 1988.

- “Pedrell, Barbieri y la restauración musical española”. *Recerca musicològica*, nº 11-12 (1991-1992): 259-271.
- *Francisco Asenjo Barbieri* (2 Vol.). Madrid: ICCMU, 1994.
- “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales”. En *La música española en el siglo XIX*, 13-122. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995.
- Castillo Genzor, Adolfo. *La Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis (su pasado y su presente)*. Zaragoza: La Editorial, 1964.
- Castrillo Hernández, Gonzalo. “Estudio sobre D. Antonio Rodríguez de Hita y su época (musicología española)”. *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº 4 (1950): 1-62.
- Castrillón Hermosa, José L. y I. Martín Jiménez. *El espectáculo cinematográfico en Valladolid (1920-1932)*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1996.
- Cabanillas, Francisco A. “Las bandas de música en la provincia de Segovia: influencia para el desarrollo educativo, profesional, social y personal de sus componentes”. Tesis Doctoral, UVa, 2011.
- Cavia Naya, Victoria. “Un músico del siglo XIX y su proyección desde la catedral de Valladolid: Hilario Prádanos”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, nº 7 (1999): 199-214.
- “La música en la catedral de Valladolid en el siglo XIX: Antonio García Valladolid”. Tesis Doctoral (inédita), UVa, 2000.
- *La vida musical de la Catedral de Valladolid en el siglo XIX*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 2004.
- Chambers, David. “The Earlier ‘Academies’ in Italy”. En *Italian Academies of the Sixteenth Century*, eds. D. Chambers y François Quivigier, 1-14. Londres: Warburg Institute Colloquia, 1995.
- Checa Beltrán, José. *Razones del Buen Gusto (Poética española del neoclasicismo)*. Madrid: CSIC, Instituto de Filología, 1998.
- “La teoría teatral neoclásica”. En *Historia del Teatro Español. Del siglo XVIII a la época actual*, dir. Javier Huerta Calvo, 2: 1520-1552. Madrid: Editorial Gredos, 2003.

- Chicangana Bayona, Yobenj A. “Debates de la historia cultural, conversación con el profesor Peter Burke”. *Historia Crítica*, nº 37 (2009): 18-25.
- Clavero, Bartolomé. *Tantas personas como estados: por una antropología política de la Historia europea*. Madrid: Tecnos, 1986.
- Cohen, Albert. *Music in the Paris Academy of Sciences 1666-1793: a Source Archive in Photocopy at Stanford University*. Detroit: Information Coordinators, 1979.
- . *Music in the French Royal Academy of Sciences: a Study in the Evolution of Musical Thought*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Comellas, José L. *Los moderados en el poder: 1844-1854*. Madrid: CSIC, 1970.
- Corporales López, Luis. *Historia de la Real Academia de Medicina y Cirugía de Valladolid*. Valladolid: Luis Corporales López, 2007.
- Corredor Álvarez, María J. “Aportaciones musicales de la Guerra de la Independencia a un nuevo género nacional: la zarzuela”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, nº 2 (1996-1997): 51-72.
- Cortejoso, Leopoldo. *Académicos que fueron*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1986.
- Cortizo, María E. *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid: ICCMU, 1998.
- Cortizo, María E. y Ramón Sobrino “Asociacionismo musical en España”. *Cuadernos de música iberoamericana*, nº 8-9 (2001): 11-16.
- Cortizo, María E. y Joaquín Valdeón. *100 años de música en Oviedo*. Oviedo: Corondel S.L., 2006.
- Corzo Fernández, Susana. *El clientelismo político como intercambio*. Barcelona: Institut de Ciències Polítiques i Socials, 2002.
- Dávila Corona, Rosa M.<sup>a</sup> “El comercio minorista vallisoletano: 1750-1870”. En *Consumo, condiciones de vida y comercialización. Cataluña y Castilla, siglos XVII-IX*, dir. J. Torras y B. Yun, 355-376. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1999.
- Del Río Lobato, Manuel. “Bandas de música en la provincia de Valladolid. Un modelo de enseñanza musical no formal”. Tesis Doctoral, UVa, 2011.

- Delgado, Sebastián M. “Las Reales Academias de Bellas Artes y el Patrimonio Histórico Artístico”. En *Primera Reunión Nacional de Reales Academias de Bellas Artes de España*. Tenerife: Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, 1999.
- Delgado García, Fernando. “Los gobiernos de España y la formación del músico 1812-1956”. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2003.
- “Tecnología, crisis y cambio musical. Pasado y presente de un proceso histórico”. *Nasarre. Revista aragonesa de musicología*, nº 21 (2005): 157-164.
- “La construcción del sistema nacional de conservatorios en España 1892-1942”. *Cuadernos de Música Iberoamericanos*, nº 12 (2006): 109-134.
- Derrida, Jacques. *De la Gramatología*. México: Siglo XXI, 1998.
- Díaz Marcos, Ana M.<sup>a</sup> “Esclavos del figurín: visiones del lujo y la moda en el teatro decimonónico”. En *Estrenado con gran aplauso: teatro español 1844-1936*, ed. por Marsha Swislocki y Miguel Valladares, 81-98. Madrid: Iberoamericana, 2008.
- Diego García, Emilio de. “Pervivencias y rupturas, entre el regeneracionismo y el catastrofismo”. En *Castilla y León ante el 98*, coords. Juan Velarde Fuertes y Emilio de Diego García, 25-40. Valladolid: Junta de Castilla y León-Consejería de Educación y Cultura, 1999.
- Díez Espinosa José R. y G. Rueda, “La Ciudad de Valladolid y el proceso desamortizador”. En *Valladolid. Historia de una ciudad. Época contemporánea*, 827-858. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1999.
- Díez Garretas, Rosa M.<sup>a</sup> *El teatro en Valladolid en la primera mitad del siglo XIX*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1982.
- Domínguez, Javier. “Cultura y arte, una correspondencia en proceso. Correcciones a una interpretación establecida sobre el ideal del arte de Hegel”. *ARETÉ. Revista de Filosofía*, nº 2 (2006): 267-287.
- Domínguez Burrieza, Francisco. J. *El Valladolid de los Ortiz de Urbina: Arquitectura y Urbanismo en Valladolid (1852-1936)*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2010.

- Durosoir, Georgie. ed. *Poésie, musique et société: l'air de cour en France au XVII e siècle*. Sprimont: Mardaga, 2006.
- Easton, David. *Esquema para el análisis político*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992.
- Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen, 2004.
- Efland, Arthur D. *Una historia de la educación del arte*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1990.
- Enciso Recio, Luis. M. *La Real Sociedad Económica de Valladolid a finales del siglo XVIII*. Valencia: Universidad de Valencia, 1975.
- *Las Sociedades Económicas en el Siglo de las Luces*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2010.
- Enciso, Luis M. Teófanos Egido, Agustín González, José C. Brasas, Juan J. Martín, Jesús Urrea, Irene Vallejo y M.<sup>a</sup> Antonia Virgili. *Valladolid en el siglo XVIII*. Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1984.
- Espina, Álvaro. *Modernización y estado del Bienestar en España*. Madrid: Fundación Carolina, 2007.
- Esteban, León. “El Krausismo en España: teoría y circunstancia”. *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria*, n° 4 (1985): 97-117.
- Feldman, Martha. “The Academy of Domenico Venier, Music’s Literary Muse in Mid-Cinquecento Venice”. *Renaissance Quarterly*, n° XLIV (1991): 476-512.
- Fernández Magdaleno, Diego. “El compositor Félix Antonio”. *Organum I, Revista del Conservatorio profesional de Música de Valladolid*, n° 1 (2000): 6
- “Félix Antonio”. En *Personajes vallisoletanos*, coord.: José Gabriel López Antuñano y Silvia Álvarez Cilleros, 353-364. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 2002.
- Fernández Riquelme, Sergio. “Sociología, corporativismo y política social en España. Las décadas del pensamiento corporativo en España: de Ramiro de Maeztu a Gonzalo Fernández de la Mora (1877-1977)”. Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2008.

- Fernández Sancha, Antonio. “El pensamiento de Julio Senador Gómez: los planteamientos del regeneracionismo castellano”. Tesis doctoral, UVa, 1999.
- Field, Arthur. *The Origins of the Platonic Academy of Florence*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- Fontestad Piles, Ana. “El Conservatorio de música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa 1879-1910”. Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2006.
- Forcadell, Carlos. “La fragmentación espacial en la historiografía española contemporánea: la historia regional-local y el temor a la síntesis”. *Studia Histórica. Histórica Contemporánea*, nº 13-14 (1995-1996): 7-27.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.
- Frechilla del Rey, Miguel. “100 años de música en Valladolid”. En *Valladolid desde el escaparate de Ambrosio Rodríguez, 185-204*. Valladolid: Casa Ambrosio Rodríguez, 1998.
- Frobenius, Wolf, ed., *Akademie und Musik: Erscheinungsweisen und Wirkungen des Akademiegedankens in Kultur*. Saarbrücken: Saarbrucker Druckerei und Verlag, 1993.
- Fubini, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música, 1976.
- Fusi, Juan P. “La organización territorial del Estado”. En *España. Autonomías*. Ed. José Luis García Delgado y Juan P. Fusi, 5-40. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- Gallico, Claudio. *Historia de la música, 4, La Época del humanismo y del renacimiento*. Madrid: Turner Música, 1978.
- García Álvarez, Francisco. “Félix Antonio, compositor vallisoletano de la Generación de la República”. Tesis doctoral, Universidad de Cantabria, 2012.
- García Canales, Mariano. *La teoría de la representación en la España del siglo XX*. Murcia, Universidad de Murcia, 1977.
- García Fernández, Jesús. *Crecimiento y estructura de Valladolid*. Barcelona: Los libros de la frontera, 1974.



- García Fraile, Dámaso. “La Sección Filarmónica de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, una experiencia ciudadana. Salamanca 1838-39”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* nº 8-9 (2001): 81-123.
- García Garrido, José L. *Diccionario Europeo de la Educación*. Madrid: Dykinson, 1996.
- García Melero, José E. “Orígenes del control de los proyectos de obras públicas por la academia de San Fernando (1768-1777)”. *Espacio, tiempo y forma*, nº 11 (1998): 287-342.
- García Palomares, Pilar. “Testamentos decimonónicos, algunos ejemplos”. Trabajo de Fin de Grado, UVa, 2013.
- García Queipo de Llano, Genoveva. “Regeneracionismo y movimientos regionalistas”. *Artehistoria*: (Consulta: 28 de enero de 2014). <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/contextos/7136.html>
- García Sanz, Ángel. “La formación del mercado nacional y la gestación de los nacionalismo y regionalismo en la España del siglo XIX: la defensa de los intereses trigueros en los orígenes del regionalismo castellano-leonés (1859-1908)”. En *Nacionalismo y regionalismo en España. El horizonte político-institucional, económico, social, cultural e internacional de nuestro tiempo*, 69-73. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 1985.
- García Sepúlveda, María P. y E. Navarrete Martínez. *Relación de Miembros pertenecientes a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752-1983, 1984-2006)*. Madrid: RABASF, 2007.
- Garín y Ortiz de Tarancó, Felipe M.<sup>a</sup> *La academia valenciana de Bellas Artes. El movimiento académico europeo y su proyección en Valencia*. Valencia: Domenech, 1945.
- Gaya Nuño, Juan A. *Historia de la crítica de arte en España*. Madrid: Ibérica Europea de Ediciones, 1975.
- Gies, David T. “Entre drama y ópera: la lucha por el público teatral en la época de Fernando VII”. *Bulletin Hispanique*, nº 1 (1989): 37-60.
- Glaserfeld, Ernst von, *Radical Constructivism: A Way of Knowing and Learning*. London: Falmer, 1996.

- Gómez Moreno, Ángel. *Regeneracionismo y educación en España (1900-1923). Análisis de un fracaso*, 1994. <http://redined.mecd.gob.es/xmlui/handle/11162/84769?show=full>
- González Cobas, Modesto. *Anselmo González del Valle. Su vida. El músico y su obra*. Oviedo: Consejería de educación y cultura del gobierno de Asturias, 1981.
- González, Félix A. *Félix Antonio*. Valladolid: Caja de Ahorros Popular, 1983.
- Guereña, Jean-Louise. “El asociacionismo cultural”. En *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (I)*, dir. Víctor García de la Concha, coord. Guillermo Carnero, 9-15. Madrid: Espasa Calpe, 1996.
- . “El primer escalafón de catedráticos de universidades (1847) y la creación del cuerpo de catedráticos de universidades de España”. En *Doctores y Escolares. II Congreso Internacional de Historia de las Universidades hispánicas (Valencia, 1995)*, 231-250. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 1998.
- . “La Sociabilidad en la España contemporánea”. En *Sociabilidad. Fin de siglo. Espacios Asociativos en torno a 1898*, 17-44. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.
- Gullón, Ricardo. *Direcciones del modernismo*. Madrid: Gredos, 1971.
- Gutiérrez, Alicia B. “A modo de introducción. Los conceptos centrales en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”. En Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto*, 9-18. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010.
- Gutiérrez, Jesús “Exposiciones Nacionales de Bellas Artes”. *Cuadernos de Arte Español*, nº 45 (1992): 18.
- Hall, Stuart. “The rediscovery of ideology: return of therepressed in media studies”. En *Subjectivity and Social Relations*, eds. Verónica Beechey and James Donald, 124-155. Open University Press, 1985.
- Hidalgo Marín, Inés S. “Las mujeres en el Valladolid decimonónico (1875-1900) según el diario *El Norte de Castilla*”. En *Valladolid. Historia de una ciudad. Tomo III: La ciudad contemporánea, 1081-1090*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1999.

- Hill, John W. *La Música Barroca, música en Europa occidental, 1580-1750*. Madrid: Akal, 2008.
- Hobsbawn, Eric. *Invencción de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica, 2002.
- . *La era del capital, 1848-1875*. Barcelona: Ed. Crítica, 2007.
- Iglesias Álvarez, Antonio. *La música en la Academia 1974-1998: historia de una sección*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998.
- Iglesias, Iván. “De ‘cruzada’ a ‘puente de silencios’: mito y olvido de la guerra civil española en la historiografía musical”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, nº 25-26 (enero – diciembre 2013): 165-177.
- Instituto de España y Reales Academias: bibliografía general* (Madrid: Instituto de España, 1985).
- Isherwood, Robert M. *Music in the Service of the King: France in the Seventeenth Century*. Ithaca: Cornell University Press, 1973.
- Isnardi, Margherita. *Téchne, Momenti del pensiero greco da Platone a Epicuro*. Florencia: La Nuova Italia, 1966.
- Izquierdo Pérez, Eliseo, Sebastián M. Delgado Campos, Antonio de la Banda, Jordi Bonet, y Salvador Aldana. *Primera reunión nacional de Reales Academias de Bellas Artes de España*. Tenerife: Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, 2002.
- Jaeger, Werner. *Paideia. The Ideals of Greek Culture*. New York: Oxford University Press, 1945.
- Jiménez, Andrés. “Madrid y el teatro lírico español a partir de 1900”. *Ars Longa*, nº 17 (2008): 91-104.
- Jiménez, Antonio. *El krausismo y la Institución Libre de Enseñanza*. Madrid: Cincel, 1986.
- Jiménez, José. *Informe general sobre el estudio de la conciencia regional de España*. Madrid: CIS, 1977.
- Jongh Rossel, Elena de. *El krausismo y la generación de 1898*. Valencia: Albatros, 1985.
- Jover Zamora, José M. “Conciencia burguesa y conciencia obrera en la España contemporánea”. En *Clásicos de historia social de España: una selec-*

- ción crítica*, ed. Jesús Izquierdo Martín y Pablo Sánchez León, 219-258. Madrid: Centro Francisco Tomás y Valiente, 2000.
- Labajo Valdés, Joaquina. “Un músico olvidado: Julián García Blanco”. *Ritmo*, nº 513 (1981): 24-28.
- . “Música y mujer. Vida de sociedad en la España de 1900”. *Ritmo*, nº 52 (1981): 23-25.
- . “Fonógrafos para el Valladolid que cambia de siglo”. *Revista de Folklore*, nº 31 (1983): 3-8.
- . “Tomás Bretón y Valladolid”. *Revista de Folklore*, nº 45 (1984): 84-91.
- . “José M.<sup>a</sup> Cos, reformista de la música sagrada en España”. *REdeM*, nº2 (1984): 335-349.
- . *Aproximación al fenómeno orfeonístico en España. (Valladolid, 1890-1923)*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 1987.
- . *Pianos, voces y panderetas. Apuntes para una historia social de la música en España*. Madrid: Endymión, 1988.
- . “El ambiente musical de Valladolid a fines del siglo XIX y comienzos del XX”. En *Conocer Valladolid. II Curso de patrimonio cultural 2008/2009*, 141-154. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2009.
- Lacomba, Juan A. “La inserción de la historia local en la historia general”. En *II Congreso de historia local. Metodología de la investigación histórica*, coord.: J. J. Martínez Sánchez, 71-92. Gran Canaria: Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias, 2003.
- Lamas, Rafael. *Música e identidad. El teatro musical español y los intelectuales de la Edad Moderna*. Madrid: Alianza, 2008.
- Lara, Tuñón de. *La quiebra de 1898*. Madrid: Sarpe, 1986.
- Lavastre, Philippe. *Valladolid et ses élites. Les illusions d'une capitale régionale (1840-1900)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2007.
- Le Bouill, Jean y Jean-François Botrel, “Sur l'idée de ‘clase media’ dans la pensée bourgeoise en Espagne au XIX<sup>e</sup> siècle”. En *La question de la ‘bour-*

- geoisie' dans le monde hispanique au XIX<sup>e</sup> siècle*, 137-151. Bordeaux: Edition Bière, 1973.
- Lécuyer, Marie-Claude. “Musique et sociabilité bourgeoise en Espagne au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle”. *Bulletin d'Histoire contemporaine de l'Espagne*, nº 20 (décembre 1994): 48-56.
- León Tello, Francisco J. *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1974.
- “La Música en la sociedad madrileña del siglo XVIII: documentos sobre una frustrada Academia”. *BoRABASF*, nº LI (1980): 107-124.
- León Tello, Francisco J. y María V. Sanz Sanz. *La estética académica española en el siglo XVIII: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*. Valencia: Servicio de estudios artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1979.
- Lichstentsztajn, Dochy. “El regeneracionismo y la dimensión educadora de la música en la obra de Felip Pedrell”. *Recerca Musicològica* nº XIV-XV (2004-2005): 301-323.
- López Aranguren, Eduardo. *La conciencia regional en el proceso autonómico*. Madrid: CIS, 1984.
- López Calo, José. *La música en la Catedral de Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid y Obra Social de Caja España, 2007.
- *Nemesio Otaño, S. J. Medio siglo de música religiosa en España*. Madrid: ICCMU, 2010.
- López Cobas Lorena. “Canuto Berea Rodríguez (1836-1891): música, comercio y cultura en Galicia. Entorno contextual y revisión de su perfil biográfico”. Tesina de licenciatura (inérita), UVa, 2005-2006.
- “Las bandas de música en Galicia. Aproximación al caso de la ciudad de A Coruña en el siglo XIX”. *REdeM*, nº 21 (2008): 79-123.
- López Martín, Ramón. “El magisterio primario en la dictadura de Primo de Rivera: notas para su estudio”. *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, nº 5 (1986): 359-374.

- López Patau, Juan. “La casta histórica Castilla: Paisaje y paisanaje en la *Sinfonía Castellana* de Antonio José”. En *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, eds. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres, 575-584. Madrid: ICCMU, 2009.
- López-Chávarri, Eduardo. *Cien años de historia del Conservatorio de Valencia*. Valencia: Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Valencia, 1979.
- López-Morillas, Juan. *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología*. Barcelona: Ariel, 1972.
- . *El krausismo español: perfil de una aventura intelectual*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Lozoya, Marqués de. *Historia de España*. Barcelona: Salvat, 1979.
- Maíllo Salgado, Sara. *Felipe Espino, un músico posromántico y su entorno*. Salamanca: Anthemas, 1999.
- Mainer, José C. *La Edad de Plata (1902-1931). Ensayo de la interpretación de un proceso cultural*. Barcelona: Los Libros de la Frontera, 1975.
- Mansur, Juan C. “Belleza y formación en el pensamiento de Platón”. *Conjectura*, 16, n° 1 (enero-abril, 2011): 83-97.
- Marco, Tomás. *Historia de la música española. Siglo XX*. Madrid: Alianza Música, 1983.
- Marcos del Olmo, María C. “El Valladolid Contemporáneo”. En *Una historia de Valladolid*, ed. J. Burrieza Sánchez, 363-502. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2004.
- Marí Muñoz, Antonio. “El genio, arquetipo romántico”. *Revista de Occidente*, n° 46 (1985): 123-136.
- Marimon, Antonio. *La crisis de 1898*. Barcelona: Ariel, 1998.
- Martí Gilabert, Francisco. “La Iglesia y la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1929)”. *Anuario de Historia de la Iglesia*, n° 2 (1993): 151-178.
- Martin, Benjamín. *Los problemas de la modernización: movimiento obrero e industrialización en España*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1992.

- Martín Jiménez, Ignacio. *La sociedad vallisoletana en los albores del siglo XX. Comportamientos ante los hitos vitales*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 2004.
- Martín Cabello, Antonio. *La Escuela de Birmingham. El Centre for Contemporary Cultural Studies y el origen de los estudios culturales*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, 2006.
- Martín González, Juan J. *El poeta José Zorrilla y las Bellas Artes. Discurso del académico electo Juan José Martín González*. Valladolid: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, 1977.
- “La actividad artística en la catedral de Valladolid entre los arzobispos Lastra y Gandásegui”. *BoRABAPC*, nº 30 (1995): 27-42.
- Martín Jiménez, Ignacio. *El sistema educativo de la Restauración: primaria y secundaria en el distrito universitario de Valladolid*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1994.
- Martínez, Francesc A. *Conservar progresando: La Unión Liberal, 1856-1868*. Valencia: UNED-Ctro. Francisco Tomás y Valiente, 2001.
- Martorell Linares, Miguel. “Santiago Alba. El liberal que no encontró su momento”. En *Progresistas*, ed. Javier Moreno Luzón, 195-232. Madrid: Taurus, 2006.
- Marzal Raga, Consuelo de los R. *El régimen jurídico de las enseñanzas musicales*. Valencia: Institución Alfons el Magnànim, 2010.
- Mattei, Roberto De, *Pio IX*. Casale Monferrato: Piemme, 2000.
- Maurín, Joaquín. *La revolución española*. Barcelona: Anagrama, 1977.
- Maza, Elena, *Valladolid: sus pobres y la respuesta institucional, (1750-1900)*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1985
- “Pobreza y hospitalidad pública en la ciudad de Valladolid a mediados del siglo XVIII”. *Investigaciones históricas. Época moderna y contemporánea*, nº 3 (1982): 33-76.
- “Las clases populares en España: continuidad y transformaciones en su perfil asociativo (1887-1930)”. *Investigaciones Históricas*, nº 15 (1995): 297-314.

- “Sociabilidad en España”. En *Los 98 Ibéricos y el mar. Actas del Congreso Internacional. Lisboa: Torre do Tombo, 27-29 de abril de 1998*, 407-435. Madrid: Comisaría General de España, Expo Lisboa '98, 1998.
- Coord. *Sociabilidad en la España Contemporánea*. Valladolid: Instituto Universitario de Historia Simancas, UVA, 2002.
- McLuhan Marshall y Bruce R. Power. *La aldea global*. Barcelona: Gedisa, 1990.
- Meijide, Antonio. “Implantación de la enseñanza musical en la Escuela de Bellas Artes de La Coruña”. *ABRENTE, Publicación periódica de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, nº 26 (1994): 101-118.
- Mena Calvo, José M.<sup>a</sup> de. *Historia del Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Sevilla*. Madrid: Alpuerto, 1984.
- Menéndez, María L. “Un mecenas de la España Alfonsina. El II Marqués de la Vega-Inclán (1858-1942)”. Tesis doctoral, UNED, 2004.
- Merle, Hélène. “Ars”. *Bulletin de la Société Internationale pour l'étude de la Philosophie Médiévale*, nº 28 (1986): 95-133.
- Miravalles, Luis. “La vida cotidiana de Valladolid en la España de 1900 a 1925”. *Llanuras, Revista literaria*, nº 2 (1982): 102-110.
- Molino, Jean. “Fait musical et sémiologie de la musique”. *Musique en Jeu*, nº 17 (1975): 37-62.
- Monjo, Juan. “Arquitectura, arte funcional”. *Infórmes de la Construcción*, nº 374 (octubre de 1985): 5-16.
- Morales Moya Antonio y Mariano E. de Vega, eds. *¿Alma de España? Castilla en las interpretaciones del pasado español*. Madrid: Marcial Pons, 2005.
- Moreno Hernández, Carlos. “Castilla, lugar común del 98”. *Revista de Occidente*, nº 210 (1998): 39-64.
- Moreno Luzón, Javier. “El poder público hecho cisco”. Clientelismo e instituciones políticas en la España de la Restauración”. En *Política en penumbra. Patronazgo y clientelismo políticos en la España contemporánea*, ed. Antonio Robles Egea, 169-190. Madrid: Siglo XXI, 1996.



- Muro Orejón, Antonio. *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel*. Sevilla: Imprenta provincial, 1961.
- Nagore Ferrer, María. *La revolución coral: estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*. Madrid: ICCMU, 2001.
- “Un aspecto del asociacionismo musical en España: las sociedades corales”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, nº 8-9 (2001): 211-225.
- Navarro Monta, Diego. *La Historia del Conservatorio de Cádiz en sus Documentos*. Cádiz: Instituto de Estudios Gaditanos y Excma. Diputación de Cádiz, 1976.
- Navascués, Pedro. “Breve noticia histórica de los Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. En *Estatutos y Reglamento de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 11-29. Madrid: RABASF, 2005.
- “Estatutos” en <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/academia/estatutos/historia> (Consulta: 15/012014).
- Neubauer, John. *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor, 1992.
- Nieto Miguel, Ignacio. “José María Aparicio Tablares (1866-1949) y su producción de música religiosa”. En *Actas del II Congreso Latinoamericano de Religiosidad Popular: La Semana Santa, Liturgia, Rito y Música*, eds. José L. Alonso Ponga, Pilar Panero, Pablo Tirado, 275-280. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2010.
- “La escuela de música de la Academia Provincial de Bellas Artes de Valladolid”. En *Musicología global, musicología local*, coord.: Javier Marín López, 1487-1500. Logroño: Sociedad Española de Musicología, 2012.
- Nieto Pino, Alberto. *La Enseñanza primaria en Valladolid 1900-1931*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1996.
- North Whitehead, Alfred. *Science and the Modern World*. New York: Free Press, 1997.

- Núñez-Cortés Contreras, Maravillas y María A. Herradón Figueroa. “La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la vida musical española en el siglo XIX”. *REdeM*, nº 1-2 (1991): 85-91.
- Núñez Seixas, Xosé M. “Questione nazionale e crisi statale: Spagna, 1898-1936”. *Ricerche Storiche*, nº 24 (1994): 87-117.
- Olcese Alvear, Juan Manuel. *El Ayuntamiento de Valladolid. Política y Gestión (1875-1897)*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2007.
- . *Dos edificios con historia. La Iglesia de la Inmaculada Concepción de Renedo de Esgueva y la casa de campo de la familia Power*. Valladolid: Parroquia de la Inmaculada Concepción de Renedo de Esgueva, 2012.
- Olin Wright, Erik. *Clases*. Madrid: Siglo XXI, 1994.
- Orduña Rebollo, Enrique. “El Cambio institucional”. En *Historia de Castilla y León. La época contemporánea (siglos XIX-XX)*, 126-143. Valladolid: Ámbito, 1986.
- Ortega Bariego, José M. *El templete de música. Crónica del Valladolid de entre siglos*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2004.
- Ortiz de Urbina y Sobrino, Paloma. “La recepción de Richard Wagner en Madrid: 1900-1914”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- Ossenbach Sauter, Gabriela. “Introducción”. En *Génesis de los sistemas educativos nacionales*, ed. F. Gómez de Castro, 10-44. Madrid: UNED, 1989.
- Otero Nieto, Ignacio. “La enseñanza de la música en Sevilla en la segunda mitad del siglo XIX”. *Temas de estética y arte*, nº XXV (2011): 145-178.
- Palacios Garoz, Miguel A. “Antonio José, Sinfonía castellana, con preludeo y cuatro tiempos”. *Ritmo* 50, nº 496 (1979): 51-59.
- . *Antonio José: músico de Castilla*. Madrid: Unión musical española, 1980.
- . *Introducción a la música popular castellana y leonesa*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1984.
- . *En tinta roja: cartas y otros escritos de Antonio José*. Burgos: Instituto Municipal de Cultura, 2002.

- *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico*. Burgos: Instituto Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Burgos, 2003.
- Palacios, María. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2008.
- Palomares Ibáñez, José M.<sup>a</sup> *La asistencia social en Valladolid. El Hospicio de pobres y la Real Casa de Misericordia (1724-1847)*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 1975.
- *Valladolid. 1900-1931. Historia de Valladolid. VII*. Valladolid: Ateneo, 1981.
- *Comisión de reformas sociales y la condición obrera en Valladolid (1883-1903)*. Valladolid: UVa, 1985.
- “El regionalismo castellanoleonés y las gestiones por conseguir el Estatuto de Autonomía (1900-1936)”. En *Nacionalismo y regionalismo en España. El horizonte político-institucional, económico, social, cultural e internacional de nuestro tiempo*, 75-90. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 1985.
- *El socialismo en Castilla: Partido y sindicato en Valladolid durante el primer tercio del siglo XX*. Valladolid: UVa, 1988.
- *Nuevos políticos para un caciquismo. La dictadura de Primo de Rivera en Valladolid*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la UVa, 1993.
- “Episcopologio vallisoletano contemporáneo”. En *Historia de la diócesis de Valladolid*, 401-456. Valladolid: Arzobispado de Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 1996.
- Pastrana Morilla, Heliodoro. *La Diputación Provincial de Valladolid. 1875-1930. Política y Gestión*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 1997.
- Peña González, José. *Historia política del constitucionalismo español*. Madrid: Dykinson, 2004.
- Peña y Goñi, Antonio. *España, desde la ópera a la zarzuela*. Madrid: Alianza Editorial, 1967.

- Pérez Gutiérrez, Mariano. “Los Conservatorios españoles. Historia, reglamentación, planes de estudio, centros, profesorado y alumnado”. *Música y Educación*, nº 15 (octubre de 1993): 17-48.
- “Breve reseña histórica sobre la Educación Musical en España”. *Música y Educación*, nº 17 (abril de 1994): 22-23.
- Pérez López, Pablo. *Católicos, política e información: Diario Regional de Valladolid: 1931-1980*. Valladolid: UVa, 1994.
- “La prensa católica: *Diario Regional*”. En *Tres modelos de prensa en Valladolid*, 29-44. Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1994.
- Pérez Sánchez, Guillermo A. “La evolución del empleo y del salario en el ayuntamiento de Valladolid: 1875-1930, análisis cuantitativo”. *Investigaciones históricas: época moderna y contemporánea*, nº 10 (1990): 9-40.
- Pérez-Magallón, Jesús. “Tomás de Iriarte”. En *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. [http://bib.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/iriarte/pcuartonivel.jsp?conten=autor](http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/iriarte/pcuartonivel.jsp?conten=autor) (consulta: 1 de agosto de 2012).
- Pérez-Rasilla Bayo, Eduardo. “Un siglo de teatro en España. Notas para un balance del teatro del siglo XX”. *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, nº 6 (2001): 19-44.
- P. Arregui, Juan. *Material Intrahistory and Stage Practice of the Nineteenth-Century Bourgeois Theater. The Testimony of the Theater Calderon de la Barca*. Michigan: UMI, 2004.
- *Valladolid y el teatro ante la expectativa burguesa. Contexto y proceso*. Valladolid: UVa, 2009.
- , M.<sup>a</sup> Antonia Virgili, Fernando Herrero, Manuel Fuentes, Joaquín Martín, José G. López, Rosa Sanz, Sebastián Araujo y Ángel Fiel. *El noble y leal Teatro Calderón de la Barca*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1999.
- Pevsner, Nikolaus. *Academias de Arte: pasado y presente*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.

- Piñeiro, Mariano E. y M. Jalón Calvo. "Una Academia de Matemáticas en el Valladolid Ilustrado". En *Ciencia, Técnica y Estado en la España Ilustrada*, 303-319. Zaragoza: Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas, 1990.
- Pita Andrade, José M. dir. *El libro de la Academia*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991.
- Pochat, Götz. *Historia de la estética y la teoría del arte: de la antigüedad al siglo XIX*. Madrid: Akal, 2008.
- Porres, Ángeles. "Historia del Conservatorio de Valladolid". En *Conocer Valladolid. VI Curso de patrimonio cultural*, 217-230. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid y RABAPC, 2013.
- Posada, Adolfo. *Breve historia del krausismo español*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1981.
- Potter, Jonathan. *La representación de la realidad: discurso, retórica y construcción social*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Povedano, Elisa. "Arte industrial y renovación pedagógica en España e Iberoamérica: identidad y vanguardia (1826-1950)". Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2002.
- Prados de la Escosura, Leandro. *De imperio a nación. Crecimiento económico y atraso económico en España (1780-1930)*. Madrid: Alianza, 1993.
- Prieto Cantero, Amalia. *Historia de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1983.
- Puelles Benítez, Manuel de, ed. *Historia de la Educación en España, tomo II: de las Cortes de Cádiz a la Revolución de 1868. Legislación y Documentos*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1982.
- . "Política de la educación y políticas educativas". En *Nuevas miradas historiográficas sobre la educación en la España de los siglos XIX y XX*, eds. Jean-Louise Guereña, Julio Ruiz Berrio y Alejandro Tiana Ferrer, 42-66. Madrid: Ministerio de Educación. Secretario de Estado de Educación y Formación Profesional, 2010.
- . *Educación e ideología en la España contemporánea*. Madrid: Tecnos, 2010.

- Quinto, Pascual de, y J. de los Ríos. *Las publicaciones de la Real Academia de Bellas Artes establecida en Zaragoza con el título de San Luis 1792-1987*. Zaragoza: Real Academia de Bellas Artes de Zaragoza, 1987.
- Ramos, José. “El tiempo de los cenáculos: aproximaciones a la pintura religiosa del siglo XIX”. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2001.
- Reglamento interior. Real Academia de Bellas Artes de La Purísima Concepción de Valladolid*. Valladolid: Imprenta Castellana, 1947.
- Replinger, Mercedes. “El genio y la Academia en la España romántica”. *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 1 (1988): 37-42.
- . “La batalla romántica en España”. *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 2 (1989): 81-88.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1995.
- Rincón García, Wilfredo. *La Real academia de Bellas Artes de San Luis y la escultura en Zaragoza durante la primera mitad del siglo XIX. Discurso de ingreso de Wilfredo Rincón García y discurso de contestación por José I. Pascual de Quinto y de los Ríos*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1992.
- Rivera Martínez, Ruth. “La Construcción del hecho escénico a través de la prensa de Valladolid en el cambio de siglo (XIX-XX). Un proyecto de viabilidad investigadora”. Trabajo de fin de máster (inédito), UVa, 2011.
- Robledo Estaire, Luis. “El conservatorio que nunca existió. El proyecto de Melchor Ronzi para Madrid (1810)”. *Música. Revista del Real Conservatorio de Música de Madrid*, nº 7-9 (2002): 13-26.
- Robles Egega, Antonio. “Introducción”. En *Política en penumbra. Patronazgo y clientelismo políticos en la España contemporánea*, ed. A. Robles, 1-20. Madrid: Siglo XXI, 1996.
- Rodríguez de Lecea, Teresa. “El pensamiento religioso en el 98: el krausismo”. *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, nº 3 (1998): 249-260.
- Rodríguez Martín, Domingo. *Bibliografía Vallisoletana*. Valladolid: Miñón S.A., 1955.

- Rodríguez Mayorgas, Ana. “El concepto de Artes Liberales a fines de la República Romana”. *Estudios Clásicos*, nº 125 (2004): 45-64.
- Rodríguez Ruiz, Delfín. “Teorías de la Arquitectura en el siglo XVIII”. En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, ed. Valeriano Bozal Fernández, 1: 99-110. Madrid: Visor, 2000.
- Ros-Fábregas, Emilio “Historiografía de la música en las catedrales españolas: nacionalismo y positivismo en la investigación musicológica”. *Code XXI. Revista de la Comunicación Musical*, nº 1 (1998): 68-135.
- “Historiografías de la música española y latinoamericana”. *Boletín de Música*, nº 9 (2002): 25-49.
- Rubio Cremades, Enrique. “Juan Valera, presentación”. En *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (consulta: 15 de noviembre de 2013).  
[http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib\\_autor/valera/](http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/valera/)
- Rubio González, Lorenzo. *La literatura en Valladolid en el siglo XX (1900-1939)*. Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1989.
- Rueda Laffond, José C. “Madrid en torno a 1898: información y gestión urbana (higienismo y reforma municipal)”. *Historia y Comunicación Social*, nº3 (1988): 177-194.
- Rueda Sanz, Germán. “Demografía, economía, sociedad”. En *Valladolid en el siglo XIX, vol. VI de Historia de Valladolid*, 241-308. Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1985.
- *La desamortización de Mendizábal en Valladolid (1836-1853)*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 2009 (2ª ed).
- Ruiz Berrio, Julio. “Alfabetización y modernización social en la España del primer tercio del siglo XX”. En *Leer y escribir en España. Doscientos años de alfabetización*, dir. A. Escolano, 91-110. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1992.
- Rumeu de Armas, Antonio. *La Real Academia de Historia*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2000.
- Said, Edward W. *Orientalismo*. Barcelona: De Bolsillo, 2006.

- Sánchez de Andrés, Leticia. *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del Krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2009.
- Sánchez García, José L. *La voluntad regeneracionista. Esfuerzo e inercia del Ateneo de Valladolid, 1872-1936*. S.l.: Región Editores, 1998.
- Sánchez Mantero, Rafael. “El Sexenio Revolucionario”. En *Historia de España. Revolución y Restauración*. 13: 9-100. Madrid: Espasa Calpe, 2004.
- . *Historia de España. El siglo XIX*. Madrid: Austral, 2004.
- Sánchez, Víctor. *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*. Madrid: ICCMU, 2002.
- Santamaría Laorden, Natalia. “Modernismo y regeneracionismo como discursos permeables: Darío, Rodó y Unamuno”. *Decimonónica*, nº 8-1 (invierno 2011): 76-92.
- Sanz Sanz, María M. V. “Docencia y titulación en las Reales Academias. Control académico en la construcción”. *Anales de Historia del Arte*, nº 2 (1990): 155-177.
- Sapena Martínez, Sergio. “La sociedad filarmónica de Valencia (1911-1945): origen y consolidación”. Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, 2007.
- Sardar, Ziauddin. *Estudios culturales para todos*. Barcelona: Paidós, 2011.
- Sarget Ros, M.<sup>a</sup> Ángeles. “Perspectiva histórica de la educación musical”. *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, nº 15 (2000): 117-132.
- . *Los conservatorios de música en Castilla-La Mancha*. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2002.
- . “La enseñanza musical profesional en el siglo XIX”. *Música y educación*, nº 59 (2004): 59-114.
- Sarrailh, Jean. *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Schmidt, Siegfried J. “La comunicación literaria”. En *Pragmática de la comunicación literaria*, 195-212. Madrid: Arco Libros, 1986.
- Schorske, Carl E. *Pensar con la historia*. Madrid: Taurus, 2001.



- Schütz, Alfred. *La construcción significativa del mundo social*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Serrano, Rafael. *La revolución liberal en Valladolid (1808-1874)*. Valladolid: Grupo Pinciano-Caja España, 1993.
- . *El Círculo de Recreo de Valladolid (1844-2010): ocio y sociabilidad en un espacio exclusivo*. Valladolid: UVa, 2011.
- Sobrino, Ramón. “Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid”. *Recerca Musicològica*, nº 14-15 (2004-2005): 155-175.
- Sopeña Ibáñez, Federico. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes, 1967.
- . “La Institución Libre de Enseñanza y la Música”. *Música, Revista del Conservatorio Superior de Madrid*, nº 1(1994): 125-146.
- Sopeña Ibáñez, Federico, Fernando Chueca, Juan José Martín González, José M.<sup>a</sup> de Azcárate, José Manuel Pita, Antonio Bonet Correa, Ramón González de Amezua, y Luis Cervera Vera. *El libro de la Academia*. Madrid: RABASF, 1991.
- Subirá Puig, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat, 1953.
- . “La Sección de Música de Nuestra Academia: Historia interna de su creación”. *BoRABASF*, nº 2 (1953): 143-174.
- . “La Sección de Música de Nuestra Academia: Su actuación durante el decenio 1873-1883”. *BoRABASF*, nº 4 (1954): 335-378.
- . “La Sección de Música de Nuestra Academia: Su actuación durante el decenio 1883-1893”. *BoRABASF*, nº 17 (1963): 19-48.
- . *La Música en la Academia. Historia de una Sección*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1980.
- Swislocki, Marsha y M. Valladares, eds. *Estrenado con gran aplauso: teatro español 1844-1936*. Madrid: Iberoamericana, 2008.

- Tatarkiewicz, Władysław. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 1990.
- . *La estética moderna 1400-1700*, vol. 3 de *Historia de la Estética*. Madrid: Ediciones Akal, 1991.
- The Chicago Manual of Style, Sixteen edition*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 2010.
- Toledo Celada, María. “Antonio Guzmán Ricis (1896-1944): revisión biográfica, estudio de la etapa palentina y catálogo de la producción”. Trabajo para la obtención del DEA, UVa, 2007.
- Torres López, Matilde. “La mujer en la docencia y la práctica artística en Andalucía durante el siglo XIX”. Tesis Doctoral, Universidad de Málaga, 2007.
- Torres Mulas, Jacinto. *Las publicaciones periódicas musicales en España 1812-1990. Estudio crítico-bibliográfico. Repertorio general*. Madrid: Universidad Complutense, 1991.
- . “Orquestas y sociedades 1900-1939 en España”. En *España en la música de Occidente: actas del congreso internacional*, eds. José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares, 351-368. Madrid: INAEM, 1987.
- Turín, Yvonne. *La educación y la escuela en España de 1874 a 1902*. Madrid: Aguilar, 1967.
- Uría, Fidelia. “Anselmo González del Valle, músico asturiano”. *Recerca Musicològica*, n° 11-12 (1996): 389-398.
- Urrea, Jesús. *La Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* [Catálogo de la Exposición homónima]. Valladolid: Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1984.
- . *La Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Anuario*. Valladolid: RABAPC, 1991.
- . “Los Académicos de la Purísima Concepción 1779-1849”. *BoRABAPC*, n° 28 (1993): 133-148.
- . “Los primeros pasos de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción”. *BoRABASF*, n° 77 (1993): 297-316.

- *Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Pinturas y Esculturas*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 1998.
- “Las ediciones de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción”. *Argaya*, nº 28 (2004): 50-52.
- Varela, Javier. “El mito de Castilla en la Generación del 98”. *Claves de Razón Práctica*, nº 70 (1997): 10-16.
- Varela Suanzes-Carpegna, Joaquín. “Propiedad, ciudadanía y sufragio en el constitucionalismo español (1808-1845)”. *Historia constitucional: revista electrónica de Historia Constitucional*, nº 6 (2005): 105-124.
- Varela de Vega, Juan B. “Félix Antonio González, músico de Valladolid”. *Llanuras, revista literaria*, nº 2 (1982): 2-7
- “Tiburcio y José María Aparicio, dos músicos vallisoletanos”. *BoRABAPC*, nº 27 (1992): 233-265.
- “Semblanza de Jacinto Ruiz Manzanares”. *BoRABAPC*, nº 31 (1996): 139-148.
- “Semblanza de Julián García Blanco”. *BoRABAPC*, nº 37 (2002): 173-175.
- “Semblanza de Vicente Goicoechea”. *BoRABAPC*, nº 37 (2002): 177-179.
- *Músicos de Valladolid, Antología biográfica, S. XIX*. Valladolid: J. B. Varela de Vega, 2003.
- “La Academia de Bellas Artes. La Escuela de Música y el Conservatorio en la Música Vallisoletana”. *BoRABAPC*, nº 41 (2006): 105-111.
- Varela Ortega, José. *Los amigos políticos. Partidos, elecciones y caciquismo en la Restauración, 1875-1900*. Madrid: Marcial Pons, 2001.
- Varela Rodríguez, Elisa. “Las Ciencias y Técnicas Historiográficas y las ediciones documentales en el Principado de Cataluña (primeras consideraciones)”. *Signo: revista de historia de la cultura escrita*, nº 6 (1999): 65-79.
- Vázquez, José M. *Tradicionales y moderados ante la difusión de la filosofía krausista*. Comillas: Universidad Pontificia de Comillas, 1998.
- Vega Ramos, María J. *El secreto artificio: qualitas sonorum, maronolatría y tradición pontaniana en la poética del renacimiento*. Madrid: CSIC y Universidad de Extremadura, 1992.

- *Imperios de papel*. Barcelona: Crítica, 2003.
- Vila, Enriqueta y Rogelio Reyes Cano, eds. *El mundo de las Academias: del ayer al hoy. Actas del Congreso Internacional celebrado con motivo del CCL aniversario de la fundación de la Real Academia Sevillana de las Buenas Letras*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2003.
- Vilches, Jorge. *Progreso y Libertad. El Partido Progresista en la Revolución Liberal española*. Madrid: Alianza, 2001.
- Villalba, Enrique. “Discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de Valladolid, 17 de marzo de 1935”. *BoRABAPC*, nº15 (1936): 15-25.
- Villalba, María P. “José Francés, crítico de arte”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- Viñao, Antonio. “El sexenio democrático (1868-1874)”. En *Historia de la Educación en España y América*, ed. Buenaventura Delgado Criado, 265-270. Madrid: Ediciones SM, 1994.
- Virgili Blanquet, M.<sup>a</sup> Antonia. *Desarrollo urbanístico y arquitectónico de Valladolid: 1851-1936*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1979.
- “Felipe Pedrell y el músico vallisoletano Luis Villalba: correspondencia inédita”. *Recerca musicològica*, nº 1 (1981): 151-192.
- “Ambiente musical”. En *Valladolid en el siglo XIX, Historia de Valladolid.- VI*, 597-630. Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1985.
- *La Música en Valladolid en el S. XX*. Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1985.
- “Algunos aspectos del nacionalismo y regionalismo musical en Castilla”. En *España en la música de occidente: Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985*, coord.: José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares Rodicio, 2: 231-240. Madrid: INAEM, 1987.
- “El Urbanismo y la arquitectura de Valladolid en los primeros cuarenta años del siglo XX”. En *Arquitectura y urbanismo de Valladolid en el siglo XX*, 9-82. Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1988.

- “Luis Villalba y Eustoquio Uriarte: sus contribuciones al estudio de la música y al nacionalismo español”. En *Música en el Monasterio del Escorial: Actas del Simposium*, coord.: Francisco J. Campos, 489-512. San Lorenzo del Escorial: Ediciones Escorialenses, 1993.
- “La Música Religiosa en el siglo XIX español”. En *La música española en el siglo XIX*, eds. Emilio Casares y C. Alonso, 375-406. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995.
- “Facundo de la Viña”. En *Personajes Vallisoletanos*, ed. José Gabriel López y Silvia Álvarez, 317-334. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 2002.
- “Antecedentes y contexto ideológico de la recepción del *Motu Proprio* en España”. *REdeM*, nº 1 (2004): 23-39.
- “Bases ideológicas del regionalismo musical castellano”. En *Estudios de historia y arte: homenaje al profesor Alberto C. Ibáñez Pérez*, coord.: por Lena Saladina, René J. Payo, María P. Alonso Abad, 481-484. Burgos: Universidad de Burgos, 2005.
- “Asociaciones musicales decimonónicas: el *Liceo artístico y literario de Valladolid* (1842) y su contexto en Castilla y León”. En *Delantera de paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, coords.: Celsa Alonso González, Carmen Julia Gutiérrez y Javier Suárez Pajares, 369-380. Madrid: ICCMU, 2008.
- “Sociabilidad burguesa y regionalismo castellano: el movimiento coral”. En *Estudios de historia del arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago*, dir. Jesús M.<sup>a</sup> Parrado y Fernando Gutiérrez, 267-273. Valladolid: UVa, 2009.
- “Pensamiento regionalista e identidad musical”. En *Actas del Congreso Nacional Los Escenarios de la Música Nacional Española. Música, Danza y Lírica desde Castilla y León. 1868-1958*. Valladolid: sin publicar, 2011.
- Watzlawick, Paul. *La realidad inventada: ¿cómo sabemos lo que creemos saber?* Barcelona: Gedisa, 2000.
- Weber, Alfred. *Historia de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.

## Bibliografía

- Wert Ortega, Juan P. “Jovellanos, ‘aficionado’”. Su actividad coleccionista en relación con el origen de la moderna cultura artística en España”. *Anales de historia del arte*, nº 2 (1990): 131-144.
- White, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1992.
- Williams, Raymond. *Sociología de la cultura*, Barcelona: Paidós, 1994.
- Woolsey, Charles. *Colbert and a Century of French Mercantilism*. Nueva York: Columbia University Press, 1964.
- Yvars, José F. “La formación de la historiografía”. En *Historia de las ideas estéticas, y de las teorías artísticas contemporáneas*, ed. Valeriano Bozal, 1: 132-147. Madrid: Visor, 1996: 1
- Zamacois, Joaquín. *De la Escuela Municipal de Música del año 1886 al Conservatorio Superior Municipal de Música del año 1963*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 1963.
- Zavala, Iris M.<sup>a</sup> “Introducción: nuevas tareas y lecturas al filo de la modernidad”. En *Romanticismo y realismo*, Vol. I de *Historia crítica de la literatura española*, dir. Francisco Rico, 5-22. Barcelona: Crítica Grijalbo Mondadori, 1994.







**La música en la Real Academia de Bellas Artes de  
La Purísima Concepción de Valladolid**



## ÍNDICE ANEXOS



## SEGUNDO VOLUMEN: ANEXOS

---

<b>Anexo A. Inventario del AMuRABAPC</b> .....	11
Inventario del Archivo de Música de la Real Academia de Bellas Artes de La Purísima Concepción de Valladolid .....	15
<b>Anexo B. Documentos</b> .....	427
B. 1. Plan de Enseñanza de la Escuela de Bellas Artes de la Real Academia de San Fernando, 1844 .....	429
B. 2. “Exposición” de los estatutos de la RABASF, 1846 .....	431
B. 3. Ordenamiento de las academias provinciales de Bellas Artes, 1849 .....	429
B. 4. Rafael Hernando, <i>Proyecto-memoria para la creación     de una Academia de Música</i> , 1864 .....	439
B. 5. Defensa de la equiparación de la música con las artes plásticas y de su introducción en sede académica .....	441
B. 6. Fundación de establecimientos de enseñanza por parte de ayuntamientos y diputaciones, 1869 .....	443
B. 7. Polémica en torno al nombramiento de académicos para la Sección de Música en la Academia de Bellas Artes, 1873 .....	451
B. 8. Documentos sobre el origen de la RABAPC .....	457
B. 9. Rafael Hernando, “Dictamen...”, <i>BoRABASF</i> , 1883 .....	465
B. 10. Creación de secciones de música en las escuelas provinciales de Bellas Artes, 1887 .....	473
B. 11. Las escuelas de Bellas Artes pasan a depender de las universidades, 1892 .....	475
B. 12. Requisitos de validez oficial en las escuelas de música provinciales, 1905 .....	477
B. 13. Narciso Alonso Cortés, “Fons Danmorum”, <i>Juventud     Castellana</i> , 1908 .....	481

B. 14.	Bases para la creación de una Escuela de Música en Valladolid, 1911 .....	485
B. 15.	Presupuesto de la Escuela Municipal de Música de Valladolid, 1911 .....	487
B. 16.	Convocatoria de concurso de canciones populares, 1916 .....	491
B. 17.	Pablo Cilleruelo: sobre el estreno de <i>Sierra de Gredos</i> compuesto por Facundo de la Viña, 1917 .....	493
B. 18.	Puesta en marcha de la Escuela de Música de Valladolid, 1918 .....	497
B. 19.	“Manifiesto Castellano. La Opinión de los neutros”, 1918 .....	499
B. 20.	Jacinto Ruiz Manzanares, “Canciones populares”, 1918 .....	503
B. 21.	Entrevista a Jacinto Ruiz Manzanares, 1922 .....	507
B. 22.	Concesión de validez oficial a la Escuela de Música de Valladolid, 1928 .....	511
B. 23.	Acto solemne de inauguración de curso de la Escuela de Música de Valladolid, 1918 .....	513

## **Anexo A**

**Inventario del Archivo de Música de la Real Academia  
de Bellas Artes de La Purísima Concepción de Valladolid**





La tarea que dio origen a esta tesis doctoral, y que constituye uno de los pilares sobre los que descansa, fue la elaboración de un inventario detallado del Archivo de Música de la RABAPC. Para su confección se partió del trabajo previamente realizado por la Sección Departamental de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Valladolid, que documentó y describió someramente trescientas setenta y seis obras<sup>1</sup>, un número que, tras la presente actualización de los fondos, se ha ampliado hasta el casi millar de entradas.

Durante el proceso de ordenamiento del archivo se vislumbró un corpus documental que demanda un análisis de mayor calado, ya que se constató la presencia de fuentes únicas en formato manuscrito compuestas por algunos de los protagonistas del Valladolid musical de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Precisamente, algunas de estas partituras han sido interpretadas en público a lo largo del proceso de realización de esta tesis: en conmemoraciones de la festividad de La Purísima<sup>2</sup> o en el congreso “Los escenarios de la música nacional española. Música, danza y lírica desde Castilla y León, 1868-1958” celebrado en Valladolid en octubre de 2011, que incluyó un concierto en el que se interpretaron obras manuscritas conservadas en el archivo<sup>3</sup>.

El AMuRABAPC se nutre en su mayor parte de fondos provenientes de donaciones particulares. La más importante de ellas fue la realizada a comienzos de los años noventa del siglo XX por Nicomedes Sanz y Ruiz de la Peña e hijos<sup>4</sup>, que legaron las denominadas *Colecciones Aparicio*, integradas por

---

<sup>1</sup> El resultado de este trabajo de documentación se encuentra a disposición pública en la web de la RABAPC.

<sup>2</sup> Entre los años 2010 y 2013 se han interpretado diversas obras vocales e instrumentales litúrgicas de compositores como Eugenio Fernández Arias, Tiburcio Aparicio, José María Aparicio, etc. en la eucaristía que cada 8 de diciembre tiene lugar en la Iglesia de Santiago de Valladolid.

<sup>3</sup> La coordinación y selección del repertorio para dicho concierto fue realizada por el que suscribe esta tesis.

<sup>4</sup> “Los Aparicio lograron reunir una importante colección de partituras impresas de música, de los siglos XVIII y XIX, además de una colección de libros teóricos del mayor interés histórico. A todo esto hay que añadir un gran archivo de obras propias de los dos músicos. Este ingente material acaba

numerosas obras originales de Tiburcio Aparicio y su hijo José María, a las que se añadían los fondos propios de la biblioteca de los dos músicos e, incluso, instrumentos de su propiedad<sup>5</sup>. La académica M.<sup>a</sup> Antonia Fernández del Hoyo y sus hermanas efectuaron otra importante donación que incluyó un conjunto de obras y apuntes manuscritos de su abuelo, el profesor de la Escuela de Música Eugenio Fernández Arias, y de su hermano, Nicolás Fernández Arias, así como otros libros impresos de partituras de compositores clásicos.

La relación de fichas que se muestra a continuación presenta una selección de los principales campos de la base de datos elaborada al efecto —cuyos pormenores técnicos han sido descritos en el aparato de Fuentes (§1.4.)—; de esta forma, el presente inventario constituye una plantilla de consulta de la que se han excluido una serie de ítems que, en un principio, podían entorpecer una búsqueda rápida.

En cuanto a la relación, completa, que se ofrece en este anexo, su ordenación atiende a un criterio alfabético onomástico de autores; aunque esta disposición es la que se ha empleado para su presentación impresa en esta tesis, la base de datos como es lógico permite una enorme flexibilidad de búsqueda en virtud de un amplio abanico de principios ya sean de tipo cronológico, de género o incluso de plantilla musical. Así mismo, la signatura se corresponde con la localización topográfica en el archivo con el fin de facilitar la consulta de la documentación in situ: las dos primeras cifras se refieren al cajón donde se almacena la referencia y la camisa que la agrupa, y una tercera para los casos en los que existen varias unidades documentales; esto explica que la secuencia de signaturas no sea correlativa.

---

de ser donado a la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción por su presidente Nicomedes Sanz y Ruiz de la Peña e hijos.”: Varela de Vega en un artículo publicado en 1992 analiza el origen de una parte de los fondos del archivo: Juan B. Varela de Vega, “Tiburcio y José María Aparicio, dos músicos vallisoletanos,” *BoRABAPC*, n.º 27 (1992): 233.

<sup>5</sup> En las vitrinas de exposición de la sala del AMuRABAPC se muestran dos violines que pertenecieron a José María Aparicio.

### ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC

Autor normalizado	ALBÉNIZ, Isaac	Signatura Provisional
Autor	ALBÉNIZ, I.	AMuRABAPC, 11.22.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Tango". Para piano	
Título Diplomático	Oeuvres pour Piano / Tango	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	La m	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa: Alphonse leduc. París	

### ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC

Autor normalizado	ALBÉNIZ, Isaac	Signatura Provisional
Autor	ALBÉNIZ, I.	AMuRABAPC, 10.25.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Primer cuaderno de "Iberia" para piano: "Evocación", "El Puerto" y "Corpus"	
Título Diplomático	IBERIA / 12 nouvelles "impressions" en quatre cahiers / (1erCahier) / Evocación / El puerto / Corpus	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria	"A Madame ERNEST CHAUSSON"	
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa: Unión Musical Española. Madrid	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ALBÉNIZ, Isaac	Signatura Provisional
Autor	ALBÉNIZ, I.	AMuRABAPC, 11.26.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Mallorca". Para piano Op. 202	
Título Diplomático	"Mallorca" / Barcarola / Op. 202	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria	"A Miss Ellie Lowenfeld"	
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Graña	Ed. impresa: Unión Musical Española. Madrid	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ALBÉNIZ, Isaac	Signatura Provisional
Autor	ALBÉNIZ, I.	AMuRABAPC, 10.27.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Granada". Para piano	
Título Diplomático	Suite Espagnole / n °1 "Granada" / Serenata	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria	"Respetuoso recuerdo a la Sra. D <sup>a</sup> Gracia Fernández Palacios de Recur"	
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Graña	Ed. impresa: Unión Musical Española. Madrid	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ALBÉNIZ, Isaac	Signatura Provisional  AMuRABAPC, 10.28.
Autor	ALBÉNIZ, I.	
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Sevilla". Para piano	
Título Diplomático	Suite Espagnole / nº 3 "Sevilla" / Sevillanas	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria	"Respetuoso y cariñoso recuerdo a la Exma. Sra. Condesa de Morphy"	
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Graña	Ed. impresa: Unión Musical Española. Madrid	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ALBÉNIZ, Isaac	Signatura Provisional  AMuRABAPC, 10.29.
Autor	ALBÉNIZ, I.	
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Castilla". Para piano	
Título Diplomático	Suite Espagnole / nº 7 "Castilla" / Seguidillas	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Graña	Ed. impresa: Unión Musical Española. Madrid	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ALBÉNIZ, Isaac	Signatura Provisional
Autor	ALBÉNIZ, I.	AMuRABAPC, 10.35.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Barcarola para piano. Op. 23	
Título Diplomático	Barcarola / Obra 23	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria	"A Enrique Fernández Arbos"	
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: Unión Musical Española. Madrid	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ANÓNIMO	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO	AMuRABAPC, 4.5.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obra para Violines, Vla, Vc, Cb, P y Armonium	
Título Diplomático	Fantasía, Puritanos	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, P, Armonium	
Tonalidad	Re M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, P, Armonium	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ANÓNIMO	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO	AMuRABAPC, 3.10.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obra para orquesta	
Título Diplomático	Obra para orquesta	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vll, Vl2, Vla, Cb, Cornetines 1º y 2º, Flauta o Clarinete 1º y 2º, Fg, Tpa, Trombones 1º y 2º, Trombón 3º, Bombo	
Tonalidad	La m	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vll (4 ejs), Vl2, Vla, Cb (2 ejs), Cornetines 1º y 2º, Flauta o Clarinete 1º y 2º, Fg, Tpa, Trombones 1º y 2º, Trombón 3º, Bombo	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ANÓNIMO	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO	AMuRABAPC, 3.30.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Nociones elementales de música	
Título Diplomático	Nociones elementales de música	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos		
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición	El primer ejercicio está fechado el 6 de febrero de 1856	
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ANÓNIMO	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO	AMuRABAPC, 8.1.4.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Mazurka para conjunto instrumental	
Título Diplomático	Mazurka nº 4	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VII, VI2, Cb, Cls, Cornetines, Trombones	
Tonalidad	Fa M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	VII (2 ejs), VI2 (2 ejs), Cb (2 ejs), Cls, Cornetines, Trombones	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ANÓNIMO	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO	AMuRABAPC, 8.1.5.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Mazurka para conjunto instrumental	
Título Diplomático	Mazurka nº 5	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VII, VI2, Cb, Cls, Cornetines, Trombones	
Tonalidad	Fa M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	VII (2 ejs), VI2 (2 ejs), Cb (2 ejs), Cls, Cornetines, Trombones	
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ANÓNIMO	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO	AMuRABAPC, 8.1.6.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Mazurka para conjunto instrumental	
Título Diplomático	Mazurka n° 6	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Cb, Cls, Cornetines, Trombones	
Tonalidad	Sol M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1 (2 ejs), Vl2 (2 ejs), Cb (2 ejs), Cls, Cornetines, Trombones	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ANÓNIMO	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO	AMuRABAPC, 8.2.2.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Gli vapori pestiferi". Obra para conjunto instrumental	
Título Diplomático	Gli vapori pestiferi. n° 2	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Cb, Flautín, Cls, Cornetines, Trombones	
Tonalidad	Fa M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1 (3 ejs), Vl2 (2 ejs), Cb (2 ejs), Pno, Flautín, Cls, Cornetines, Trombones, Tbon 3°	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ANÓNIMO	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO	AMuRABAPC, 8.2.3.
Fechas de Autor		
Título Genérico	“¡¡¡Bravo!!!”. Obra para conjunto instrumental	
Título Diplomático	“¡¡¡Bravo!!!” / n° 3	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VII, VI2, Cb, Flautín, Cls, Cornetines, Trombones	
Tonalidad	Fa M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	VII (3 ejs), VI2 (2 ejs), Cb (2 ejs), Pno, Flautín, Cls, Cornetines, Trombones, Tbon 3º	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ANÓNIMO	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO	AMuRABAPC, 9.2.2.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Canción popular del S. XVI para canto y piano	
Título Diplomático	Canción popular del S. XVI para canto y piano	
Íncipit Literario	¿A quién contaré yo mis penas, mi lindo amor?	
Voces	<i>Canto</i>	
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Fa M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: Álbum de la Ilustración Musical. Víctor Berdós	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ANÓNIMO	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO	AMuRABAPC, 22.28.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Apuntes de Armonía	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos		
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ANÓNIMO	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO	AMuRABAPC, 21.3.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Movetur musica mundus". Para orquesta sinfónica	
Título Diplomático	Movetur musica mundus / (Apuleyo)	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Orquesta sinfónica	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ANÓNIMO	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO	AMuRABAPC, 21.30.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Canto popular gallego	
Título Diplomático	Canto popular gallego / Cantado por la Sta. Guerrero en la 2ª Dama Duende	
Íncipit Literario	Come ti vas	
Voces	Voz	
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Do M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ANÓNIMO	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO	AMuRABAPC, 21.33.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Letanías para voces y tecla	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces	(Voz)	
Instrumentos	(Org)	
Tonalidad	Do M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ANÓNIMO	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO	AMuRABAPC, 21.37.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Gozos a Santo Domingo de Guzmán para voces y órgano	
Título Diplomático	Gozos al Patriarca Sto. Domingo de Guzmán	
Íncipit Literario	Pues del brazo portentoso	
Voces	(Voz)	
Instrumentos	(Org)	
Tonalidad	Sol M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/¿1856?	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ANÓNIMO	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO	AMuRABAPC, 21.71.
Fechas de Autor		
Título Genérico	“Eternelle Folie”. Vals para piano	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Do M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ANÓNIMO	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO	AMuRABAPC, 21.72.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Colección de Valses para piano	
Título Diplomático	Valses / piano	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ANÓNIMO	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO	AMuRABAPC, 21.73.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Pieza para Violín y piano	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Pno	
Tonalidad	Do M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG (2 copias)	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ANÓNIMO	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO	AMuRABAPC, 21.78.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Thepans". Galop para conjunto de viento	
Título Diplomático	"Thepans" / Galop	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Fl, Cl en la, Tpta en Do	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Fl, Cl en la, Tpta en Do	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ANÓNIMO	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO	AMuRABAPC, 20.2.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Teoría de la Música	
Título Diplomático	Teoría de la Música / Parte primera	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos		
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1958	
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa: Sociedad Didáctico-Musical. Madrid	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ANÓNIMO	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO	AMuRABAPC, 20.5.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Libreto de "La Criolla"	
Título Diplomático	"La Criolla" / Zarzuela en un acto en prosa y / verso, original de don / música del	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos		
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1896	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General		
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ANÓNIMO	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO	AMuRABAPC, 20.6.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Libreto de "Entre bastidores"	
Título Diplomático	"Entre bastidores"	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos		
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas		
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ANÓNIMO	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO	AMuRABAPC, 20.7.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Libreto de "El Bachiller Vinageras" o "Una noche en Salamanca"	
Título Diplomático	"El Bachiller Vinageras" / o/ "Una noche en Salamanca"	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos		
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 4.40.1.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Obra de cámara para Fl, Cl, V11, V12, Vla, Cb	
Título Diplomático	"Las Lindas Tudelanas" / Tres Valses	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Fl, Cl, V11, V12, Vla, Cb	
Tonalidad		
Compás	3/4 - 3/4 - 3/4	
Dedicatoria	"Tres Valses, por Tiburcio Aparicio dedicados / a las Lindas Tudelanas / Valladolid 1903"	
Fecha de Composición	--/--/1903	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	Fl, Cl, V11, V12, Vla, Cb	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 4.40.2.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Jota para cuerda, flauta y clarinete	
Título Diplomático	Jota de Tudela de Duero	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Fl, Cl, Vl1, Vl2, Vla, Cb	
Tonalidad	Do M / Re M	
Compás	3/4 - 3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Fl, Cl, Vl1, Vl2, Vla, Cb	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 6.3.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Dúo para Tenor y bajo con ac. de orquesta	
Título Diplomático	Dúo de Tenor y Bajo, / dedicado a la Santísima Virgen María / composición de Dn	
Íncipit Literario	Madre Amorosa	
Voces	T, B.	
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Cb, Fl, Fg	
Tonalidad	Fa M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1896	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	T, B, Vl1, Vl2, Vla, Cb, Fl1, Fl2, Fg 1, Fg 2	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 6.4.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Dúo a la Virgen para Tenor, Bajo y orquesta	
Título Diplomático	Dúo a la Virgen	
Íncipit Literario	Princesa del cielo	
Voces	T, B	
Instrumentos	V11, V12, Vla, Cb, Fl1, Fl2, Fg1, Fg2	
Tonalidad	Do M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	"Día de San Juan de 1898"	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	V1 principal, V11, V12 (e ejs), Vla, Cb, Fl1, fl2, Fg1, Fg 2, T, B	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 6.5.1.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Salve para coro y orquesta	
Título Diplomático	Salve a 4	
Íncipit Literario	Salve Regina	
Voces	S,A,T,B	
Instrumentos	V11, V12, Vla, Cb, Fl, Fg	
Tonalidad	Fa M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1898	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	V11, V12, Vla, Cb, Fl, Fg	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 6.5.2.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Letanía para coro y orquesta	
Título Diplomático	Letanía	
Íncipit Literario	Kirie eleison	
Voces	S,A,T,B	
Instrumentos	V11, V12, Vla Cb, Fls, Fg	
Tonalidad	Mi b M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	V11, V12, Vla, Cb, Fl, Fg	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 6.5.3.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Villancico a Nuestra Señora para voces y orquesta	
Título Diplomático	Villanco a Ntra. Sra	
Íncipit Literario	Bello albor de la mañana	
Voces	S,A,T,B	
Instrumentos	V11, V12, Vla, Vc, Fls, Fgs	
Tonalidad	Sol	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	V11, V12, Vla, Cb Fl, Fgs	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 6.5.4.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	(Villancico) para voces y orquesta	
Título Diplomático	O admirable virgen pura	
Íncipit Literario	O admirable virgen pura	
Voces	S, T, B	
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Cb, Fl, Fg	
Tonalidad	Fa M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Cb, Fl, Fg	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 6.6.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Salve para voces y orquesta	
Título Diplomático	Salve solemne del Mtro. D. T. Aparicio	
Íncipit Literario	Salve regina	
Voces	S,A,T,B	
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Cb, Fls, Cls, Tpas, Fg	
Tonalidad	Do m	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1898	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Cb, Fl 1ª y 2ª, Cls 1º y 2º, Fgs 1º y 2º, Tpas., S1, S2, A1, T1, T2, B, B de coro	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 3.1.1.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Mazurka para conjunto instrumental	
Título Diplomático	Mazurka	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Cb, Fl, Cl	
Tonalidad	Re M / Re M	
Compás	3/4 - 3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	V11, V12, Vla, Cb, Fl, Cl	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 3.1.2.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Jota para conjunto instrumental	
Título Diplomático	Jota	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Cb, Fl, Cl	
Tonalidad	Do M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	V11, V12, Vla, Cb, Fl, Cl	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 3.2.1.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Jota para conjunto instrumental	
Título Diplomático	Jota de Tudela de Duero	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Vll, Vl2, Vla, Cb, Fl, Cl	
Tonalidad	Do M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl, Vll, Vl2, Vla, Cb, Fl, Cl	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 3.2.2.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Trío para dos violines y violonchelo	
Título Diplomático	Trío para 2os Vls y Violoncello	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vll, Vl2, Vc	
Tonalidad	Sol M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1906	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 3.3.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Vals para violín y piano	
Título Diplomático	Tiempo de Vals	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Pno	
Tonalidad	Re M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 3.4.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Vals para Clarinetes, Saxo y ¿?	
Título Diplomático	Tiempo de V.s. (Mi Madre)	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Cls. Sx, ¿?	
Tonalidad	Mib M	
Compás	3/4	
Dedicatoria	"Dedicado a la Banda del Hospicio de / Valladolid"	
Fecha de Composición	21/07/1911	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 3.5.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Estudio para tres violines	
Título Diplomático	Estudio para tres violines	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	[V1]1, [V1]2, [V1]3	
Tonalidad	Mib M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1907	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 3.6.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Obra para voces y armonium	
Título Diplomático	Dulcísima Virgen	
Íncipit Literario	Dulcísima Virgen del cielo	
Voces	T, B1, B2.	
Instrumentos	Armonio	
Tonalidad	Mib M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	13/05/1873	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 3.7.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Zarzuela: "Por lo Flamenco"	
Título Diplomático	"Por lo Flamenco" / Zarzuela en un acto	
Íncipit Literario		
Voces	S, T.	
Instrumentos	VII, VI2, VIa, Vc, Cb, Fl, Clarín [etes], Fg, Tpa, Cornet[ín], Trombón, Timbales	
Tonalidad	Do	
Compás	Tiene 3 secciones	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	09/12/1882	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	VII (2 ejs), VI (2 ejs), VIa, Vc y bajo, bajo, Fl, Cls, Fg, Tpas, Corne- tines, Trombones 1º y 2º, Tbon 3º, "Parte de Apuntar", Timbal	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 3.8.1.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Obra para cuerda	
Título Diplomático	"Las Mozas del Molino"	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VI, VI2, VIa, Vc, Cb	
Tonalidad	Do M	
Compás	2/2	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1898	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General		
Partichelas	VI, VI2, VIa, Vc, Cb	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 3.9.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Marcha para dos violines y violoncello	
Título Diplomático	Marcha Infantil	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vc	
Tonalidad	Re M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1908	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 3.11.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Sinfonía para orquesta	
Título Diplomático	Sinfonía	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Fl, Flautín, Ob, Cl1° en Sib, Cl 2° en Sib, Fg1, Fg 2, Tpas, Cornetines, Trombones 1° y 2°, [trombón] bajo, Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, timbales	
Tonalidad	Sol M	
Compás	12/ 8 - 6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl1 (2 ejs), Vl 2 (2 ejs), Vla, Vc y Cb, Cb, Flautín, fl, Ob, Cl1° y 2°, Fg, Trompas 1° y 2°, Cornetines, Trombones 1° y 2°, trombones 3°, timbales	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 3.15.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Minueto para cuerda	
Título Diplomático	"El Padre Paz" / Minuetto	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	[VI, VI, Vc]	
Tonalidad	Sol M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	02/08/1911	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 3.17.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Sinfonía	
Título Diplomático	Sinfonía	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VII, VI2, VIa, Fl, Flautín, Oboe 1, Ob 2, Cl en la 1, Cl en la 2, Fg 1, Fg 2, Tpas 1º, Tpas 2º, Cornetín 1 en la, cornetín 2º en la, Tbones 1º, Tbon 2º, Tbon 2º, Tbon 3º, Cb, Timbal	
Tonalidad	Varias	
Compás	C	
Dedicatoria	"Ejecutada por 1ª vez en la inauguración del Teatro de /Calderón de la Barca / 28 de septiembre 1864. Valladolid"	
Fecha de Composición	28/09/1864	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	VII (3ejs) VI2 (2ejs), VI 3º, VIa, Cb (3 ejs), Flautín, Fl, Cl1º, Cl 2º, Fg1, Cornetín 1º, Cornetín 2º, Tpa 1º en la, Tpa 2º, Tbones 1º y 2º, Tbon 3º, Timbal	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 3.18.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Gavotta para conjunto de instrumentos de cuerda	
Título Diplomático	"Las Carolinas" / Gavotta	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb	
Tonalidad	Fa M	
Compás	2/2	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 3.19.I.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Andante y Polaca para cuarteto de cuerda	
Título Diplomático	Andante y Polaca	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Cb	
Tonalidad	Re M	
Compás	C - 3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Cb	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 3.19.1.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Andante y Polaca para Violín y Piano	
Título Diplomático	Andante y Polaca para Violín con acompañamiento de piano	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VI, Pno	
Tonalidad	Re M	
Compás	C - 3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1887	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 3.19.3.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Estudio para violín y piano	
Título Diplomático	4º Estudio / Andante y Polaca / El primer ensayo	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VI, Pno	
Tonalidad	Sol M	
Compás	C - 3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 3.20.1.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Rigodones para conjunto instrumental	
Título Diplomático	"La Lata de Perosi" / Rigodones	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno, Vl1, Vl2, Vla, Cb, Fl, Cl en La	
Tonalidad		
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1905	
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Pno, Vl1, Vl2, Vla, Cb, Fl, Cl en La	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 3.20.2.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Rigodones para conjunto instrumental	
Título Diplomático	"Los Modernistas" / Rigodones	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno, Vl1, Vl2, Vla, Cb, Fl, Cl en La	
Tonalidad		
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1905	
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Pno, Vl1, Vl2, Vla, Cb, Fl, Cl en La	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 3.20.2.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Serenata para cuerda y piano	
Título Diplomático	Serenata. / “Una noche en el Río Pisuerga”	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Re m	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (2 copias)	
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 3.24.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Marcha nupcial para piano	
Título Diplomático	Marcha Nupcial dedicada a la Sta. Matilde García Mariscal	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Re M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	13/05/1904	
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas		
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 3.25.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Pasodoble para cornetas y piano	
Título Diplomático	Paso Doble / Reservistas de Valladolid	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Cornetas, Pno	
Tonalidad	Do M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1895	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 3.26.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Estudio para violín	
Título Diplomático	Estudio para violín	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl	
Tonalidad	Do M	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1909	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 17.8.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Sinfonía "Dora" para cuerda y piano	
Título Diplomático	Sinfonía / "Dora"	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, V2, Vla, Violón y Bajo, Cb, Pno	
Tonalidad	Re M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1909	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl, V2, Vla, Violón y Bajo, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 17.9.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Jota "Las Tres hermanas. María Petra" para Violín y Piano	
Título Diplomático	Jota / "Las Tres hermanas, María Petra"	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Pno	
Tonalidad	Do M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 17.19.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	"Mi Dulzaina". Pieza para cuerda	
Título Diplomático	"Mi Dulzaina"	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Vc, Cb	
Tonalidad	Varias	
Compás	2/2	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1893	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl (2 ejs), Vc, Cb	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 8.1.1.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	"El Ensayo". Mazurka para conjunto instrumental	
Título Diplomático	"El Ensayo" / Mazurka n° 1	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Cb, Cls, Cornetines, Trombones	
Tonalidad	Mib M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl1 (2 ejs), Vl2 (2 ejs), Cb (2 ejs), Cls, Cornetines, Trombones	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 8.1.3.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	"El Rapé". Mazurka para conjunto instrumental	
Título Diplomático	"El Rapé" / Mazurka n° 3	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VII, VI2, Cb, Cls, Cornetines, Trombones	
Tonalidad	Mib M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	VII (2 ejs), VI2 (2 ejs), Cb (2 ejs), Cls, Cornetines, Trombones	
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 8.2.1.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	"La Ensimismación de Lucila". Mazurca para conjunto instrumental	
Título Diplomático	"La Ensimismación de Lucila" / Mazurca. N°1	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VII, VI2, Cb, Pno, Flautín, Cls, Cornetines, Trombones	
Tonalidad	Fa M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	VII (3 ejs), VI2 (2 ejs), Cb (2 ejs), Pno, Flautín, Cls, Cornetines, Trombones, Tbon 3°	
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 22.2.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	"Tiempo de Gavota". para dos violines	
Título Diplomático	"Tiempo de Gavota"	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	[V11, V12]	
Tonalidad	Sol M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1909	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 22.4.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Tarantela para tres violines	
Título Diplomático	Tarantela para tres violines	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, V13	
Tonalidad	Sol M	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/05/1907	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 22.4.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	"Ave María". Para soprano o tenor, violín y piano u órgano	
Título Diplomático	"Ave María" / Para Tiple ó Tenor y Violín con acompañamiento de Piano u Órgano	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Voz, Vl, Org	
Tonalidad	Fa M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 22.6.1.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Estudio para dos violines	
Título Diplomático	Estudio en octavas para dos Violines	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12	
Tonalidad	Sol M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1912	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 22.6.2.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Estudio para dos violines	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12	
Tonalidad	Do M	
Compás	6/8	
Dedicatoria	"A mi Nieto José Aparicio, por su abuelo T. Aparicio "	
Fecha de Composición	--/--/1912	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 22.7.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	"Cien compases de música en tres minutos". Para tres violines y violonchelo	
Título Diplomático	Cien compases de música en tres minutos	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, V13, Vc	
Tonalidad	Sol m	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	27/09/1905	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (2 copias)	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 22.8.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	“Garavito ¿qué tienes que eres tan bonito?”. Para cuarteto de cuerda	
Título Diplomático	Garavito ¿qué tienes que eres tan bonito?	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vll, V12, Vla, Vc	
Tonalidad	Do M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	09/07/1909	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (2 copias)	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 22.9.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	“María”. romanza para violín y piano	
Título Diplomático	“María” romanza para violín y piano	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vll, Pno	
Tonalidad	Re M	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 22.9.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	"María". romanza para violín y piano	
Título Diplomático	"María" romanza para violín y piano	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vll, Pno	
Tonalidad	Re M	
Compás	6/8	
Dedicatoria	"Dedicado a su nieto por su Abuelo" (En partichela de violín)	
Fecha de Composición	--/--/1902	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (2 copias)	
Partichelas	Vl	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 22.12.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	"Santo Dios". Para tres voces graves	
Título Diplomático	"Santo Dios" / a voces solas	
Íncipit Literario		
Voces	[T, Br, B]	
Instrumentos		
Tonalidad	Re M	
Compás	2/2	
Dedicatoria	"A mi Amigo Eugenio Vilches"	
Fecha de Composición	01/03/1888	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 22.13.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Cantata al nacimiento para pequeña orquesta y bajo	
Título Diplomático	Cantata al nacimiento	
Íncipit Literario	Yo no sé qué recelo me amedrenta	
Voces	B	
Instrumentos	V11, V12, Vla, Fl1, Fl2, Fg1, Fg2, Cb	
Tonalidad	Sol M	
Compás	C- 2/4	
Dedicatoria	"A mi Amigo Eugenio Vilches"	
Fecha de Composición	--/--/1898	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	V11, V12, Vla, Fl1, Fl2, Fg1, Fg2, Cb	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 22.18.1.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Jota para voz e instrumentos	
Título Diplomático	Jota	
Íncipit Literario	Si juntos nos enterrasen	
Voces	[voz]	
Instrumentos	Vls, Cls, Fls	
Tonalidad	Do M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	25/06/1906	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	Voz, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 22.20.1.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Habanera para flauta y piano	
Título Diplomático	Habanera o Danza	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Fl, Pno	
Tonalidad	Do M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 22.20.2.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Obra para flauta y piano	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Fl, Pno	
Tonalidad	Re M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 22.21.1.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	"Las impresiones de Dorotea en el Baño". Para piano	
Título Diplomático	"Las impresiones de Dorotea en el Baño"	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Sol m	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/(18)78	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 22.21.2.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	"Redova La ensimismación de Lucila". Para piano	
Título Diplomático	Redova / "La ensimismación de Lucila"	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	05/09/(18)78	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.4.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	"Benedictus". Para contrato y acompañamiento de cuerda.	
Título Diplomático	"Benedictus"	
Íncipit Literario	Benedictus	
Voces	A.	
Instrumentos	V11, V12, V1a, Cb	
Tonalidad	Lab M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1898	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.5.1.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Jota para piano	
Título Diplomático	Jota	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Do M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	27/03/1894	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.5.2.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Jota para piano	
Título Diplomático	Jota	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Do M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.5.3.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	"Vals de las Colleras". Para violín, laúd, guitarra y cascabeles	
Título Diplomático	"Vals de las Colleras"	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Laúd, Guitarra, Cascabeles	
Tonalidad	Do M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1905	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.6.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	"Galó de Concierto". Para violín y piano	
Título Diplomático	Galó de Concierto. / Dedicado a mi discípulo	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Pno	
Tonalidad	La M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	19/07/1897	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.7.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	"Marcha infantil". Para cuerda y tambor	
Título Diplomático	Marcha infantil	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	[Vl1, Vl2, Vc], tambor	
Tonalidad	Re M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	27/08/1908	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.8.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Capricho para bandurria, laúd y guitarra	
Título Diplomático	Capricho para Bandurria, Laúd y guitarra	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Bandurria, Laúd, Guitarra	
Tonalidad	Re M	
Compás	3/4	
Dedicatoria	"Dedicado a mi Amigo"	
Fecha de Composición	27/02/1912	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.9.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Estudio. Romanza sin palabras para dos violines	
Título Diplomático	Estudio. romanza sin palabras	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	[V11, V12]	
Tonalidad	Do M	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.10.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Minueto para cuerda	
Título Diplomático	Minueto	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	[Vl1, Vl2, Vla, Vc]	
Tonalidad	Mib M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1910	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.11.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Trío para dos violines y violonchelo	
Título Diplomático	Trío para dos violines y violonchelo	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vc	
Tonalidad	Fa M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vc	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.12.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Obra para cuarteto de cuerda	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Vc	
Tonalidad	Do M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.13.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Trío para dos violines y viola	
Título Diplomático	Trío para dos violines y viola	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla	
Tonalidad	Re M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1900	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	V11, V12, Vla	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.14.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Capricho para violín y piano	
Título Diplomático	Capricho	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Pno	
Tonalidad	Mi m	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	28/08/1897	
Lugar de Composición	Gijón	
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.16.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Dos piezas para dulzaina y piano	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Dulzaina, Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1893	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Dulzaina	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.17.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Dos minuetos para violines y violonchelo	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vc	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición	15/06/1910	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (uno de los tríos)	
Partichelas	V11, V12, Vc	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.19.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Obra para tres violines y violonchelo	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, V13, Vc	
Tonalidad	Re M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1900	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21. 20.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Capricho. Estudio para dos violines y violonchelo	
Título Diplomático	Capricho. Estudio	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vc	
Tonalidad	Re M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl1, Vl2, Vc	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.21.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	"Santo Dios". Para voces masculinas y orquesta	
Título Diplomático	"Santo Dios"	
Íncipit Literario	Santo Dios, Santo fuerte	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Fl, Cls, Fg, Tpas, Cornetines, Tbones 1 y 2, Vc, Cb	
Tonalidad	Re M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Cb, Fl, Cls, Fg, T1, T2, B1, B2	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.22.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Alabado	
Título Diplomático	O, admirable, Ó alabado	
Íncipit Literario	O, admirable Virgen Pura	
Voces		
Instrumentos		
Tonalidad		
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	14/01/1900	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG Parece la parte de dirigir	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.23.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Estudios, Marzurkas y Valses para violín	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VI	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.24.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Canon para cuarteto de cuerda sobre la Marcha Real Inglesa	
Título Diplomático	Marcha Real Inglesa	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, V1a, Vc	
Tonalidad	Do M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.25.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Canon para cuarteto de cuerda sobre la Marcha Real española	
Título Diplomático	Canon / Marcha Real	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, V1a, Vc	
Tonalidad	Do M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	V11, V12, V1a, Vc	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.26.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	"Melodías sencillas". Para dos violines y violonchelo	
Título Diplomático	"Melodías sencillas"	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	[V11, V12, Vc]	
Tonalidad	Do M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	V11, V12, Vla, Vc	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.27.1.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	"Partida". Obra para cuerda	
Título Diplomático	"Partida"	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Vc, Cb	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	V11, V12, Vla, Vc, Cb	
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.27.2.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Minueto para piano	
Título Diplomático	Minueto para piano	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Do M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1906	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.27.3.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Minueto para dos violines y violonchelo	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vc	
Tonalidad	Re m	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl1, Vl2, Vc	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.28.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Obra para coro	
Título Diplomático		
Íncipit Literario	Do, mi, sol, do	
Voces	[S, A, T, B]	
Instrumentos		
Tonalidad	Do M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1893	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.31.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	"Ave María". Para contralto y conjunto instrumental	
Título Diplomático	"Ave María" / a Sólo contralto	
Íncipit Literario	"Ave María"	
Voces	A	
Instrumentos	Fl, Vl1, Vl2, Vla, Cb	
Tonalidad	La M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.35.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	"Las mozas del molino". Para conjunto de cuerda	
Título Diplomático	"Las mozas del molino"	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, V1a, Vc y Cb	
Tonalidad	Do M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	13/06/1898	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	V11, V12, V1a	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.36.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	"El Ecuador". Capricho para cuarteto de cuerda	
Título Diplomático	Capricho / "El Ecuador"	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	[V11, V12, V1a, Vc]	
Tonalidad	Fa M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1860	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (2 copias)	
Partichelas	Parece que hay una reducción para piano	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.38.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Ocho pequeños minuetos para dos violines y violonchelo	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vc	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición	1908/1910/1911	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	V11, V12, Vc	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.39.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Obra para tres violines y violonchelo	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	[V11, V12, V13, Vc]	
Tonalidad	Do M	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1871	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.40.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	"Entretenimiento". Para violonchelo y contrabajo	
Título Diplomático	"Entretenimiento"/ para violonchelo y contrabajo	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vc, Cb	
Tonalidad	Re M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.41.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Obra para cuarteto de cuerda	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc	
Tonalidad	Do M	
Compás	2/2	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1904	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.42.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	"Chinfonía, el tributo a las cien Doncellas". Para cuerda	
Título Diplomático	Chinfonía / "el tributo a las cien Doncellas"	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	[V11, V12, V13, Vc]	
Tonalidad	Do M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.47.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Variaciones para dos violines sobre el Himno de Riego	
Título Diplomático	Variaciones sobre el Himno de Riego / compuestas para dos violines	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12	
Tonalidad	Re M	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/18(5)4	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	V11, V12	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.48.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	"Dulcísima Virgen". Para voces masculinas y armonium	
Título Diplomático	"Dulcísima Virgen"	
Íncipit Literario	Dulcísima Virgen del cielo	
Voces	T, Br, B1, B2	
Instrumentos	Armonium	
Tonalidad	Fa M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1870	
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.49.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	"La Tórtola y el Burro"	
Título Diplomático	"La Tórtola y el Burro"	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	¿?	
Tonalidad	Do M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.52.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	"La Sencillez". Minueto para dos violines y violonchelo	
Título Diplomático	Minueto / "La Sencillez"	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vc	
Tonalidad	Re M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1910	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.53.1.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Vals para piano	
Título Diplomático	Vals	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Re m	
Compás	3/4	
Dedicatoria	"Dedicado a mi mejor amigo y condiscípulo Hilario Prádanos".	
Fecha de Composición	--/--/18(5)6	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.53.2.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Polka-Mazurca para piano	
Título Diplomático	Polka. Mazurca	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Re M	
Compás	3/4	
Dedicatoria	"Dedicado a mi mejor amigo y discípulo Hilario Prádanos"	
Fecha de Composición	--/--/18(5)6	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.53.3.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Chotis para piano	
Título Diplomático	Schottisch	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Sib M	
Compás	4/4	
Dedicatoria	"Dedicado a mi mejor amigo y discípulo Hilario Prádanos"	
Fecha de Composición	--/--/18(5)6	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.53.4.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Obra para piano	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Mi M	
Compás	3/4	
Dedicatoria	"Dedicado a mi mejor amigo y condiscípulo Hilario Prádanos"	
Fecha de Composición	--/--/18(5)6	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.53.5.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Obra para piano	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Re m	
Compás	2/4	
Dedicatoria	"Dedicado a mi mejor amigo y condiscípulo Hilario Prádanos"	
Fecha de Composición	--/--/18(5)6	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.54.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	"Para ti". Mazurka para piano	
Título Diplomático	Mazurka / "Para ti"	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Fa M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1887	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.56.1.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	"Para papá". Mazurca para piano	
Título Diplomático	Mazurka / "Para Papá"	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Do M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.56.2.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Jota para piano	
Título Diplomático	Jota	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Do M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.56.3.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Vals para piano	
Título Diplomático	Vals	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Do M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.58.1.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Danza nº 1 para cuarteto de cuerda	
Título Diplomático	Danza nº 1	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	[Vl1, Vl2, Vla, Vc]	
Tonalidad	Sol M <sup>2</sup>	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	20/02/1868	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.58.2.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Danza nº 2 para cuarteto de cuerda	
Título Diplomático	Danza nº 2	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	[Vl1, Vl2, Vla, Vc]	
Tonalidad	Re M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	20/02/1868	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.58.3.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Danza nº 3 para cuarteto de cuerda	
Título Diplomático	Danza nº 3	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	[Vl1, Vl2, Vla, Vc]	
Tonalidad	Re M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	20/02/1868	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.58.4.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Vals-Polka nº 4 para cuarteto de cuerda	
Título Diplomático	V. Polka nº 4	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	[Vl1, Vl2, Vla, Vc]	
Tonalidad	Sol M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	20/02/1868	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.58.5.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Danza nº 5 para cuarteto de cuerda	
Título Diplomático	Danza nº 5	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	[V11, V12, Vla, Ve]	
Tonalidad	Do M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	20/02/1868	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.58.6.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Vals-Polka para conjunto instrumental	
Título Diplomático	Vals Polka	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Flautín, Cls, Corns, Tromns, Cb	
Tonalidad	Fa M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	20/02/1868	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.59.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Mazurka para piano	
Título Diplomático	Mazurka / nº 3	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Fa M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.60.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Ejercicios para Violín	
Título Diplomático	Ejercicios para dos cuerdas	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VI	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1907	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.64.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Entretrenimiento para dos violines y viola	
Título Diplomático	Entretrenimiento / Trío	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla	
Tonalidad	Re M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1900	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General		
Partichelas	V11, V12, Vla	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.65.1.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Kiries para voces mixtas	
Título Diplomático	Kiries	
Íncipit Literario		
Voces	A, T, B	
Instrumentos		
Tonalidad	Do M	
Compás	2/4	
Dedicatoria	"Juguete escrito expresamente para los señores Isidro (contralto), Baldomero (tenor)"	
Fecha de Composición	--/--/1898	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (3 copias)	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.	AMuRABAPC, 21.70.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Juguete para tres violines y violonchelo	
Título Diplomático	Kiries	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, V13, Vc	
Tonalidad		
Compás	6/8 - 2/4	
Dedicatoria	"Compuesto expresamente para presentarlo en la Exposición Vallisoletana y dedicado a la Sociedad de Cuartetos de Valladolid en 1871"	
Fecha de Composición	--/--/1871	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio?.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO PONCE DE LEÓN, T.?	AMuRABAPC, 13.41.2.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	"La tórtola y el Asno". Para cuerda	
Título Diplomático	"La tórtola y el Asno" / Americana	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Vc, Cb	
Tonalidad	La m	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	V11, V12, Vla, Vc, Cb	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	[APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio]	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO [Tiburcio Aparicio]	AMuRABAPC, 3.12.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Cuatro danzas para conjunto instrumental	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl2, Vla, Cb, Flautín, Cls	
Tonalidad	Re M / Re m / Fa M / Fa M	
Compás	2/4 - 2/4 - 2/4 - 2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl2, Vla, Cb, Flautín, Cls	
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	[APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio]	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO [Tiburcio Aparicio]	AMuRABAPC, 22.14.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	"Stabat Mater". Para tres voces mixtas, cuerda y órgano	
Título Diplomático	"Stabat Mater"	
Íncipit Literario	Stabat Mater dolorosa	
Voces	A, T, B	
Instrumentos	Vl1, Vl2, Cb, Org	
Tonalidad	Fa m	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG con la reducción de todo para el director.	
Partichelas	A, T, B, Vl1, Vl2, Cb, Org	
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	[APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio]	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO [Tiburcio Aparicio]	AMuRABAPC, 22.15.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Adaptación de la obra “Ernani” de Verdi	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces	A, T, B	
Instrumentos	V11, V12, Vla, Fl, Cls, Fg, Cornetines, Trombones, Cb, <i>Lira</i>	
Tonalidad	Fa m	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	[APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio]	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO [Tiburcio Aparicio]	AMuRABAPC, 22.16.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	“Salve Regina”. Para voz y órgano	
Título Diplomático		
Íncipit Literario	Salve Regina	
Voces	Voz	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Fa M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	[APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio]	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO [Tiburcio Aparicio]	AMuRABAPC, 22.17.1.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Romanza para cuerda	
Título Diplomático	Romanza	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Vc, ...	
Tonalidad	Sol	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl, Vc	
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	[APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio]	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO [Tiburcio Aparicio]	AMuRABAPC, 22.17.2.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Meditación para cuerda	
Título Diplomático	Meditación	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Vc, ...	
Tonalidad	La M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl, Vc	
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	[APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio]	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO [Tiburcio Aparicio]	AMuRABAPC, 22.18.2.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Tres jotas para voz y piano	
Título Diplomático	Tres jotas	
Íncipit Literario	Eres alta y delgada / A lo alto y a lo bajo / Ay Carmina	
Voces	[voz]	
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Do M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	[APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio]	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO [Tiburcio Aparicio]	AMuRABAPC, 22.19.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Gozos a San Pedro Regalado para coro mixto e instrumentos	
Título Diplomático	Gozos a Sn Pedro Regalado	
Íncipit Literario	Gloria de Valladolid eres	
Voces	<i>Tiple</i> , A, T, B	
Instrumentos	V11, V12, F11, F12, Fg, Cb	
Tonalidad	Fa M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	[APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio]	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO [Tiburcio Aparicio]	AMuRABAPC, 21.18.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Obra para cuarteto de cuerda	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Vc	
Tonalidad	Re M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	[APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio]	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO [Tiburcio Aparicio]	AMuRABAPC, 21.32.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Obra para cuerda, cornetines? y trombones	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Cb, Cornes, Tromb	
Tonalidad	Do m	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	[APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio]	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO [Tiburcio Aparicio]	AMuRABAPC, 21.34.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Scherzo para cuarteto de cuerda	
Título Diplomático	Scherzo	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Vc	
Tonalidad	Sol M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	[APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio]	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO [Tiburcio Aparicio]	AMuRABAPC, 21.43.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Obra para cuerda	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	[V11, V12, V13, Vc]	
Tonalidad	Do M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	[APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio]	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO [Tiburcio Aparicio]	AMuRABAPC, 21.44.1.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	"Genitori". Para voces y cuerda	
Título Diplomático		
Íncipit Literario	Genitori que laus	
Voces	[Voces]	
Instrumentos	[Vl1, Vl2, Vc]	
Tonalidad		
Compás	2/2	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	[APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio]	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO [Tiburcio Aparicio]	AMuRABAPC, 21.44.2.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Obra para cuerda	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	[Vl1, Vl2, Vc]	
Tonalidad	Do M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	[APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio]	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO [Tiburcio Aparicio]	AMuRABAPC, 21.45.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	"Hay Motila". Obra para cuerda	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	[V11, V12, V13, Vc]	
Tonalidad		
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	[APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio]	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO [Tiburcio Aparicio]	AMuRABAPC, 21.46.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	"Venid y vamos todos". Para voces y órgano	
Título Diplomático		
Íncipit Literario	Venid y vamos todos	
Voces	[voces]	
Instrumentos	[Org]	
Tonalidad	Mib M	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	[APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio]	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO [Tiburcio Aparicio]	AMuRABAPC, 21.50.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Vals Polka para dos violines	
Título Diplomático	Vals Polka	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	[V11, V12]	
Tonalidad	Sol M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG (2 copias)	
Partichelas		
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	[APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio]	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO [Tiburcio Aparicio]	AMuRABAPC, 21.51.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Chotis para cuarteto de cuerda	
Título Diplomático	Chotis	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Vc	
Tonalidad	Fa M	
Compás	2/2	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	[APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio]	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO [Tiburcio Aparicio]	AMuRABAPC, 21.62.1.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Ofertorio para cuatro violines	
Título Diplomático	Ofertorio	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11,V12, V13, V14	
Tonalidad	Fa M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	V11,V12, V13, V14	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	[APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio]	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO [Tiburcio Aparicio]	AMuRABAPC, 21.62.2.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Adoración para cuatro violines	
Título Diplomático	Adoración	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11,V12, V13, V14	
Tonalidad	Re M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	V11,V12, V13, V14	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	[APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio]	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO [Tiburcio Aparicio]	AMuRABAPC, 21.63.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	“El Talento”. Vals para conjunto instrumental	
Título Diplomático	Vals / “El talento”	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Fls, Vls, Fg, Tpas, Cornetines, Tbones, Violón, Cb, Timbal	
Tonalidad	Do M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas		
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	[APARICIO PONCE DE LEÓN, Tiburcio]	Signatura Provisional
Autor	ANÓNIMO [Tiburcio Aparicio]	AMuRABAPC, 21.67.
Fechas de Autor	1835-1913	
Título Genérico	Plegaria para cuerda	
Título Diplomático	Plegaria nº 1	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Cb	
Tonalidad	Lab M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.2.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Rosario para v, cuerda y Org	
Título Diplomático	Rosario	
Íncipit Literario	Padre Nuestro / Dios te salve María / Gloria / Dios te salve n° 2	
Voces	(S)	
Instrumentos	Vl 1, Vl 2, Cb, Org	
Tonalidad	Mi b M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	No existe. Sí que hay una reducción para teclado	
Partichelas	Partes: Voz, Vl 1, Vl 2, Cb, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.3.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Letanía para 3 v de hombre, cuerda y org	
Título Diplomático	Letanía d. l. B. Virgen María	
Íncipit Literario	Sancta María	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Org, Vl 1, Vl 2, Cb	
Tonalidad	Sol M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	01/07/1941	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG de las voces con la parte de cuerda reducida en el órgano	
Partichelas	T1 (2 ejs), T2 (2 ejs), B (2 ejs), Vl 1, Vl 2, Cb, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.4.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Letanía para 2 v de hombre y org	
Título Diplomático	Letanía de la B. V María a dos voces	
Íncipit Literario	Sancta María	
Voces	T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Mi b M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	19/09/1912	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG completa	
Partichelas	T, B, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.5.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Letanía para 2 v de hombre y org	
Título Diplomático	Letanía	
Íncipit Literario	Sancta María	
Voces	T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Fa M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	02/04/1913	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.6.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Letanía para 2 v de hombre y org	
Título Diplomático	Letanía / d. l. B. V. M	
Íncipit Literario	Sancta María	
Voces	T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Sol M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	20/09/1912	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	T, B, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.7.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Letanía para 2 v de hombre y org	
Título Diplomático	Letanía. / de L. B. V. M	
Íncipit Literario	Sancta María	
Voces	T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Mib M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	16/07/1932	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	T, B, Org	
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.8.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Letanía para 2 v de hombre y org	
Título Diplomático	Letanía / de L. B. V. M	
Íncipit Literario	Sancta María	
Voces	T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Fa M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	17/07/1932	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	T, B	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.9.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Letanía para 2 v de hombre y org	
Título Diplomático	Letanía / de L. B. V. M	
Íncipit Literario	Sancta María	
Voces	T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Re M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	16/06/1934	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	T, B, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.1.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Letanía para v y orq	
Título Diplomático	Letanía d. l. B. V. M	
Íncipit Literario	Kyrie Eleison	
Voces	I Coro: Ti T B, II Coro: Ti T B	
Instrumentos	Fl, Ob, Cl 1 en la , Cl 2 en la, Fg, Tpa 1 en mi, Tpa 2 en mi, Vl 1, Vl 2, Va, Vc, Cb	
Tonalidad	Mi M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	10/03/1914 (martes)	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	Fl, Ob, Cl 1 en la , Cl 2 en la, Fg, Tpas en mi, Vl 1 (3 ejs), Vl 2, Va, Vc y Cb, Tiple A, Tiple B, Tenor A, Tenor B, Bajo A, Bajo B	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.10.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Letanía para 2 v de hombre y org	
Título Diplomático	Letanía / de L. B. V. M. a 2 voces de hombre y Órgano	
Íncipit Literario	Sancta María	
Voces	T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Sol M	
Compás	2/2	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	20/06/1934	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	T, B, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.11.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Letanía para 3 v de hombre y org	
Título Diplomático	Letanía / de L. B. V. M. a 3 voces de hombre y Órgano	
Íncipit Literario	Sancta María	
Voces	T, Br, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Re M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	07/11/1918	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	T, Br, B, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.12.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Letanía para 3 v mixtas y orq	
Título Diplomático	Letanía / de L. B. V. M	
Íncipit Literario	Kyrie Eleison	
Voces	Tiple, T, B	
Instrumentos	Fl, Ob, Cls en la, Fg, Tpas en Re, Vl1, Vl 2, Va, Vc, Cb	
Tonalidad	Re M	
Compás	C4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	24/02/1908	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	Fl, Ob, Cls en la, Fg, Tpas en Re, Vl1 (2 ejs), Vl 2 (2 ejs), Va, Vc, Cb, Ti (3 ejs), T (3 ejs), B (3 ejs)	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.13.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Letanía para 3 v mixtas y orq	
Título Diplomático	Letanía / de L. B. V. M	
Íncipit Literario	Kyrie Eleison	
Voces	Tiple, T, B	
Instrumentos	Fl, Ob, Cls en si b, Fg, Tpas en Mi b, Fgle, Vl1, Vl2, Va, Vc, Cb	
Tonalidad	Mi b M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	30/03/1905	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Fl, Ob, Cls en si b, Fg, Tpas en Mi b, Fg en defecto de 2º Tpa, Fgle, Vl1 (3 ejs), Vl2 (2 ejs), Va, Vc, Cb, Ti (2 ejs), T (5 ejs), B (3 ejs)	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.14.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Villancico de Navidad para 3 v de hombre y Org	
Título Diplomático	Villancico de Navidad	
Íncipit Literario	Cantemos pastores al Dios de Israel	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	La m	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	17/12/1931	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	T1, T2, B, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.15.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Villancico de Navidad para 2 v y Org	
Título Diplomático	Villancico al Nacimiento / a dos voces blancas	
Íncipit Literario	Cantemos pastores al Rey de Israel	
Voces	[Ti 1], [Ti 2]	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	La M	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.17.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Pieza para Vla y Pno	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vla, Pno	
Tonalidad	Do M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	08/02/1935	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.18.1.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Repentización para Vl y Pno	
Título Diplomático	Repentización para el V año de Violín / por José Mº Aparicio	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Pno	
Tonalidad	La m	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	11/05/1930	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.18.2.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Pieza para Vla y Pno	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vla, Pno	
Tonalidad	La m	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.18.3.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Pieza para Vla y Pno	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vla, Pno	
Tonalidad	La M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.19.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	"Beata Mater". A 3 v de hombre, cuerda y org	
Título Diplomático	"Beata Mater" / a 3 V. de H	
Íncipit Literario	Beata Mater et intacta	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Vl 1, Vl 2, Cb, Org	
Tonalidad	La m	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	10/03/1934	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	T1, T2, Cb, Vl1, Vl2, Cb, Org	
Grafía		

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.20.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Sancta María a 3 v de hombre, cuerda y org	
Título Diplomático	Sancta María a 3	
Íncipit Literario	Sancta María mater Dei	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	VI 1, VI 2, Cb, Org	
Tonalidad	Si m	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	09/03/1916	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	T1, T2, Cb, VI1, VI2, Cb, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.21.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Canción Castellana para coro mixto	
Título Diplomático	Brincado (Velle Trigueros) Canción Castellana (Valle Esgueva)	
Íncipit Literario	La mi morena que no me aguarde	
Voces	<i>Tiple</i> , T, Br, B	
Instrumentos		
Tonalidad	Fa M	
Compás	3/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	09/05/1932	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.22.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Ave María para T y Org	
Título Diplomático	Ave María	
Íncipit Literario	Ave María	
Voces	T	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Do M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	02/07/1943	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	2 PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.23.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Ave María para 3 v de hombre y org	
Título Diplomático	Ave María / José Aparicio	
Íncipit Literario	Ave María	
Voces	T1, T2, B1, B2	
Instrumentos	Fl, Ob, Cls en si b, Fg, Tpas en Fa, Vll, Vl 2, Va, Vc, Cb	
Tonalidad	Si b M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	08/12/1908	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	Fl, Ob, Cls en si b, Fg, Tpas en Mi b, Vll (2 ejs), Vl 2 (2 ejs), Va, Vc, Cb, T1, T2, Br, B, Reducción de la org para org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.24.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Ave María para coro mixto y orq	
Título Diplomático	Ave María / José Aparicio	
Íncipit Literario	Ave María	
Voces	Ti, T, Br, B	
Instrumentos	Fl, Ob, Cls en si b, Fg, Tpas en Fa, Vll, Vl 2, Va, Vc, Cb, Reducción Órgano	
Tonalidad	Fa M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	28/12/1908	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	Fl, Ob, Cls en si b, Fg, Tpas en fa, Vll (2 ejs), Vl 2, Va, Vc, Vc y Cb, Ti, Tenor A, Tenor B, Br, B	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.25.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Ave María para 3 v de hombre y orq	
Título Diplomático	Ave María / José Aparicio	
Íncipit Literario	Ave María	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Vll, Vl2, Va, Cb, Org	
Tonalidad	[La m]	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	17/05/1926	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	Vll, Vl2, Va, Cb, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.26.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Ave María para 3 v de hombre y orq	
Título Diplomático	Ave María a 3	
Íncipit Literario	Ave María	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	V11, V12, Va, Cb, Org	
Tonalidad	La M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	01/04/1916	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	T1, T2, B, V11, V12, Va, Cb, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.27.1.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Ave María para 2 v de hombre y orq	
Título Diplomático	Ave María a 2	
Íncipit Literario	Ave María	
Voces	T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Sib M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	26/11/1944	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (3 copias)	
Partichelas	T, B	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.27.2.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Ave María para 3 v de hombre y org	
Título Diplomático	Ave María a 3	
Íncipit Literario	Ave María	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Lab M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	16/11/1944	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (3 copias)	
Partichelas	T1, T2, B	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.28.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Canción Castellana para coro mixto	
Título Diplomático	Aunque me des treinta reales. Canción popular del Valle Esgueva (Renedo)	
Íncipit Literario	Aunque me des treinta reales	
Voces	Ti1, Ti2, T1, T2, Br, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Sib M	
Compás	2/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1931	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.29.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Villancico de Navidad para 2 v blancas y Pno	
Título Diplomático	Pastoral para voces de niña	
Íncipit Literario	Cantemos pastores al Dios de Israel	
Voces	[Ti 1], [Ti 2]	
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	La M	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	02/12/1922	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.30.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Misa a 3 v mixtas y Org	
Título Diplomático	año 1925 / n° 2 / Al Smo. Sacramento / Misa a 3 voces mixtas/ y/ órgano	
Íncipit Literario	Kyrie eleison	
Voces	Ti, T, B	
Instrumentos	Vl 1, Vl 2, Vla, Org	
Tonalidad	[Sol]	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	01/07/1925	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (2 copias)	
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Org, Ti1, Ti2, T1, T2, B1, B2	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.31.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Salve para coro mixto y orq	
Título Diplomático	Salve Regina	
Íncipit Literario	Salve Regina	
Voces	Ti, T a Solo, T, B	
Instrumentos	Fl, Ob, Cl en Sib, Fg, Tpas en Fa, <i>Figle</i> , Vll, Vl2, Vla, Vc, Cb	
Tonalidad	Do M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	01/04/1901	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG. (2 copias)	
Partichelas	Fl, Ob, Cl 1, Cl 2, Fg, Fg en sustitución de 2º Tpa., Tpa1, Tpa2, <i>Figle</i> , Vll (3 ejs), Vl2 (2 ejs), Vla, Vc y <i>bajo</i> , Cb, Ti (2 ejs), T1, T2 (ejs), B (2 ejs)	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.32.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Salve para 3 v de hombre, cuerda y Org	
Título Diplomático	Salve a 3 voces de hombre y órgano	
Íncipit Literario	Salve Regina	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Vll, Vl2, Cb, Org	
Tonalidad	Sol M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	16/06/1935	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (2 copias)	
Partichelas	Vll, Vl2, Cb, Org, T1, T2, B	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.34.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Salve para 3 v de hombre, cuerda y Org	
Título Diplomático	Salve a 3 voces de hombre y órgano	
Íncipit Literario	Salve Regina	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Fa M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1931	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	T1, T2, B.	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.33.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Salve para 3 v de hombre, cuerda y Org	
Título Diplomático	Salve a 3 voces de hombre y órgano	
Íncipit Literario	Salve Regina	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Vl1, Vl2, Cb, Org	
Tonalidad	La M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	30/07/1941	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl1, Vl2, Cb, Org, T1 (3 ejs), T2 (3 ejs), B (2 ejs)	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.35.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Salve para 4 v de hombre, cuerda y Org	
Título Diplomático	Salve a 4 voces de hombre y órgano	
Íncipit Literario	Salve Regina	
Voces	T1, T2, B1, B2	
Instrumentos	V11, V12, Vla, Cb, Org	
Tonalidad	La m	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	01/03/1925	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	V11, V12, Vla, Cb, Org, T1, T2, B1, B2	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.36.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Salve para 3 v de hombre, cuerda y Org	
Título Diplomático	Salve a 3 voces de hombre y órgano	
Íncipit Literario	Salve Regina	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	V11, V12, Vla, Cb, Org	
Tonalidad	Sol M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	02/11/1922	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	V11, V12, Vla, Cb, Org, T1 (2 ejs), T2 (2 ejs), B (2 ejs)	
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.37.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Salve para coro mixto y orq	
Título Diplomático	Salve sobre la popular	
Íncipit Literario	Salve Regina	
Voces	Ti, T, B	
Instrumentos	Fl, Ob, Cls en la, Fg, Tpas en fa, Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb	
Tonalidad	[Re M]	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	04/09/1908	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	Fl, Ob, Cls (3 ejs), Fg, Tpas, Vl1 (4 ejs), Vl2, Vla, Vc y bajo, Cb, Ti (2 ejs), T (3 ejs), B1, B2	
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.38.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Salve para 2 v de hombre y Org	
Título Diplomático	Salve Regina	
Íncipit Literario	Salve Regina	
Voces	T1, T2	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Mi m	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	29/07/1912	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.39.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Salve para 2 v de hombre y Org	
Título Diplomático	Salve Regina	
Íncipit Literario	Salve Regina	
Voces	T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Sib M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	12/12/1915	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.40.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Salve para 3 v de hombre y Org	
Título Diplomático	Salve a 3 voces de hombre / y órgano	
Íncipit Literario	Salve Regina	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Mi m	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	03/08/1940	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	Org, T1 (2 ejs), T2 (2 ejs)	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.41.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Salve para 2 v de hombre y Org	
Título Diplomático	Salve a	
Íncipit Literario	Salve Regina	
Voces	T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Sol M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	10/05/1907	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.43.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Salve para 2 v y Org	
Título Diplomático	Salve	
Íncipit Literario	Salve Regina	
Voces	<i>Tiple</i> , B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	(Mi m)	
Compás	2/2	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	02/11/1906	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.44.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Salve para 2 v de hombre y Org	
Título Diplomático	Salve / a 2 voces	
Íncipit Literario	Salve Regina	
Voces	T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Mi m	
Compás	(4/4)	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	15/06/1911	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.45.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Salve para 2 v y Org	
Título Diplomático	Salve a dos voces iguales	
Íncipit Literario	Salve Regina	
Voces	T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Si m	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	29/12/1908	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.46.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Salve para 2 v de hombre y Org	
Título Diplomático	Salve a dos voces iguales	
Íncipit Literario	Salve Regina	
Voces	T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Sol m	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	08/07/1909	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.47.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Salve para 3 v de hombre, cuerda y Org	
Título Diplomático	Salve a 3 voces / y órgano	
Íncipit Literario	Salve Regina	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Vl1, Vl2, Cb, Org	
Tonalidad	Sol M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	06/06/1916	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl1, Vl2, Cb, Org, T1, T2, B	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.48.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Salve para 3 v de hombre, cuerda y Org	
Título Diplomático	Salve a 3 voces de hombres/ y órgano	
Íncipit Literario	Salve Regina	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	V11, V12, Cb, Org	
Tonalidad	Sib M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	18/10/1918	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	V11, V12, Cb, Org, T1, T2, B	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.49.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Salve para 2 v de hombre, cuerda y Org	
Título Diplomático	Salve (breve) a 2 voces y órgano	
Íncipit Literario	Salve Regina	
Voces	T, B.	
Instrumentos	V11, V12, Cb, Org	
Tonalidad	La M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	15/04/1915	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	V11, V12, Cb, Org, T, B	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.50.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Salve para coro mixto y orq	
Título Diplomático	Salve a cuatro voces mistas y Orquesta	
Íncipit Literario	Salve Regina	
Voces	Ti, T, Br, B	
Instrumentos	Fl, Ob, Cls en la, Fg, Tpas en fa, V11, V12, Vla, Vc, Cb, Org	
Tonalidad		
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	11/08/1915	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	Fl, Ob, Cls, Fg, Tpas, V11 (3 ejs), V12 (2 ejs), Vla, Vla 2°, Vc (3 ejs), Vc y bajo, Ti1, ti2, T1 (2 ejs), T2), Br (2 ejs), B (3 ejs), Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.51.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Misa para 3 v de hombre y org	
Título Diplomático	Regina Pacis. Misa a 3 voces de hombre	
Íncipit Literario	Kyrie eleison	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Sol m	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.52.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Villancico de Navidad para 2 v de hombre y Org	
Título Diplomático	Villancico al Nacimiento	
Íncipit Literario	Zagales y pastores	
Voces	T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Sol M	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1923	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	T, B, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.54.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Villancico de Navidad para 3 v y Orq	
Título Diplomático	Villancico al Nacimiento	
Íncipit Literario	Pastorcillos de Belén	
Voces	[Ti1], [Ti2], B	
Instrumentos	V11, V12, Cb, Ob, Tpas en Fa, Acpto	
Tonalidad	Sol M	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	09/11/1899	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	V11, V12, Cb, Ob, Tpas en Fa, Acpto., [Ti1], [Ti2], B	
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.55.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Tantum Ergo para 4 v de hombre, cuerda y órgano	
Título Diplomático	Tamtum Ergo / para 4 voces de hombre y / Órgano	
Íncipit Literario	Tamtum Ergo	
Voces	T1, T2, B1, B2	
Instrumentos	V11, V12, Vla, Cb, Org	
Tonalidad	Mi M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	01/05/1919	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (2 copias)	
Partichelas	V11, V12, Vla, Cb, Org, T1, T2, B1, B2	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.56.1.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Tantum Ergo para 3 v de hombre, cuerda y Org	
Título Diplomático	Tamtum Ergo a 3 Voces de hombre / N° 1	
Íncipit Literario	Tamtum Ergo	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	V11, V12, Cb, Org	
Tonalidad	Sib M	
Compás	2/2	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	08/06/1927	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (2 copias)	
Partichelas	V11, V12, Cb, Org (2 ejs), T1 (2 ejs), T2 (2 ejs), B (2 ejs)	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.56.2.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Tantum Ergo para 3 v de hombre, cuerda y Org	
Título Diplomático	Tamtum Ergo a 3 Voces de hombre / N° 2	
Íncipit Literario	Tamtum Ergo	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Si m	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	28/05/1927	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (2 copias)	
Partichelas	Org, T1, T2, B	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.57.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Tantum Ergo para 3 v de hombre, cuerda y Org	
Título Diplomático	Tamtum Ergo a 3 Voces de hombre y Órgano	
Íncipit Literario	Tamtum Ergo	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Vl1, Vl2, Cb, Org	
Tonalidad	Sol M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1933	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl1, Vl2, Cb, Org, T1, T2, B	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.58.1.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Bone Pastor. Motete para 3 v de hombre y Org	
Título Diplomático	Bone Pastor / Motete al Smo. a 3 voces de hombre	
Íncipit Literario	Bone Pastor	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Do M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	09/07/1927	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (2 copias)	
Partichelas	T1, T2, B	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.58.2.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Tantum Ergo para 3 v de hombre y Org	
Título Diplomático	Tantum Ergo	
Íncipit Literario	Tantum Ergo	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	La M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	30/04/1927	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.59
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Gozos a Nuestra Señora del Carmen para dos v de hombre y Org	
Título Diplomático	Gozos a Ntra. Sra. del Carmen (a dos voces)	
Íncipit Literario	Pues sois de nuestro consuelo	
Voces	T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Do M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	24/06/1917	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	Org, T, B	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.60.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Minueto para Vl, Vc y Pno	
Título Diplomático	Minué de Sta. Cecilia (Trío)	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Vc, Pno	
Tonalidad	Mi M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	02/12/1941	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG (4 ejs)	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.61.1.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Minueto para Cuerda y Pno	
Título Diplomático	Minué (Sexteto)	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Sol M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/08/1920	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG (2 ejs)	
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.61.2.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Minueto para cuerda y Pno	
Título Diplomático	Minueto para instrumentos de arco	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Pno	
Tonalidad	Sol m	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	02/12/1941	
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.62.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Panis Agelicus. Motete para 4 v de hombre y Org	
Título Diplomático	Motete al Smo. a 4 voces de hombre	
Íncipit Literario	Panis Angelicus	
Voces	T1, T2, B1, B2	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Sol m	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	15/06/1927	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.63.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Obra para 3 v de hombre y Org	
Título Diplomático	Santo Dios fuerte	
Íncipit Literario		
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Varias	
Compás	Varios	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/09/1932	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.64.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Obra para Vl y Pno	
Título Diplomático	Muñecos de Cuerda / Pequeño Poema	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Pno	
Tonalidad	Sib M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.65.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Minueto para Pno	
Título Diplomático	Minuetto en Re	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Re M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	14/10/1917	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG (2 copias)	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.65.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Minueto para Pno	
Título Diplomático	Minuetto en Re	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Re M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	21/04/1933	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.65.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Obra para 2 v de hombre y Org	
Título Diplomático	Para Tenor, Bajo y Órgano	
Íncipit Literario	Zagalejo de perlas	
Voces	T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Si M	
Compás	3/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/12/1936	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.66.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Obra para 2 v de hombre y Org	
Título Diplomático	Para Tenor, Bajo y Órgano	
Íncipit Literario	Zagalejo de perlas	
Voces	T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Si M	
Compás	3/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/12/1936	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.67.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Obra para 2 v de hombre y Org	
Título Diplomático	Para Tenor, Bajo y Órgano	
Íncipit Literario	Zagalejo de perlas	
Voces	T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Si M	
Compás	3/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/12/1936	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, vitrina Izquierda 4
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Misa de Réquiem para tres voces de hombre, órg. y cuerda	
Título Diplomático	Misa de Réquiem a 3 voces de hombre y órgano	
Íncipit Literario	Réquiem aeternam	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Org., V11, V12, Vc, Cb	
Tonalidad	Varias	
Compás	C - varios	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	28/07/1933	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: voces y órgano	
Partichelas	T1 (3 ejs), T2 (2ejs), B (3 ejs), V11, V12, Vc, Cb, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, Vitrina izquierda 3
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Stabat Mater para tres voces de hombre, órgano y cuerda	
Título Diplomático	(2º) / Stabat / Mater / a 3 voces de hombre y órgano	
Íncipit Literario	Stabat mater dolorosa	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	V11, V12, Cb, Org	
Tonalidad	Varias	
Compás	Varios	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	01/08/1930	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: voces y órgano	
Partichelas	T1 (2 ejs), T2 (2 ejs), B, Org, V11, V12, Cb	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, Vitrina izq. 2
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Stabat Mater para tres voces de hombre, órgano y cuerda	
Título Diplomático	Stabat Mater. 1914	
Íncipit Literario	Stabat mater dolorosa	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	V11, V12, Cb, Org	
Tonalidad	Varias	
Compás	Varios	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1914	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG: voces y órgano	
Partichelas	T1 (2ejs), T2 (2ejs), B (2ejs), V11, V12, Cb, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, Vitrina Izquierda 1
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Stabat Mater para tres voces de hombre, órgano y cuerda	
Título Diplomático	Stabat Mater a 3 voces iguales (1914)	
Íncipit Literario	Stabat mater dolorosa	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	V11, V12, Cb, Org	
Tonalidad	Varias	
Compás	Varios	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	1914 - 08/06/1924	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: voces y órgano	
Partichelas	T1, T2, B, V11, V12, Cb, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.1.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para tres voces masculinas y órgano	
Título Diplomático	Alabado	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Org.	
Tonalidad	La M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	20/12/1943	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (incompleta)	
Partichelas	T1, T2, B, Org (2 ejs)	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.2.1.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para tres voces masculinas y órgano	
Título Diplomático	Alabado a 3 voces y órgano. nº6	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Fa M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	11/02/1934	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG Hay una PG de la parte vocal	
Partichelas	T1, T2, B, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.2.2.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para tres voces masculinas y órgano	
Título Diplomático	Alabado a 3 voces de hombre y Órgano. nº 8	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	[Org], falta partichela	
Tonalidad	Mib M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1934 [en la camisa]	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG [falta la parte de órgano]	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.3.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para dos voces masculinas y órgano	
Título Diplomático	Alabado a dos tenores	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	T1, T2	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Sol M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	09/05/1943	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	T1, T2, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.4.1.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para tres voces masculinas y órgano	
Título Diplomático	Alabado nº 1	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	La M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1943	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	Org, B	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.4.2.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para tres voces masculinas y órgano	
Título Diplomático	Alabado a 3 nº 2	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Sol M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1944	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	Org, B	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.5.1.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para tres voces masculinas y órgano	
Título Diplomático	Alabado a 3 nº 2	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Re m	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	13/01/1943	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	T1, T2 (2 ejs), B (2 ejs), Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.5.2.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para tres voces masculinas y órgano	
Título Diplomático	Alabado a 3 nº 2	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Re M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	20/01/1943	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	T1, T2, B, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.6.1.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para tres voces masculinas y órgano	
Título Diplomático	Alabados / Sencillos / nº 1	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Sol M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	T1, T2, B, <i>Acomp</i>	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.6.2.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para tres voces masculinas y órgano	
Título Diplomático	Alabados / Sencillos / nº 2	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	<i>Acomp</i> [Org]	
Tonalidad	Mib M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	T1, T2, B, <i>Acomp</i>	
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.6.3.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para tres voces masculinas y órgano	
Título Diplomático	Alabados / Sencillos / nº 3	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Acomp [Org]	
Tonalidad	Do M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	T1, T2, B, Acomp.	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.6.4.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para tres voces masculinas y órgano	
Título Diplomático	Alabados / Sencillos / nº 4	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Acomp [Org]	
Tonalidad	Si m	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	T1, T2, B, Acomp	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.6.5.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para tres voces masculinas y órgano	
Título Diplomático	Alabados / Sencillos / nº 5	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	<i>Acomp</i> [Org]	
Tonalidad	Mi m	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	T1, T2, B, <i>Acomp</i>	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.7.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para tres voces de hombre, órgano y cuerda	
Título Diplomático	Alabado	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	V11, V12, Cb, Org	
Tonalidad	Re M	
Compás	9/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	06/04/1912	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: voces y órgano	
Partichelas	T1, T2, B, V121, V12, Cb, Org (2 ejs)	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.8.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para tres voces de hombre, órgano y cuerda	
Título Diplomático	Alabado a 3 voces de hombre y órgano	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Mib M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	02/07/1934	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.9.1.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para tres voces de hombre	
Título Diplomático	Alabado nº 9	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos		
Tonalidad	Sib M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.9.2.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para tres voces de hombre, órgano y cuerda	
Título Diplomático	Alabado a 3 voces de hombre y órgano. nº 10	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	V11, V12, Cb, Org	
Tonalidad	La M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	22/02/1933	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	3 ejemplares de la PG de la parte vocal	
Partichelas	V11, V12 (2 ejs), Cb, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.10.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para tres voces de hombre, órgano y cuerda	
Título Diplomático	Alabado a 3. 2 tenores, bajo y órgano / nº 5	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	V11, V12, Cb, Org	
Tonalidad	Do M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	01/10/1936	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: Voces y órgano	
Partichelas	T1, T2, b, V11, V12, Cb, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.11.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para tres voces de hombre, órgano y cuerda	
Título Diplomático	Alabado para 3 voces iguales y Órgano	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	V11, V12, Cb, Org	
Tonalidad	Si m	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	30/05/1916	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: Voces y órgano	
Partichelas	T1, T2, B, V11, V12, Cb, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.12.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para dos voces de hombre y órgano	
Título Diplomático	Alabado a 2 y Órgano / nº 3	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Sib M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	24/10/1935	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: Voces y órgano	
Partichelas	T, B, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.13.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para tres voces de hombre y órgano	
Título Diplomático	Alabado a 3 voces de hombre	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Sol M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	19/08/1937	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG: Voces y órgano	
Partichelas	T1, T2, B, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.14.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para dos voces de hombre y órgano	
Título Diplomático	Alabado a 2 y Órgano	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Fa M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	05/07/1934	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: Voces y órgano	
Partichelas	T, B	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.15.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para dos voces de hombre y órgano	
Título Diplomático	Alabado a 2 y Órgano	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Fa M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	05/07/1934	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: Voces y órgano	
Partichelas	T1, T2, B, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.16.1.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para dos voces de hombre y órgano	
Título Diplomático	Alabado nº 1	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	La M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	06/02/1943	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: Voces y órgano	
Partichelas	T, B	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.16.2.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para dos voces de hombre y órgano	
Título Diplomático	Alabado nº 2	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Fa M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	07/02/1943	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: Voces y órgano	
Partichelas	T, B	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.17.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para tres voces de hombre y órgano	
Título Diplomático	Alabado nº 3	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Si m	
Compás	9/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1938	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: Voces y órgano	
Partichelas	T1, T2, B, Org	
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.18.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para tres voces de hombre y órgano	
Título Diplomático	Alabado	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Sib M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	26/06/1934	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: voces y órgano. PG: voces	
Partichelas	B	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.19.1.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para dos voces de hombre y órgano	
Título Diplomático	Alabados a 2 voces de hombre / nº 1	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	La M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	22/(08)/1927	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: voces y órgano	
Partichelas	T, B, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.19.2.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para dos voces de hombre y órgano	
Título Diplomático	Alabado nº 2	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Fa M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	25/08/1927	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: voces y órgano	
Partichelas	T, B, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.19.3.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para dos voces de hombre y órgano	
Título Diplomático	Alabado nº 3	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	La M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	06/10/1927	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: voces y órgano	
Partichelas	T, B, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.20.1.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para dos voces de hombre y órgano	
Título Diplomático	Alabados a la Santísima Virgen a 2 voces nº 1	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	La M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG: voces y órgano	
Partichelas	T, B	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.20.2.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para dos voces blancas y órgano	
Título Diplomático	Alabados a 2 voces nº 2	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	Tiple 1 [S1], Tiple 2 [S2]	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Sol M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	25/04/1908	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG: voces y órgano	
Partichelas	Tiple 1, Tiple 2	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.20.3.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para tres voces y órgano	
Título Diplomático	Alabados a 3 voces nº 3	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	S, T, B	
Instrumentos	Org.	
Tonalidad	Re M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	02/05/1908	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: voces y órgano	
Partichelas	S, T, B	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.20.4.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para dos voces de hombre y órgano	
Título Diplomático	Alabados a 2 voces nº 4	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Sol M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	15/09/1913	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG: voces y Acpto	
Partichelas	T, B, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.21.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para dos voces de hombre y órgano	
Título Diplomático	Alabado a 2 voces	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Fa M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	10/09/1935	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: voces y órgano	
Partichelas	T, B	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.22.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para tres voces de hombre y órgano	
Título Diplomático	Alabado a 3 voces de hombre y Órgano	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	La M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	22/02/1933	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: voces y órgano	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.23.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para voces y orquesta	
Título Diplomático		
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	Tiple, T, B	
Instrumentos	Fl, Ob, Cls en la, Fg, Tpas en Re, Fagle, V11, V12, V1a, Vc, Cb	
Tonalidad	La M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	21/03/1905	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: total	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.24.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Alabado para voces y orquesta	
Título Diplomático	Oh Admirable	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen pura	
Voces	<i>Tiples</i> , T, B	
Instrumentos	Fl, Ob, Cls en Si b, Fg, Tpas en Fa, <i>Fagle</i> , V11, V12, V1a, Vc, Cb	
Tonalidad	Fa M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	06/11/1899	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: voces y orquesta	
Partichelas	<i>Tiple</i> (2 ejs), T (2 ejs), T2 (1 ej.), B (3 ejs), V11 (2 ejs), V12, V1a, Vc, Cb, Fl, Ob, Cl1, Cl2, Fg, Tpa 1, Tpa 2, <i>Fagle</i>	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.25.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Sancta Mater para barítono, cuerda y órgano	
Título Diplomático	Sancta Mater	
Íncipit Literario	Sancta mater istud agas	
Voces	Br	
Instrumentos	V11, V12, Cb, Org	
Tonalidad	Sol M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	11/03/1937	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: Barítono y órgano	
Partichelas	V11, V12, Cb, Bar, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.26.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Eia Mater para barítono, cuerda y órgano	
Título Diplomático	Eja Mater a solo de Baritono	
Íncipit Literario	Eja Mater fons amoris	
Voces	Br	
Instrumentos	V11, V12, Cb, Org	
Tonalidad	Sol m	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1936	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG: barítono y órgano	
Partichelas	V11, V12, Cb, Bar, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.27.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Ave Regina para voces de hombre, cuerda y órgano	
Título Diplomático	Ave Regina a 3 voces de H	
Íncipit Literario	Ave Regina coelorum	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	V11, V12, Cb, Org	
Tonalidad	Do M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	02/03/1934	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: voces y órgano	
Partichelas	T1, T2, B, V11, V12, Cb, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.28.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Sub tuum presidium para tres voces de hombre, cuerda y órgano	
Título Diplomático	Sub tuum presidium a 3 voces de hombre	
Íncipit Literario	Sun tuum presidium	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	V11, V12, Cb, Org	
Tonalidad	no definido	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	11/08/1927	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: voces y órgano	
Partichelas	T1, T2, B, V11, V12, Cb, Org	
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 17.1.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Gozos a Sn Vicente de Paul para voces de mujer y órgano	
Título Diplomático	Gozos a Sn Vicente de Paul / Coro para voces de mujer	
Íncipit Literario	Gratos himnos cantando a Vicente	
Voces	[voz 1], [voz 2]	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Fa M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	07/07/1918	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 17.2.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Flores a María para 3 voces y acompañamiento	
Título Diplomático	Flores a María	
Íncipit Literario	De jazmines y claveles	
Voces	Tiple, T, B	
Instrumentos	Ac [Org]	
Tonalidad	Sol M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	12/05/1900	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG (2 copias)	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 17.3.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Flores a María para 3 voces y acompañamiento	
Título Diplomático	Flores a María	
Íncipit Literario	A ti del mar estrella	
Voces	Tiple, T, B	
Instrumentos	Ac [Org]	
Tonalidad	Fa M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	20/04/1900	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (2 copias)	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 17.4.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Las Folías de Matapozuelos. Arreglo instrumental	
Título Diplomático	Las Folías de Matapozuelos / Canción Popular Castellana - del Valle Esgueva	
Íncipit Literario	Las Folías de Matapozuelos	
Voces	[voz]	
Instrumentos	V1, V12, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Sol M	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG (es un arreglo para trío: V1, Vc, Pno)	
Partichelas	V1, V12 (2 ejs), Vla, Vc, Cb	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 17.5.1.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	"Una Mas". Gavota para cuerda y piano	
Título Diplomático	"Una Mas" / Gavota	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	La M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	04/10/1917	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (Vl1, Vl2, Vla, Cb, Pno)	
Partichelas	Vl, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno (2 ejs)	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 17.5.2.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Minueto para cuerda	
Título Diplomático	Minueto	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb	
Tonalidad	Re M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl, Vl2, Vla, Vc, Cb	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 17.10.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Segundo Vals, "Las Chicas de Lope" para cuerda y piano	
Título Diplomático	2º vals, cursi / Las chicas de Lope	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Fa M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	06/08/1935	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno (2 ejs)	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 17.11.1.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Pasacalle "No soy flamenco" para piano	
Título Diplomático	Pasacalle / No soy flamenco	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Sol M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	07/09/1919	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 17.11.2.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Pasacalle "No soy flamenco" para piano	
Título Diplomático	Pasacalle / No soy flamenco	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Sol M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 17.11.3.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Vals "Casquivana" para sexteto	
Título Diplomático	Casquivana / Vals-cursi (sexteto)	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Sol m	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 17.11.4.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Pasacalle “No soy flamenco” para pequeña orquesta	
Título Diplomático	No soy flamenco / Pasacalle / pequeña orquesta	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VII, Vc, Fl y Cl en la, Cl en Sib, Tpta en Do, Pno	
Tonalidad	Sol M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1919	
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	VII, Vc, Fl y Cl en la, Cl en Sib, Tpta en Do, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 17.11.5.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Pasacalle “No soy flamenco” para banda	
Título Diplomático	No soy flamenco / Pasacalle / Banda	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Fl, Requinto, Cls en Sib 1º, Cls. 2º y 3º, Sax en Mib, Sax en Sib, Tpas en Fa, Fliscorno, Tptas en Sib, Bombardino, 3 Trombones, Bajos, Triángulos, Caja, Platos, Bombo	
Tonalidad	Fa M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Cl1º, Cl2º, Cl3º, requinto, Fl, Sax en mib, Sax en Sib, Tpa 1ª en Fa, Tpa 2ª en Fa, Fliscorno, Tpta 1ª, Tpta 2ª, Bombardino, Trombón, Trombón 2º, Trombón 3º, Bajo, Platos y Bombo, Triángulo y Caja	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.30.1.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Marcha para piano: Felipe II	
Título Diplomático	Marcha / Felipe II	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Re M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.30.2.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Marcha para piano: Don Fastidio	
Título Diplomático	Marcha Trágico-Bufa Dn. Fastidio	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Lab M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.31.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Mazurka para violín	
Título Diplomático	Mazurka para violín	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VI, Pno	
Tonalidad	Mi M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.32.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Canto de Cuna para violín y piano	
Título Diplomático	Canto de cuna	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VI, Pno	
Tonalidad	Sol m	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	16/(05)/1933	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	VI	
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.33.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Marcha para banda: El tambor mayor	
Título Diplomático	El tambor mayor / marcha militar	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Fl, Requinto, Cl1, Cl 2 y Cl 3, Sax en Mib, Sax en Sib, Tpas en fa, Fliscorno, Tptas en Sib, Batno, 3 Trombones, Bajos, Tambor, Caja, Platos, Bombo	
Tonalidad	Sib M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.34.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Marcha para piano: El tambor mayor	
Título Diplomático	El tambor mayor / Marcha militar	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno.	
Tonalidad	Sib M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	08/09/1935	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.35.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Colección de piezas infantiles para Violín y piano: “Muñecos de cuerda”	
Título Diplomático	Muñecos de cuerda. Colección infantil	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Pno	
Tonalidad	Sol m / Sol m / Sol M	
Compás	4/4 , 3/4 , 2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	25/08/1937	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	BRULL, APARICIO, J. María. (instr.)	AMuRABAPC, 15.36.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	“Mar Adentro”. Obra para orquesta	
Título Diplomático	Mar Adentro / Coro para Orfeón / Instrumentado por J. Aparicio	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Fl, Fl2 y flautín, Ob, Cl en Sib, Fgs, Tpas en Mib, Cornetines en Sib, Tbones, Fígle, Timbales, Bombo, Platillos, V11, V12, Vla, Vc, Cb	
Tonalidad	Fa m	
Compás	Varios	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	11/08/1896 [Fecha de orquestación]	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.37.1.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Gavota para dos violines y violoncello	
Título Diplomático	Gavota / Trío para dos violines y cello / Piano ad libitum	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vc, Pno	
Tonalidad	La m	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	28/03/1933	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl1, Vl2, Vc, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.37.2.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Minuet para dos violines y violoncello	
Título Diplomático	Minue para dos violines y cello	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vc	
Tonalidad	Re M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1933	
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vc	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.38.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Obra para Coro: "La Gira"	
Título Diplomático	La Gira / Coro a voces solas, letra de Constantino Presencio	
Íncipit Literario	Vamos hermosa mía	
Voces	T1, T2, Br, B	
Instrumentos	V11, V12, Vc	
Tonalidad	Re M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	16/02/1893	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.39.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Canción popular de la Sierra de Cameros para Coro: "En la noche de ánimas"	
Título Diplomático	En la noche de Animas / Canción popular de la Sierra de Cameros	
Íncipit Literario	Hoy las almas benditas	
Voces	<i>Tiple 1, Tiple 2</i> , T1, T12, Bar, B	
Instrumentos	V11, V12, Vc	
Tonalidad	La m	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/05/1931	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (2 ejs)	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.40.1.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Mazurka para Violín, trompeta, saxofón y piano	
Título Diplomático	Mazurka	
Íncipit Literario	Hoy las almas benditas	
Voces		
Instrumentos	Pno, Vl, Tpta, Sax	
Tonalidad	Sib M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Pno, Vl, Tpta, Sax	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.40.2.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Chotis para violín, trompeta y saxofón	
Título Diplomático	Chotis	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno, Vl, Tpta, Sax	
Tonalidad	Sib M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Pno, Vl, Tpta, Sax	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.41.1.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Mazurka para violines, clarinete, trompeta y piano	
Título Diplomático	Mazurka nº 1	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Cl, Tpta, Pno	
Tonalidad	Re M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Cl, Tpta, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 15.41.2.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Mazurka para violines, violoncello, contrabajo y piano	
Título Diplomático	2ª Mazurka (para no bailar) Quinteto	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl solo, Vl1, Vl2, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Mi M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl solo, Vl1, Vl2, Vc, Cb, Pno (2 ejs)	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 18.1.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	"Lento". Para cuerda y órgano	
Título Diplomático	Lento para cuerda y órgano	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Org	
Tonalidad	Do M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1937	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG: Vl, Vc, Org (2 ejs)	
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 18.2.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Tango para piano	
Título Diplomático	Tango	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Re m	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/07/1932	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 18.3.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Marcha para gaitas, cornetas y tambores	
Título Diplomático	Marcha	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Gaitas, cornetas, tambores	
Tonalidad	Do M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	29/05/191(6)	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 18.4.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	“¡Asaura!”. Marcha para piano	
Título Diplomático	Marcha / ¡Asaura!	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Fa M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 18.5.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	"Casi soy flamenco". Pasacalle para sexteto	
Título Diplomático	Casi soy flamenco / Pasa-calle	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Sib M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	18/08/1938	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 18.6.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	"El Resobeo". Tango para cuerda y piano	
Título Diplomático	El Resobeo / Tango (Apacigüao)	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vc, Pno	
Tonalidad	La M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl1, Vl2, Vc, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 18.7.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	“Manojo de claveles” para piano y [...]	
Título Diplomático	Manojo de claveles	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Sol M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 18.8.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	“¡Oye Santiago!”. Chotis para piano	
Título Diplomático	¡Oye Santiago! / Schotis	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Re M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	25/07/1935	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 18.9.1.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	“La vendimia”. Pasacalle para cuerda y piano	
Título Diplomático	La vendimia / tiempo de pasacalle	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl2, V12, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Mi M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	17/05/1929	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: Vl2, V12, Vc, Pno	
Partichelas	Vl2, V12, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 18.9.2.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	“¡Déjale, Bonifacio”. Chotis para cuerda y piano	
Título Diplomático	¡Déjale, Bonifacio! Schotis	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Fa M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	29/04/1933	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 18.10.1.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	“Frívola”. Vals para violín y piano	
Título Diplomático	Frívola – Vals.	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	La M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG: Vl, Pno	
Partichelas	Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 18.10.2.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	“Tango dramático”. Para violín y piano	
Título Diplomático	Tango Dramático	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Mi m	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	21/08/1932	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: Vl, Pno	
Partichelas	Vc, Cb	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 18.11.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	“El ciprés risueño”. Poema para violín, violonchelo y piano	
Título Diplomático	El Ciprés / Risueño / Poema para Violín, Cello y Piano	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Vc, Pno	
Tonalidad	La m	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG: Vl, Vc, Pno (2 ejs)	
Partichelas	Vl (2 ejs), Vc (2 ejs)	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 18.12.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	“Los del 28”. marcha militar para cuerda y piano	
Título Diplomático	Los del 28 / Marcha Militar	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Do M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 18.13.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	"Rebeca". Obertura para conjunto instrumental	
Título Diplomático	Rebeca / Obertura	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Vc, Cb, Fl, Ob, Cl1, Cl2, Fg, Tpas, Cornetines, Trombones, Timbales	
Tonalidad	Sol M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 18.14.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	"El amigo Valentín". chotis para pequeña orquesta	
Título Diplomático	"El amigo Valentín" / Schotis / (Pequeña orquesta)	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Vc, Cb, Fl, Cl en Sib, Tpta., ruido, Pno	
Tonalidad	La M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	V11, V12, Vla, Vc, Cb, Fl, Cl en Sib, Tpta., ruido, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 18.15.1.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	"Española nº1". para sexteto.	
Título Diplomático	Española nº1 / arreglo para sexteto	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Mi M	
Compás	3/4	
Dedicatoria	"A Juanita Dávila / su padre espiritual dentro del arte / el autor"	
Fecha de Composición	--/08/1918	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno. (2 ejs, de cada una)	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 18.15.2.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	"Española nº 2". para sexteto	
Título Diplomático	Española nº 1	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Fa M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/08/1918	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno (2 ejs, de cada una)	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 18.16.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	"Hungría". marcha para conjunto instrumental.	
Título Diplomático	Hungria / Marcha	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VII, VI2, VIa, Vc, Cb, Flautín, Fl, Ob, Cls., Tpas, Cornetines, Trombones, Timbales	
Tonalidad	Sol M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	09/11/1907	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General		
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 18.17.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	"El Verbenero". polka para piano	
Título Diplomático	El Verbenero / Polka / Reducción para piano	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Re M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 17.1.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Gozos a San Vicente para dos voces femeninas y órgano	
Título Diplomático	Gozos a Sn Vicente de Paul / Coro para voces de mujer	
Íncipit Literario	Gratos himnos cantando a Vicente	
Voces	voz 1, voz 2	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Fa M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	07/07/1918	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 17.2.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	"Flores a María" para voces y acompañamiento	
Título Diplomático	Flores a María	
Íncipit Literario	De Jazmines y Claveles	
Voces	Tiple, T, B	
Instrumentos	Ac	
Tonalidad	Sol M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	12/05/1900	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG (2 ejs)	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 17.3.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	"Flores a María" para voces y acompañamiento	
Título Diplomático	Flores a María	
Íncipit Literario	A ti del mar estrella	
Voces	Tiple, T, B	
Instrumentos	Ac	
Tonalidad	Fa M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	20/04/1900	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 17.4.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	"Las Folías de Matapozuelos". Para cuerda y piano	
Título Diplomático	Las Folías de Matapozuelos / Canción popular - Castellana - del Valle Esgueva	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V1, V12, V1a, Vc, Cb	
Tonalidad	Sol m	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG: V1, Vc, Pno	
Partichelas	V1, V12 (2 ejs), V1a, Vc, Cb	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 17.5.1.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	"Una Mas". gavota para sexteto	
Título Diplomático	"Una Mas" / Gavota	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	La M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	04/10/1917	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno (2 ejs)	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 17.5.2.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Minueto para cuerda	
Título Diplomático	Minueto	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb	
Tonalidad	Re M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 17.10.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	"Las Chicas de Lope". Vals para sexteto	
Título Diplomático	2º vals, cursi / Las Chicas de Lope	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Fa M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	06/08/1935	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General		
Partichelas	V11, V12, Vla, Vc, Cb, Pno (2 ejs)	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 17.11.1.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	"No soy flamenco". Pasacalle para piano	
Título Diplomático	Pasacalle, No soy Flamenco	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Sol M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	07/09/1919	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 17.11.2.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	"No soy flamenco". Pasacalle para piano	
Título Diplomático	No soy Flamenco / Pasacalle	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Sol M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 17.11.3.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	"Casquivana". vals para sexteto	
Título Diplomático	Casquivana, vals-cursi (sexteto)	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Sol m	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 17.11.4.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	"No soy flamenco". pasacalle para pequeña orquesta	
Título Diplomático	No soy flamenco / pasacalle / pequeña orquesta	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VII, Vc, Fl, Cl en la, Cl en Sib, Tpta. en Do, Pno	
Tonalidad	Sol M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1919	
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	VII, Vc, Fl y Cl en la, Cl en Sib, Tpta. en Do, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 17.11.5.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	"No soy flamenco". pasacalle para banda	
Título Diplomático	No soy flamenco / pasacalle / Banda	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Fl, Requinto, Cl en Sib, Cls 2º y 3º, Sax en Mib, Sax en Sib, Tpas en Fa, Fliscorno, Tptas en Sib, Bombardino, 3 trombones, bajos, triángulos, caja, platos, Bombo	
Tonalidad	Fa M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1919	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG: Fl, Requinto, Cl en Sib, Cls 2º y 3º, Sax en Mib, Sax en Sib, Tpas en Fa	
Partichelas	Cl1, Cl2, Cl3, Requinto, fl, Sax mib, Sax en Sib, Tpa1 en fa, Tpa2 en fa, Fliscorno, Tpta1, Tpta 2, Bombardino, Trombón, Trombón2, Trombón3, Bajo, Platos y Bombo, Triángulo y Caja	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, Vitrina Izquierda 5
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	"Nazarina". Zarzuela en un acto	
Título Diplomático	"Nazarina". Zarzuela en un acto	
Íncipit Literario	Impaciente la siento en mi pecho	
Voces	Solistas, <i>Tiple 1</i> , <i>Tiple 2</i> , T1, T2, B	
Instrumentos	Fls, <i>Flautín</i> , Ob, Cls, Fg, Tpas, Cornetines, Tmbones, Fgle, Vll, V12, Vla, Vc, Cb, Timbales, Bombo	
Tonalidad	Varias	
Compás	Varios	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	14/03/1894 (fecha de publicación la célula de registro en propiedad)	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 7.10.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Dos piezas para órgano	
Título Diplomático	Dos cosas para Órgano	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Org.	
Tonalidad	Sol M	
Compás	6/8 - 2/2	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	14/--/1928	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (2 ejs)	
Partichelas		
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 8.8.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	“¿Qué Será?”. obra para cuerda y piano	
Título Diplomático	¿Qué Será?	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vc, Pno	
Tonalidad	Mi m	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1929	
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vc, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 8.10.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Misa a tres voces de hombre y órgano	
Título Diplomático	Misa / a tres voces de / hombre y / órgano	
Íncipit Literario	kyrie eleison	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos		
Tonalidad	Re M	
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición	02/09/1935	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: T1, T2, B, Org	
Partichelas	T1, T2 (2 ejs) B (2 ejs), Vl1, Vl2, Vla, Cb, Org	
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 21.2.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	"Meditación" para violín y piano	
Título Diplomático	Meditación / para / Violín	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Pno.	
Tonalidad	La M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 21.84.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Obra para sexteto	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	La M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	27/12/1921	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 21.86.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	"Alabado" para tres voces de hombre y órgano	
Título Diplomático	Alabado	
Íncipit Literario	Oh admirable virgen pura	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Org.	
Tonalidad	Mi M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	T1, T2, B	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 5.16.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Villancico de Navidad para 2 v blancas y P	
Título Diplomático	Villancico / a dos voces de mujer	
Íncipit Literario	No lloréis mis ojos	
Voces	[Ti 1], [Ti 2]	
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Mi m	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía		

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 8.22.2.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Arreglo para coro de hombres y orquesta de un "Ave María" de V. Goicoechea	
Título Diplomático	Ave María. Goicoechea (V.)	
Íncipit Literario		
Voces	T1, T2, B1, B2	
Instrumentos	Fl, Ob, Cl, Fg, Tpas, V11, V12, Vla, Vc, Cb	
Tonalidad	Sib M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 22.25.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	"Sangre gitana". Zarzuela en un acto	
Título Diplomático	Sangre Gitana, Zarzuela en un acto	
Íncipit Literario		
Voces	Solistas	
Instrumentos	Fls, Ob, Cls, Fg, Tpas, Cornetín, Tbones, Timbales, Triángulo, V11, V12, Vla, Vc, Cb	
Tonalidad	Mi M	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 22.26.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	"Garrotín". preludio de una zarzuela	
Título Diplomático	Preludio y nº 2º. Garrotín	
Íncipit Literario		
Voces	Solistas	
Instrumentos	Fl, Flautín, Ob, Cls, Fg, Tpas, Cornetín, Tbones, Timbales, Triángulo, Caja, Bombo y platillos, V11, V12, Vla, Vc, Cb	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 22.27.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	Varios números de una obra lírica de título desconocido	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Fl, Flautín, Ob, Cls, Fg, Tpas, Cornetín, Tbones, Timbales, Triángulo, Caja, Bombo y platillos, V11, V12, Vla, Vc, Cb	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG: nº 1 y nº 2	
Partichelas	Partichela de dirigir: números 1º, 4º y 7º	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO TABLARES, José María.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, J. María.	AMuRABAPC, 21.85.
Fechas de Autor	1866-1949	
Título Genérico	"Corazón Santo". para tres voces mixtas y acompañamiento	
Título Diplomático	Corazón Santo	
Íncipit Literario	Corazón Santo tu reinarás	
Voces	1ª Voz, 2ª Voz, B	
Instrumentos	Acpto	
Tonalidad	La M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	08/06/1901	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	APARICIO, Francisco.	Signatura Provisional
Autor	APARICIO, Francisco.	AMuRABAPC, 3.29.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Variaciones y Estudios para Violín	
Título Diplomático	Variaciones de Violín	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria	"Para Feliciano de Pablos"	
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ARDITI	Signatura Provisional
Autor	ARDITI	AMuRABAPC, 16.17.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Gavota". arreglada para sexteto por Juan Reynoso	
Título Diplomático	Gavota de Arditi/ Arreglada para 2 Violines viola violoncello contrabajo	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Vc, Cb	
Tonalidad	Sol M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	V11, V12, Vla, Vc, Cb	
Grafía	Ed. impresa: ZOZAYA	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ARQUELLES, José María	Signatura Provisional
Autor	ARQUELLES, José María	AMuRABAPC, 6.1.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Sinfonía para orquesta	
Título Diplomático	A Grande Orquesta / Sinfonía original, compuesta / por José María Arquelles	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V1 principal, V11, V12, V13, Vla, Vc, Cb, Fl1, Fl2, Cl1, Cl2, Ob. 1 y 2, Tpas. en sol, Clarín, Fg, Ofigles, Trombones, Timbales, ¿?, Bombo	
Tonalidad	Sol M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	23/02/18(¿?)6	
Lugar de Composición	Lastres	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ARRIAGA, Juan Crisóstomo	Signatura Provisional
Autor	ARRIAGA, Juan Crisóstomo	AMuRABAPC, 12.46.2.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Cuarteto en RE m, Minueto. Reducción para piano	
Título Diplomático	Minuetto / del primer cuarteto en Re menor / Reducción	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Re m	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: Imprenta musical de C.G. Röder, Leipzig	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ARRIAGA, Juan Crisóstomo	Signatura Provisional
Autor	ARRIAGA, Juan Crisóstomo	AMuRABAPC, 9.1.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Estudio para piano	
Título Diplomático	Estudios / 1	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Sib M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ARRIAGA, Juan Crisóstomo	Signatura Provisional
Autor	ARRIAGA, Juan Crisóstomo	AMuRABAPC, 14.7.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Nada y Mucho". obra para dos violines, viola, violoncello, contrabajo, trompa	
Título Diplomático	Nada y mucho / Ensayo en octeto dedicado a don Josef Luis de Torres	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12., Vla, Vc, Cb, Tpa, guitarra, Pno	
Tonalidad	Fa M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1817	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	V11, V12., Vla, Vc, Cb, Tpa, guitarra, Pno	
Grafía	Ed. impresa: Comisión Permanente "Arriaga". Bilbao	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	AUDRAN, Ed. [mond]	Signatura Provisional
Autor	AUDRAN, Ed. [mond]	AMuRABAPC, 4.7.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obra para Violines, Vla, Vc, Cb y Pno	
Título Diplomático	La Mascotte / Ouverture (Para Sexteto)	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Vc, Cb, P	
Tonalidad	Re M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	V11, V12, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	transcripción ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BACH, Johann Sebastian	Signatura Provisional
Autor	BACH, J.S.	AMuRABAPC, 7.27.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Gavota, orquestada por F. A. Gevaert	
Título Diplomático	GAVOTTE / Orchestrée par F. A. GEVAERT	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc. e basso, Fl, Ob, Bassons, Cors en Re	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc. e basso, Fl, Ob, Bassons, Cors en Re	
Grafía	Ed. Impresa: DURAND SCHOENEWERK, París	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BACH, Johann Sebastian	Signatura Provisional
Autor	BACH, J.S.	AMuRABAPC, 8.15.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Aria de la suit en Re. Transcripción para violín y piano	
Título Diplomático	ARIA / De la Suite en Ré / TRANSCRIPTION POUR PIANO ET VIOLON	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl o Vc, Pno	
Tonalidad	Re M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl	
Grafía	Ed. impresa: CASA ERVITI	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BACH, Johann Sebastian	Signatura Provisional
Autor	BACH, J.S.	AMuRABAPC, 8.21.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Gavota y Mussete para violín y piano	
Título Diplomático	GAVOTTE ET MUSSETE	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl o Vc o Fl, Pno	
Tonalidad	Sol m	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl (ms)	
Grafía	Ed. impresa: Henry Litolf's. Verlag in Braunschweig	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BARRERA, Enrique	Signatura Provisional
Autor	BARRERA, E.	AMuRABAPC, 4.15.
Fechas de Autor	1844-1921	
Título Genérico	Obra para Vl y Pno	
Título Diplomático	Melodía para Violín	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Pno	
Tonalidad	Fa M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BARRERA, Enrique	Signatura Provisional
Autor	BARRERA, E.	AMuRABAPC, 4.27.
Fechas de Autor	1844-1921	
Título Genérico	Obra para Cuarteto de Cuerda	
Título Diplomático	Ofertorios	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Cb	
Tonalidad	La b M / Mi b M / Sol M	
Compás	3/4 - C - 3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Cb	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BARRERA, Enrique	Signatura Provisional
Autor	BARRERA, E.	AMuRABAPC, 3.22.
Fechas de Autor	1844-1921	
Título Genérico	Misa para 3 voces e instrumentos	
Título Diplomático	2ª Misa en Fa del Mtro. Barrera - (reducción a 3 voces)	
Íncipit Literario	Kirie eleison	
Voces	S, T, B	
Instrumentos	Org, Fl, cl 1º en Sib, Vl1, Vl2, Vla, C	
Tonalidad	Fa M	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1880 (en PG)	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG de S, T, B y Org.	
Partichelas	Fl, Cl 1º en Sib, Vl1, Vl2, Vla, Cb (2 ejs). S [ <i>triple</i> ], T (2 ejs), B (2 ejs)	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BARRERA, Enrique	Signatura Provisional
Autor	BARRERA, E.	AMuRABAPC, 3.28.
Fechas de Autor	1844-1921	
Título Genérico	Salve a cuatro voces y acompañamiento	
Título Diplomático	Salve a Cuatro	
Íncipit Literario	Salve Regina	
Voces	S, A, T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Mib M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	30/07/1876	
Lugar de Composición	Burgos	
Partitura General	PG: S, A, T, B, Cont?, Org	
Partichelas	S [tiple], T, B, vl1, vl2, vla, Cb, Fl, Tpas, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BARRERA, Enrique	Signatura Provisional
Autor	BARRERA, E.	AMuRABAPC, 15.66.
Fechas de Autor	1844-1921	
Título Genérico	"La Panadera". mazurka para cuerda y piano	
Título Diplomático	La Panadera / Marzurka	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	vl1, vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Re M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	vl1, vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía		

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BARRERA, Enrique	Signatura Provisional
Autor	BARRERA, E.	AMuRABAPC, 13.40.1.
Fechas de Autor	1844-1921	
Título Genérico	"Brisa de Mayo". Mazurka para cuerda y piano	
Título Diplomático	Brisa de Mayo / Mazurka	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Mib M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BARRERA, Enrique	Signatura Provisional
Autor	BARRERA, E.	AMuRABAPC, 13.40.2.
Fechas de Autor	1844-1921	
Título Genérico	"Doble Bock". Mazurka para cuerda y piano	
Título Diplomático	Doble Bock / Mazurka	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Sol M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BARRERA, Enrique	Signatura Provisional
Autor	BARRERA, E.	AMuRABAPC, 13.41.1.
Fechas de Autor	1844-1921	
Título Genérico	"Leticia". Gavota para sexteto	
Título Diplomático	Leticia / Gavota	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Vc, Cb, P	
Tonalidad	Sib M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	V11, V12, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BARRERA, Enrique	Signatura Provisional
Autor	BARRERA, E.	AMuRABAPC, 11.1.
Fechas de Autor	1844-1921	
Título Genérico	Sonatina-Ofertorio para órgano	
Título Diplomático	Sonatina-Ofertorio / para órgano	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Fa M	
Compás	C	
Dedicatoria	Dedicatoria impresa: "A mi distinguido amigo D. Antonio Lozano, Mtro. de capilla del Pilar de Zaragoza" Dedicatoria manuscrita: "A mi querido discípulo Eugenio Fernández"	
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BARRERA, Enrique	Signatura Provisional
Autor	BARRERA, E.	AMuRABAPC, 11.2.
Fechas de Autor	1844-1921	
Título Genérico	Ejercicio de armonía	
Título Diplomático	Bajete nº 100	
Íncipit Literario		
Voces	Tiple, A, T, B	
Instrumentos		
Tonalidad	Mib M	
Compás	C	
Dedicatoria	Dedicatoria manuscrita: "Este bajete está dedicado a mi discípulo y amigo D. Eugenio Fernández Arias por su afmo. Enrique Barrera y Gómez"	
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BARRERA, Enrique	Signatura Provisional
Autor	BARRERA, E.	AMuRABAPC, 12.59.
Fechas de Autor	1844-1921	
Título Genérico	Plegaria a cuatro voces iguales	
Título Diplomático	Plegaria a la SMA Virgen / a 4 voces	
Íncipit Literario	Monstre esse matrem	
Voces	T1, T2, Br, B	
Instrumentos		
Tonalidad	Do M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	T1, T2, Br, B	
Grafía	Ed. impresa: L. E. Dotesio, Bilbao	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BARRERA, Enrique	Signatura Provisional
Autor	BARRERA, E.	AMuRABAPC, 7.2.
Fechas de Autor	1844-1921	
Título Genérico	Sinfonía	
Título Diplomático	Sinfonía	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VII, VI2, Vla, Vc y Cb, Cb, Fl, Flautín, Ob, Cls, Fgs, Tpas., Tbons, Cornetines, Fígle, Timbales	
Tonalidad	Varias	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	VII (3 ejs), VI2 (2 ejs), Vla, Vc y Cb, Cb (2 ejs), Fl y Flautín, Ob, Cls, Fgs, Tpas., Tbon 1 y 2, Tbon 3, Cornetines, Fígle, Timbales	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BARRERA, Enrique	Signatura Provisional
Autor	BARRERA, E.	AMuRABAPC, 7.7.
Fechas de Autor	1844-1921	
Título Genérico	"Buendia". Scherzo para cuerda y piano	
Título Diplomático	"Buendia" / Scherzo bucólico	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VII, VI2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Sib M	
Compás	2/4	
Dedicatoria	"A mi amigo de toda la vida Tiburcio Aparicio"	
Fecha de Composición	26/04/1899	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BARRERA, Enrique	Signatura Provisional
Autor	BARRERA, E.	AMuRABAPC, 7.8.1.
Fechas de Autor	1844-1921	
Título Genérico	"Zaragoza". pasodoble para cuerda y piano	
Título Diplomático	Zaragoza, Pasodoble	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Cb, Pno	
Tonalidad	Varias	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Cb, Pno (2 ejs)	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BARRERA, Enrique	Signatura Provisional
Autor	BARRERA, E.	AMuRABAPC, 7.8.2.
Fechas de Autor	1844-1921	
Título Genérico	"La Peña". pasodoble para cuerda y piano	
Título Diplomático	La Peña, Pasodoble	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Cb, Pno	
Tonalidad	Varias	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Cb, Pno (2 ejs)	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BARRERA, Enrique	Signatura Provisional
Autor	BARRERA, E.	AMuRABAPC, 7.9.1.
Fechas de Autor	1844-1921	
Título Genérico	"Dulce pensar". para cuerda y piano	
Título Diplomático	Dulce Pensar / Melodía para Violín	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Varias	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	12/11/1898	
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BARRERA, Enrique	Signatura Provisional
Autor	BARRERA, E.	AMuRABAPC, 7.9.2.
Fechas de Autor	1844-1921	
Título Genérico	"Ecos de Málaga". Capricho-Mazurka para cuerda y piano	
Título Diplomático	Ecos de Málaga / (fiesta andaluza) Capricho-Mazurka	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Varias	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	18/04/--	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BARRERA, Enrique	Signatura Provisional
Autor	BARRERA, E.	AMuRABAPC, 7.13.1.
Fechas de Autor	1844-1921	
Título Genérico	"Esperanza". Gavota para cuerda y piano	
Título Diplomático	Esperanza / Gavota	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Varias	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BARRERA, Enrique	Signatura Provisional
Autor	BARRERA, E.	AMuRABAPC, 7.13.2.
Fechas de Autor	1844-1921	
Título Genérico	"Buendía". Scherzo para cuerda y piano	
Título Diplomático	Buendia / Scherzo bucólico	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb	
Tonalidad	Sib M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BARRERA, Enrique	Signatura Provisional
Autor	BARRERA, E.	AMuRABAPC, 7.16.1.
Fechas de Autor	1844-1921	
Título Genérico	"Nena". Mazurka para piano	
Título Diplomático	Nena / mazurka por E. Barrera	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Varias	
Compás	3/4	
Dedicatoria	"A la Srta. Julia García ;Riol?"	
Fecha de Composición	18/10/1914	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BARRERA, Enrique	Signatura Provisional
Autor	BARRERA, E.	AMuRABAPC, 7.16.2.
Fechas de Autor	1844-1921	
Título Genérico	"Nena". Mazurka para cuerda y piano	
Título Diplomático	Nena / mazurka	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VII, VI2, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Varias	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	VII, VI2, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BARRERA, Enrique	Signatura Provisional
Autor	BARRERA, E.	AMuRABAPC, 7.16.3.
Fechas de Autor	1844-1921	
Título Genérico	"Helvetia". Mazurka para cuerda y piano	
Título Diplomático	Helvetia / Mazurka	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Varias	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BARRERA, Enrique	Signatura Provisional
Autor	BARRERA, E.	AMuRABAPC, 7.16.4.
Fechas de Autor	1844-1921	
Título Genérico	"Helvetia". Mazurka para cuerda y piano	
Título Diplomático	"Helvetia" / Mazurka	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Violón, Cb, Pno	
Tonalidad	Varias	
Compás	3/4	
Dedicatoria	"A la distinguida esposa de mi amigo Toño? / dueño del café Calderón de Valladolid"	
Fecha de Composición	28/11/1896	
Lugar de Composición	Burgos	
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BARRERA, Enrique	Signatura Provisional
Autor	BARRERA, E.	AMuRABAPC, 7.17.
Fechas de Autor	1844-1921	
Título Genérico	"Clotilde". Gavota para cuerda y piano	
Título Diplomático	"Clotilde" / Gavota	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VII, VI2, Vla, Violón, Cb, Pno	
Tonalidad	Varias	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	29/11/1896	
Lugar de Composición	Burgos	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BARRERA, Enrique	Signatura Provisional
Autor	BARRERA, E.	AMuRABAPC, 21.61.
Fechas de Autor	1844-1921	
Título Genérico	Elevación nº 1 para cuarteto de cuerda	
Título Diplomático	Elevación nº 1	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VII, VI2, Vla, Vc	
Tonalidad	Lab M	
Compás	2/2	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BARRERA, Enrique	Signatura Provisional
Autor	BARRERA, E.	AMuRABAPC, 21.66.
Fechas de Autor	1844-1921	
Título Genérico	Ofertorios y Elevaciones para órgano	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Org	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BARRERA, Enrique	Signatura Provisional
Autor	BARRERA, E.	AMuRABAPC, 21.68.1.
Fechas de Autor	1844-1921	
Título Genérico	Elevación para cuerda	
Título Diplomático	Elevación nº 2	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, V1a, Cb	
Tonalidad	Mib M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BARRERA, Enrique	Signatura Provisional
Autor	BARRERA, E.	AMuRABAPC, 21.68.2.
Fechas de Autor	1844-1921	
Título Genérico	Elevación para cuerda	
Título Diplomático	Elevación nº 4	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VII, VI2, VIa, Cb	
Tonalidad	Do m	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BARRERA, Enrique	Signatura Provisional
Autor	BARRERA, E.	AMuRABAPC, 21.68.3.
Fechas de Autor	1844-1921	
Título Genérico	Ofertorio para cuerda	
Título Diplomático	Ofertorio nº 3	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VII, VI2, VIa, Cb	
Tonalidad	Sol M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BARRERA, Enrique	Signatura Provisional
Autor	BARRERA, E.	AMuRABAPC, 21.69.1.
Fechas de Autor	1844-1921	
Título Genérico	"Doble-Bock". mazorca para violín y piano	
Título Diplomático	Mazurkas / Doble-Bock	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Pno	
Tonalidad	Sol M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BARRERA, Enrique	Signatura Provisional
Autor	BARRERA, E.	AMuRABAPC, 21.69.2.
Fechas de Autor	1844-1921	
Título Genérico	"Brisa de mayo". mazorca para violín y piano	
Título Diplomático	Mazurkas (Doble-Bock)	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Pno	
Tonalidad	Mib M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BARRERA, Enrique	Signatura Provisional
Autor	BARRERA, E.	AMuRABAPC, 21.80.
Fechas de Autor	1844-1921	
Título Genérico	Melodía para piano	
Título Diplomático	Melodía	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Sol M	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BARRERA, Tomás.	Signatura Provisional
Autor	BARRERA, Tomás.	AMuRABAPC, 15.48.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Dos gavotas para sexteto	
Título Diplomático	Dos Gavotas para sexteto	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VII, VI2, VIa, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	La M / Do m	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	VII, VI2, VIa, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BEETHOVEN, Ludwig van	Signatura Provisional
Autor	BEETHOVEN, L. W.	AMuRABAPC, 2.3.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Tríos para violín, violonchelo y piano	
Título Diplomático	TRIOS / für / Pianoformte, Violine und Violoncell / von L. VAN BEETHOVEN	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Vc, Pno	
Tonalidad	Varias	
Compás	Varios	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl, Vc	
Graña	Edición impresa: C. F. PETERS	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BEETHOVEN, Ludwig van	Signatura Provisional
Autor	BEETHOVEN, L. W.	AMuRABAPC, 13.46.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Cuarteto en MibM Op. 127	
Título Diplomático	Quartetto in Mib Op. 127	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vll, Vl2, Vla, Vc	
Tonalidad	Mib M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Graña	Obra impresa editada por la Società del Quartetto di Firenze	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BEETHOVEN, Ludwig van	Signatura Provisional
Autor	BEETHOVEN, L. W.	AMuRABAPC, 11.23.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Para Elisa". arreglo fácil para piano de Luis G. Jordá	
Título Diplomático	Para Elisa	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	La m	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Edición impresa: Ed. BOILEAU. Barcelona	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BEETHOVEN, Ludwig van	Signatura Provisional
Autor	BEETHOVEN, L. W.	AMuRABAPC, 7.25.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Cuarteto Op. 95	
Título Diplomático	QUARTETTO Op. 95	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc	
Tonalidad	Fa m	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Impresa. Ed. MME VELAUNER, París	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BEETHOVEN, Ludwig van	Signatura Provisional AMuRABAPC, 8.12.
Autor	BEETHOVEN, L. W.	
Fechas de Autor		
Título Genérico	Septett Op. 20	
Título Diplomático	Septett Op. 20	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vla, Vc, Cb, Cl, Fg, Tp	
Tonalidad	Mib M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl1, Vla, Vc, Cb1, Cb2, Fg, Corn	
Grafía	Ed. Impresa. C. F. PETERS, Leipzig	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BEETHOVEN, Ludwig van	Signatura Provisional AMuRABAPC, 8.27.
Autor	BEETHOVEN, L. W.	
Fechas de Autor		
Título Genérico	Quinteto para cuerda Op. 29	
Título Diplomático	QUINTETTO Op. 29	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla1, Vla2, Vc	
Tonalidad	Do M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Impresa. Ed. MME VELAUNER, París	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BEETHOVEN, Ludwig van	Signatura Provisional
Autor	BEETHOVEN, L. W.	AMuRABAPC, 10.7.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obras para piano solo	
Título Diplomático	BEETHOVEN / his greatest / piano solos	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Edición Impresa. Copa Publishing Co (1970)	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BEETHOVEN, Ludwig van	Signatura Provisional
Autor	BEETHOVEN, L. W.	AMuRABAPC, 10.6.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Oberturas para orquesta arregladas para piano por Ernst Pauer	
Título Diplomático	Ouverturen / für Orchester	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Edición Impresa. BREITKOPF & HÄRTEL, Leipzig	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BEETHOVEN, Ludwig van	Signatura Provisional
Autor	BEETHOVEN, L. W.	AMuRABAPC, 14.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Cuartetos de Cuerda.	
Título Diplomático	QUATUORS / 2 Violons, Viola & Violoncelle / PAR / L. VAN BEETHOVEN	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Vc	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	V11, V12, Vla, Vc.	
Graña	Ed. Impresa. Ed. PETERS	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BEETHOVEN, Ludwig van	Signatura Provisional
Autor	BEETHOVEN, L. W.	AMuRABAPC, 14.5.
Fechas de Autor		
Título Genérico	38 sonatas para piano	
Título Diplomático	38 / SONATES / Pour Piano Seúl	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Graña	Ed. Impresa. Ed. Alfred Ikelmer et CIE. París	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BEETHOVEN, Ludwig van	Signatura Provisional
Autor	BEETHOVEN, L. W.	AMuRABAPC, 14.6.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Reducción para piano de las nueve sinfonías	
Título Diplomático	SYMPHONIEN / In leichtem Arrangement / für das Pianoforte zu 2 Händen / mit	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa. Ed. BREITKOPF & HÄRTEL. Leipzig	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BEETHOVEN, Ludwig van	Signatura Provisional
Autor	BEETHOVEN, L. W.	AMuRABAPC, 21.65.2.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Fuga a tres voces en Re m	
Título Diplomático	Fuga a 3s en Rem	
Íncipit Literario		
Voces	Tiple, A, B	
Instrumentos		
Tonalidad	Re m	
Compás	2/2	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG (2 copias)	
Partichelas		
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	[BEETHOVEN, Ludwig van]	Signatura Provisional
Autor	[BEETHOVEN, L. W.]	AMuRABAPC, 19.7.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Sonatas para violín y piano	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl	
Grafía	Ed. Impresa: Ed. PETERS	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BERTINI, Henri.	Signatura Provisional
Autor	BERTINI, H.	AMuRABAPC, 9.6.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Estudios para piano	
Título Diplomático	Célebres estudios / de Piano	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa: CASA DOTESIO / C. F. PETERS	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BERTUENS	Signatura Provisional
Autor	BERTUENS	AMuRABAPC, 16.3.3.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Polka para Violín <sup>2</sup> y piano	
Título Diplomático	Polka	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno, Vl <sup>2</sup>	
Tonalidad	Do M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Pno, Vl	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BIZET, Georges.	Signatura Provisional
Autor	BIZET, G.	AMuRABAPC, 4.41.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obra para cuerda y piano	
Título Diplomático	Fantasía / sobre motivos de la opera / Carmen / mtro. / Bizet	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Fa# m	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BIZET, Georges.	Signatura Provisional
Autor	BIZET, G.	AMuRABAPC, 7.20.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"L´arlesienne". segunda suite para cuerda y piano	
Título Diplomático	L´Arlesienne (2ª Suite)	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BIZET, Georges.	Signatura Provisional
Autor	BIZET, G.	AMuRABAPC, 7.21.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"L´arlesienne". segunda suite para cuerda y piano	
Título Diplomático	L´Arlesienne / 1ª Suite para orquesta	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BOCCHERINI, Luigi.	Signatura Provisional
Autor	BOCCHERINI, Luissi.	AMuRABAPC, 8.3.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Cuarteto I	
Título Diplomático	Cuarteto II	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Vc	
Tonalidad	Re m	
Compás	Varios	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	V11, V12, Vla, Vc	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BOCCHERINI, Luigi.	Signatura Provisional
Autor	BOCCHERINI, L.	AMuRABAPC, 8.4.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Cuarteto III°	
Título Diplomático	Cuarteto III Per due Violini, Viola, e Violoncello obbligatto, composto per	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Vc	
Tonalidad	Re M	
Compás	Varios	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	V11, V12, Vla, Vc	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BOCCHERINI, Luigi.	Signatura Provisional
Autor	BOCCHERINI, L.	AMuRABAPC, 8.5.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Cuarteto IV.	
Título Diplomático	Cuarteto IV Per due Violini, Viola, e Violoncello obbligatto, composto per	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Vc	
Tonalidad	Do M	
Compás	Varios	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	V11, V12, Vla, Vc	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BOCCHERINI, Luigi.	Signatura Provisional
Autor	BOCCHERINI, L.	AMuRABAPC, 8.6.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"L'Ynferno". Concerto IV	
Título Diplomático	L'Ynferno / Concerto IV Per due Violini, Viola, e Violoncello obbligatto	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Vc1, Vc2	
Tonalidad	Re m	
Compás	Varios	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	V11, V12, Vla, Vc1, Vc2	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BOCCHERINI, Luigi.	Signatura Provisional
Autor	BOCCHERINI, L.	AMuRABAPC, 22.24.1.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Minueto transcrito para piano por J. Jimeno	
Título Diplomático	Minué / transcrito para piano / por J. Jimeno	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	La M	
Compás	3/4	
Dedicatoria	En primera pg.: "Edición especial para las Srtas. Suscriptoras de <i>La moda elegante ilustrada</i> "	
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BOCCHERINI, Luigi.	Signatura Provisional
Autor	BOCCHERINI, L.	AMuRABAPC, 22.24.2.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Minueto transcrito para piano por Renaud de Vilbac	
Título Diplomático	Célèbre / Menuet / de Boccherini / transcrit pour / piano / Par / Renaud	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	La M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: Enoch Père et Fils, París	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BONICCIOLI, R.?	Signatura Provisional
Autor	BONICCIOLI, Ricardo	AMuRABAPC, 4.12.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Minueto para instrumentos de cuerda	
Título Diplomático	Minueto Capricho	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc	
Tonalidad	La M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1 (4 ejs), Vl2 (3 ejs), Vla, Vc (2 ejs)	
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BONICCIOLI, R.?	Signatura Provisional
Autor	BONICCIOLI, R.	AMuRABAPC, 7.6.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Elegía a la muerte de Garibaldi" para orquesta	
Título Diplomático	Elegía á la muerte de Garibaldi	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, vla, Vc, Cb, fls, Ob, Cls, Fgs, Cornis, Cornetines, Sx, Trombas, Trombones, Bastuva, Tambor, Timbales, Gran caja	
Tonalidad	Fa m	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl pal, Vl1 (2 ejs), Vl2 (2 ejs), vla, Vc, Cb (2 ejs), Fl1, Fl2, Ob, Cl1, Cl2, Fgs, Corni 1º y 2º, Corni 3º y 4º, Cornetines, Sx, Trombas, Trombones 1º y 2º, Tbon 3º Bastuba, Tambor, Timbales, Gran caja	
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	Bra YÑIGUEZ	Signatura Provisional
Autor	Bra YÑIGUEZ	AMuRABAPC, 21.15.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Melodía religiosa" para cuarteto de cuerda	
Título Diplomático	Melodía religiosa	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc	
Tonalidad	Sib M	
Compás	2/2	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BRAHMS, Johannes.	Signatura Provisional
Autor	BRAHMS, J.	AMuRABAPC, 16.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Danzas Húngaras para Vl y Pno	
Título Diplomático	Danzas Húngaras	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Pno	
Tonalidad	Sol m / Re M	
Compás	2/4 - 2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG. Hay dos ejs. de la primera danza	
Partichelas	Vl	
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BRAHMS, Johannes	Signatura Provisional
Autor	BRAHMS, J.	AMuRABAPC, 10.14.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Rapsodias para piano Op. 79	
Título Diplomático	Zwei / Rhapsodien / Für Klavier	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: Ed. C. F. PETERS. Leipzig	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BRETÓN, Abelardo.	Signatura Provisional
Autor	BRETÓN, Abelardo.	AMuRABAPC, 13.42.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Ejercicios de Armonía	
Título Diplomático	Trabajos realizados en la oposición a la / Cátedra de Armonía / del Conservatorio	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos		
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/04/1915	
Lugar de Composición	Madrid	
Partitura General		
Partichelas		
Grafía	Parece un cuaderno impreso	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BRETÓN, Tomás.	Signatura Provisional
Autor	BRETÓN, Tomás.	AMuRABAPC, 3.16.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Preludio de la ópera Guzmán el Bueno	
Título Diplomático	Preludio de la Ópera Española, Guzmán el Bueno	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Flautín, Fl, Ob, Cls en Si b, Fg, Tpas en Fa, Cornetines en Sib, Trnes, Timbales, Triángulo, Bombo y Caja, Vl, Vla, Violines, Cb	
Tonalidad	Fa M	
Compás	2/2	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/07/1878	
Lugar de Composición	Madrid	
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl principal, Vl (3 ejs), Vl 2 (e ejs), Alto, Violoncelle et C. Basse, Cb (2 ejs) Flautín, fl, Ob, Cls. en Sib, cl 2º, Fg, Cors. en Fa, Cornetines en Sib, Tmbones, trombón 3º, Triángulo y caja, timbales, Grosse Caisse	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BRETÓN, Tomás.	Signatura Provisional
Autor	BRETÓN, T.	AMuRABAPC, 12.31.3.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"La Verbena de la Paloma". Mazurka para piano	
Título Diplomático	La Verbena de la Paloma / mazurka	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Si m	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BRETÓN, Tomás.	Signatura Provisional
Autor	BRETÓN, T.	AMuRABAPC, 8.29.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Cuarteto para cuerda en Re	
Título Diplomático	Cuarteto (en Re)	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc	
Tonalidad	Re M	
Compás	2/2	
Dedicatoria	En primera pg. "A. S. M. la Reina Doña María Cristina"	
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc	
Grafía	Ed. impresa: Sociedad Anónima "Casa Dotesio"	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BRETÓN, Tomás.	Signatura Provisional
Autor	BRETÓN, T.	AMuRABAPC, 20.1.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"La Música y su influencia social". Conferencia leída en el Ateneo Artístico	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos		
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición	12/02/1905	
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: Imprenta Colonial, Madrid	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	BRULL, Apolinar.	Signatura Provisional
Autor	BRULL, A.	AMuRABAPC, 16.3.2.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Rigodón para Violín <sup>2</sup> y piano	
Título Diplomático	Mazurka	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno, Vl <sup>2</sup>	
Tonalidad	Varias	
Compás	Varios	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Pno, Vl	
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	CHABRIER, Emmanuel.	Signatura Provisional
Autor	CHABRIER, Emmanuel.	AMuRABAPC, 9.4.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"España". rapsodia para orquesta	
Título Diplomático	España / Rapsodia para orquesta	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Orquesta sinfónica	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	CHAPÍ, Ruperto.	Signatura Provisional
Autor	CHAPÍ, R.	AMuRABAPC, 13.35.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Valses de "La Tempestad" para piano	
Título Diplomático	Valses / de / La Tempestad	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Varios	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	CHAPÍ, Ruperto.	Signatura Provisional
Autor	CHAPÍ, R.	AMuRABAPC, 16.16.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Serenata morisca" arreglada para sexteto por Juan Reynoso	
Título Diplomático	Serenata morisca de Chapi / Arreglada para 2 Violines, viola, violoncello	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb	
Tonalidad	Si m	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb	
Grafía	Ed. impresa: ZOZAYA	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	CHOPIN, Fryderyk.	Signatura Provisional
Autor	CHOPIN, F.	AMuRABAPC, 4.19.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Nocturno para Vl y Pno	
Título Diplomático	Nocturno Op. 9, nº 2	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Pno	
Tonalidad	Mib M	
Compás	12/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl	
Grafía	ms e impreso	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	CHOPIN, Fryderyk.	Signatura Provisional
Autor	CHOPIN, F.	AMuRABAPC, 12.37.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Polonesa instrumentada por T. Bretón	
Título Diplomático	Polonesa de F. Chopin instrumentada por T. Bretón	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Flautín, F, Ob, Cl1, Cl2, Fg, Tpas naturales, Trompas de pistones, Trombas naturales, Trombones, Fgile, Triángulo, Timbales, Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb	
Tonalidad	Do M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: ZOZAYA, Madrid	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	CHOPIN, Fryderyk.	Signatura Provisional
Autor	CHOPIN, F.	AMuRABAPC, 12.57.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Diez Polonesas para piano	
Título Diplomático	Polonaisen	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	varias	
Compás	varios	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: C. F. Peters, Leipzig	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	CHOPIN, Fryderyk.	Signatura Provisional
Autor	CHOPIN, F.	AMuRABAPC, 10.10.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Preludios para piano	
Título Diplomático	Preludes for piano	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: Paderewsky	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	CHOPIN, Fryderyk.	Signatura Provisional
Autor	CHOPIN, F.	AMuRABAPC, 10.11.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Baladas para piano	
Título Diplomático	Ballades for piano	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: Paderewsky	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	CHOPIN, Fryderyk.	Signatura Provisional
Autor	CHOPIN, F.	AMuRABAPC, 10.12.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Estudios para piano	
Título Diplomático	Estudios / Edición completa	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: Música Moderna. Madrid	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	CHOPIN, Fryderyk.	Signatura Provisional
Autor	CHOPIN, F.	AMuRABAPC, 10.13.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Nocturnos para piano	
Título Diplomático	Nocturnos / Edición completa	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: Música Moderna. Madrid	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	CHOPIN, Fryderyk.	Signatura Provisional
Autor	CHOPIN, F.	AMuRABAPC, 10.34.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Fantasía e impromptu para piano Op. 66	
Título Diplomático	Fantasía - Impromptu / Op. 66	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: Música Moderna. Madrid	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	CHOPIN, Fryderyk.	Signatura Provisional
Autor	CHOPIN, F.	AMuRABAPC, 22.11.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Nocturno. Arreglo para violín y piano de F. Fritzsche	
Título Diplomático	Nocturne	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Pn	
Tonalidad	Mib M	
Compás	12/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	CIMAROSA, Doménico	Signatura Provisional
Autor	CIMAROSA, D.	AMuRABAPC, 13.54.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Le Astuzie femminili". reducción para piano solo	
Título Diplomático	Le / Astuzie Femminili / Riduzione per Pianoforte solo	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: Edoardo Sonzogno, Milano	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	CLEMENTI, Muzio.	Signatura Provisional
Autor	CLEMENTI, M.	AMuRABAPC, 9.8.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Sonatinas para piano	
Título Diplomático	Sonatine	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	COMES, Juan Bautista.	Signatura Provisional
Autor	COMES, Juan Bautista.	AMuRABAPC, 12.44.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Responsorio de completas para Tiple y bajones	
Título Diplomático	Responsorio breve / de / completas	
Íncipit Literario	In manus tuas	
Voces	<i>Tiple</i>	
Instrumentos	<i>Bajoncito 1º, Bajoncito 2º, Bajón</i>	
Tonalidad		
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impres	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	COMPTA, E.	Signatura Provisional
Autor	COMPTA, E.	AMuRABAPC, 11.21.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Método de Piano	
Título Diplomático	Método de Piano	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria	Impresa: "Al Excmo. Sr. D. Emilio Arrieta, director de la Escuela Nacional de música"	
Fecha de Composición	15/11/1873 (fecha que aparece en la dedicatoria del autor)	
Lugar de Composición		
Partitura General	Libro teórico con ejercicios	
Partichelas		
Grafía	Edición impresa: Ed. Sociedad Anónima Casa Dotesio. Madrid	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	COUPERIN, François	Signatura Provisional
Autor	COUPERIN, F.	AMuRABAPC, 7.11.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Berceuse para violín y piano	
Título Diplomático	Berceuse en rodeau	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VI, Pno	
Tonalidad	La M	
Compás	2/2	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	VI	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	CRICKBOOM, Matheu.	Signatura Provisional
Autor	CRICKBOOM, M.	AMuRABAPC, 8.13.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Tratado teórico-práctico sobre el violín	
Título Diplomático	Le violon, Théorique et pratique	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos		
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria	Dedicatoria manuscrita: "A mi colega Sr Aparicio / Homenaje Cordial de / M. Crickboom / Blas 12 Sept 09"	
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	Libro teórico-práctico	
Partichelas		
Graña	Ed. impresa: CED. Schott Frères, Bruselas	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	CZERNY, Carl.	Signatura Provisional
Autor	CZERNY, Ch.	AMuRABAPC, 9.10.
Fechas de Autor		
Título Genérico	24 Estudios para piano	
Título Diplomático	24 / pequeños / Estudios / de la / Velocidad	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Graña	Ed. impresa: B eslava. Madrid	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	CZERNY, Carl.	Signatura Provisional
Autor	CZERNY, Ch.	AMuRABAPC, 9.11.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Varias colecciones de estudios para piano. Op. 299 y preparatorios a éste	
Título Diplomático	24 estudios introducción a la Op 299 / 40 estudios Op. 299	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: B eslava. Madrid	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	[CZERNY, Carl.]	Signatura Provisional
Autor	[CZERNY, Ch.]	AMuRABAPC, 19.9.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Estudios para piano	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	DAZA, Esteban.	Signatura Provisional
Autor	DAZA, E.	AMuRABAPC, 12.41.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Villancico para voz y órgano o piano (trans. G. Morphi)	
Título Diplomático	Villancico viejo á tres / Transcripción: de G. Morphi	
Íncipit Literario	Dame acogida en tu hato	
Voces	Voz	
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	La m	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: "Colección Fidelio"	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	DEBUSSY, Claude.	Signatura Provisional
Autor	DEBUSSY, Claude.	AMuRABAPC, 16.9.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Dos arabescas para piano	
Título Diplomático	Dos arabescas / Para Piano	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Edición impresa: Boileau, Barcelona. Propietarios: Durán y Cía	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	DEBUSSY, Claude.	Signatura Provisional
Autor	DEBUSSY, Claude.	AMuRABAPC, 16.10.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Clair de lune" para piano	
Título Diplomático	Clair de lune / de la Suite bergamasque	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Edición impresa: Boileau, Barcelona. Propietarios: Jean Jobert, París	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	DUNKLER, Emilio.	Signatura Provisional
Autor	DUNKLER, Emilio.	AMuRABAPC, 4.9.2.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obra para Violines, Vla, Vc, Cb y Pno	
Título Diplomático	Au Bord de la Mer / Reverie	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Re M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	V11, V12, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ESEVERRI, J.	Signatura Provisional
Autor	ESEVERRI, J.	AMuRABAPC, 16.18.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"El paraíso escondido". himno-marcha para canto y piano	
Título Diplomático	El paraíso escondido	
Íncipit Literario		
Voces	Canto	
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Mib M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Edición impresa: Diputación Foral de Álava. Consejo de Cultura	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ESLAVA, Hilarión.	Signatura Provisional
Autor	ESLAVA, Hilarión.	AMuRABAPC, 12.52.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Salve para doble coro y orquesta	
Título Diplomático	SALVE / en mi / a Dos coros y orquesta	
Íncipit Literario	Salve regina	
Voces	Tiple 1, A, T, B, Tiple 2, A, T, B	
Instrumentos	Fl, Ob, Cl, Fg, Clarines, Tpas, Fgile, Vl1, Vl2, Vla, Violón, Cb, Org	
Tonalidad	Varias	
Compás	Varios	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1879	
Lugar de Composición	Madrid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ESLAVA, Hilarión.	Signatura Provisional
Autor	ESLAVA, Hilarión.	AMuRABAPC, Vitrina Derecha 1
Fechas de Autor		
Título Genérico	Escuela de Composición: De la melodía y discurso musical	
Título Diplomático	Escuela de Composición: Tratado tercero. De la melodía y discurso	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos		
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1871	
Lugar de Composición	Madrid	
Partitura General		
Partichelas		
Graña	Ed. impresa: Imprenta de Santos Larxé y Blumestein	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ESLAVA, Hilarión.	Signatura Provisional
Autor	ESLAVA, Hilarión.	AMuRABAPC, Vitrina Derecha 2
Fechas de Autor		
Título Genérico	Escuela de Armonía y Composición: De la composición musical	
Título Diplomático	Escuela de Armonía y Composición: Tratado 2º. De la composición	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos		
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1857	
Lugar de Composición	Madrid	
Partitura General		
Partichelas		
Graña	Ed. impresa: IMPRENTA DE BELTRAN Y VIÑAS	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 15.67
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"M <sup>a</sup> Luisita". Gavotina para cuerda y piano	
Título Diplomático	"M <sup>a</sup> Luisita" / Gavotina	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Mi M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	6/10/1910 (escrita a lápiz)	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 15.68.1
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Dulce Mirar". Mazurka para cuerda y piano	
Título Diplomático	"Dulce Mirar" / Mazurka	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Sol M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	6/11/1914	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 15.68.2.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Andalucía". Mazurka para cuerda y piano	
Título Diplomático	"Andalucía" / Mazurka	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Mib M	
Compás	3/4	
Dedicatoria	"A mi nieta Luisa" (prácticamente ilegible)	
Fecha de Composición	9/11/1914	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General		
Partichelas	V11, V12, Vla, Vc, Cb, Pno (3 ejs De todas las Partichelas)	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.8.1.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Margarita". Mazurka para sexteto	
Título Diplomático	"Margarita" / 2 Mazurkas	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Sol M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	V11, V12, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.8.2.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"La nena". Mazurka para sexteto	
Título Diplomático	"La nena" / 2 mazurkas	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Fa M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.17.1
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Thepans". Galop para sexteto	
Título Diplomático	"Thepans" / Galop	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Sol M	
Compás	2/4	
Dedicatoria	"Al simpático ciclista Thepans"	
Fecha de Composición	16/07/1909	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno (2 ejs)	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.17.2.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Tango para sexteto	
Título Diplomático	"Tango"	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	La M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	V11, V12, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.17.3
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Al Cine, al Cine...". Galop	
Título Diplomático	"Al Cine, al Cine..." / Galop	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Fa M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	16/04/1910	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General		
Partichelas	V11, V12, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.18.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"De Bilbao a Portugalete". Pasodoble para sexteto	
Título Diplomático	"De Bilbao a Portugalete" / Pasodoble	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Sib M	
Compás	2/4	
Dedicatoria	"A la distinguida artista / Sta. Conchita Castillejo"	
Fecha de Composición	--/10/1895	
Lugar de Composición	Bilbao	
Partitura General		
Partichelas	Vl1 (2 ejs), Vl2 (2 ejs), Vla (2 ejs), Vc (2 ejs), Cb (2 ejs), Pno (3 ejs)	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.19.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Gavota para sexteto	
Título Diplomático	"Gavota" en La	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	La M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	26/10/1912	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.20.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Gavota para sexteto	
Título Diplomático	"Gavota en Fa"	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Fa M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	31/03/1915	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.24.1.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"De Ronda". Capricho para sexteto	
Título Diplomático	"De Ronda" / Capricho	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	La M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno (2 ejs)	
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.24.2.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Capricho-Minuetto para sexteto	
Título Diplomático	"Capricho-Minuetto"	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Sol M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	10/09/1917	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno (3 ejs)	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.14.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"O salutaris hostia". Para tenor, cuerda y piano.	
Título Diplomático	"O salutaris!" / a solo de tenor.	
Íncipit Literario	O salutaris hostia	
Voces	T	
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Mi M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG incompleta	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.1.2.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Asunción". Mazurka para sexteto	
Título Diplomático	"Asunción"/ Mazurka	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Sib M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/05/1920	
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	V11, V12, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.1.4.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Pettit Valse" para sexteto	
Título Diplomático	"Pettit Valse"	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Fa M	
Compás	3/4	
Dedicatoria	"A mi hijo Luís al terminar el Bachillerato"	
Fecha de Composición	--/--/1920	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General		
Partichelas	V11, V12, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.11.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Piquío". Marcha para piano	
Título Diplomático	"Piquío" / Marcha	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Fl, Cl en Sib, Pno	
Tonalidad	La M	
Compás	2/4	
Dedicatoria	"A mi compañero Aurelio Ruiz"	
Fecha de Composición	22/07/1922	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla (2 ejs), Vc, Cb, Fl, Cl en Sib, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.25.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Leciñena" Pasodoble para conjunto instrumental	
Título Diplomático	"Leciñena" / Pasodoble	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Fl, Cl en La, Tpta en La, Pno	
Tonalidad	Mi M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	06/06/1912	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Fl, Cl en La, Tpta en La, Pno (2 ejs)	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.15.2.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Cake Walks". Obra para conjunto instrumental	
Título Diplomático	"Cake walks"	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Fl, Pno	
Tonalidad	Fa M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	08/09/1913	
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Fl, Pno (2ejs)	
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.32.2.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Alabado". Para soprano, dos tenores, bajo y acompañamiento	
Título Diplomático	"Alabado" n° 1	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen Pura	
Voces	S, T1, T2, B	
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Cb, Tpas, Org	
Tonalidad	Lab M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	11/10/1900	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: S, T1, T2, B, Org (2 ejs)	
Partichelas	S (2 ejs), T1 (2 ejs), T2 (2 ejs), B (2 ejs), Vl1 (2 ejs), Vl2 (2 ejs), Vla (2 ejs), Cb (2 ejs), Tpas (2 ejs), Org (2 ejs)	
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.14.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"El Húsar". Rigodón para quinteto	
Título Diplomático	"El Húsar" / Rigodón	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, V1a, Cb, Pno	
Tonalidad	Varias	
Compás	Varios	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	15/08/1906	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General		
Partichelas	V11, V12, V1a, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 15.55.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Salve". Para tenor, bajo, cuerda y acompañamiento	
Título Diplomático	"Salve (nº 4)" / Tenor, bajo y acompañamiento de Órgano	
Íncipit Literario	Salve Regina	
Voces	T, B	
Instrumentos	V11, V12, V1a, Cb, Org	
Tonalidad	Fa M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	10/03/1912	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: T, B, Org (2 ejs)	
Partichelas	T, B, V11, V12, V1a, Cb, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 15.55.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Ave Regina". Para dos tenores, bajo, cuerda y órgano	
Título Diplomático	"Ave, Regina Coelorum"	
Íncipit Literario	Ave, Regina Coelorum	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	V11, V12, Vla, Cb, Org	
Tonalidad	Lab M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	13/03/1916	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: T1, T2, B, Or	
Partichelas	V11, V12, Vla, Cb	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.30.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Alabado". Para dos tenores, bajo y acompañamiento	
Título Diplomático	"Alabado (sencillo)" / a 3 voces iguales y acompañamiento	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen Pura	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	V11, V12, Vla, Cb, Org	
Tonalidad	Sib M	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	22/11/1911	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: T1, T2, B, Org	
Partichelas	T1, T2, B, V11, V12, Vla, Cb, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.31.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Alabado". Para dos tenores, bajo y acompañamiento	
Título Diplomático	"Alabado" / a 3 voces iguales y órgano	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen Pura	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	V11, V12, V1a, Cb, Org	
Tonalidad	Lab M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	01/04/1915 ("Jueves Santo")	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: T1, T2, B, Org	
Partichelas	T1, T2, B, V11, V12, V1a, Cb, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.32.1
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Alabado". Para tenor solista, soprano, bajo y acomp	
Título Diplomático	"Alabado nº1" / Solo de tenor y Coro	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen Pura	
Voces	T solo, S, T, B	
Instrumentos	V11, V12, V1a, Cb, Org	
Tonalidad	Fa M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	09/10/1901	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: T solo, S, T, B (ejs)	
Partichelas	T solo (2 ejs), S (2 ejs), T (2 ejs), B(2 ejs), V11 (2 ejs), V12 (2 ejs), V1a (2 ejs), Cb (2 ejs), Org (2 ejs)	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.32.3.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Alabado". Para dos tenores, bajo y acompañamiento	
Título Diplomático	"Alabado nº 3"	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen Pura	
Voces	T 1, T2, B	
Instrumentos	V11, V12, Vla, Cb, Org	
Tonalidad	Sol M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/03/1902	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: T1, T2, B, Org (ejs)	
Partichelas	T1 (2 ejs), T2, B, V11 (2 ejs), V12 (2 ejs), Vla (2 ejs), Cb (2 ejs), Org (2 ejs)	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.32.4
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Alabado". Para dos tenores, bajo y acompañamiento	
Título Diplomático	"Alabado nº 4"	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen Pura	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	V11, V12, Vla, Cb, Org	
Tonalidad	Si M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	16/10/1900	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: T1, T2, B, Org	
Partichelas	T1, T2, B, V11, V12, Vla, Cb, Org	
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.6.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Dos Rigodones para sexteto	
Título Diplomático	2 Rigodones	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Cb, Fl, Pno	
Tonalidad	Varias	
Compás	Varios	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/08/1907	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Cb, Fl, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.13.1
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"La Cachavera". Mazurka para sexteto.	
Título Diplomático	" La Cachavera" / Mazurka.	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Cb, Fl, Pno	
Tonalidad	Sol M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	13/02/1911	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General		
Partichelas	Vl1 (2 ejs), Vl2, Vla, Cb, Fl, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.13.2
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Sople Vd....". Polka para sexteto	
Título Diplomático	" Sople Vd...." / Polka	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vll, Vl2, Vla, Cb, Fl, Pno	
Tonalidad	Do M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	12/02/1911	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General		
Partichelas	Vll (2 ejs), Vl2, Vla, Cb, Fl, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.15.1
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Tew Steps". Marcha para conjunto instrumental	
Título Diplomático	"Tew Steps" / Marcha	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vll, Vl2, Vla, Cb, Fl, Pno	
Tonalidad	Sol M	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	02/09/1913	
Lugar de Composición	Medina del Campo	
Partitura General		
Partichelas	Vll, Vl2, Vla, Cb, Fl, Pno (2 ejs)	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 15.52.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Ave María". Para Tenor, cuerda y acompañamiento	
Título Diplomático	"Ave maría" / Para tenor	
Íncipit Literario	Ave María	
Voces	T	
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Cb, Ac	
Tonalidad	Mib M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	15/10/1901	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General		
Partichelas	T, Vl1, Vl2, Vla, Cb, Ac	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 15.53.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Salve". Para tenor, bajo, cuerda y acompañamiento	
Título Diplomático	"Salve Breve (nº2)" / Tenor, Bajo y acomp. de órgano	
Íncipit Literario	Salve Regina	
Voces	T, B	
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Cb, Ac	
Tonalidad	La M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	28/06/1908	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: T, B, Org (2 ejs)	
Partichelas	T, B, Vl1, Vl2, Vla, Cb, Ac	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 15.54.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Salve". Para tenor, bajo, cuerda y acompañamiento	
Título Diplomático	"Salve Breve (nº3)" / Tenor, Bajo y acomp. de órgano	
Íncipit Literario	Salve Regina	
Voces	T, B	
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Cb, Ac	
Tonalidad	Si M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	16/09/1910	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: T, B, Org (2 ejs)	
Partichelas	T, B, Vl1, Vl2, Vla, Cb, Ac	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 15.56.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Salve". Para dos tenores, bajo, cuerda y acompañamiento	
Título Diplomático	"Salve Breve (nº5)" / 3 voces iguales y acompañamiento	
Íncipit Literario	Salve Regina	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Cb, Ac	
Tonalidad	Sib M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	18/06/1916	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: T1, T2, B, Ac (2 ejs)	
Partichelas	T, B, Vl1, Vl2, Vla, Cb, Ac	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 15.57.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Salve". Para dos tenores, bajo, cuerda y acompañamiento	
Título Diplomático	"Salve Breve (nº 6)" / 3 voces iguales y acompañamiento	
Íncipit Literario	Salve Regina	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	V11, V12, V1a, Cb, Ac	
Tonalidad	Sol M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	20/06/1916	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: T1, T2, B, Ac	
Partichelas	T1, T2, B, V11, V12, V1a, Cb, Ac	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.29.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Alabado". Para tenor y acompañamiento	
Título Diplomático	"Alabado" / tenor solo	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen Pura	
Voces	T	
Instrumentos	V11, V12, V1a, Cb	
Tonalidad	Mi M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	31/03/1912	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: T, Org	
Partichelas	V11, V12, V1a, Cb	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.27.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Meditación". Para Violín y Piano	
Título Diplomático	"Meditación" / Para violín y acomp. de piano	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VI, Pno.	
Tonalidad	Mib M	
Compás	C	
Dedicatoria	"A mi amigo el notable Violinista Julián Giménez"	
Fecha de Composición	09/01/1917	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	VI	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.7.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Dos Rigodones para violín, flauta y piano	
Título Diplomático	"2 Rigodones"	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VI, Fl, Pno	
Tonalidad	Varias	
Compás	Varios	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	VI, Fl, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.16.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Los Dragones". Rigodón para violín, flauta y piano	
Título Diplomático	"Los Dragones" / Rigodón	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Fl, Pno	
Tonalidad	Varias	
Compás	Varios	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	19/08/1910	
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl, Fl, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.10.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Ya...ya...". Pieza para violonchelo y piano	
Título Diplomático	"Ya...ya..." / Pieza para Violonchelo	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vc, Pno	
Tonalidad	Sol M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	26/06/1929	
Lugar de Composición	Oviedo	
Partitura General	PG	
Partichelas	Vc	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 15.43.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Flor de Otoño". Mazurka para piano	
Título Diplomático	"Flor de Otoño" / Mazurka	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	La M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	04/11/1914	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 15.44.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Preludio para piano	
Título Diplomático	Preludio para piano	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno.	
Tonalidad	Si M	
Compás	2/2	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	07/11/1934	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (4 ejs)	
Partichelas		
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 15.45.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Divertimento para piano	
Título Diplomático	Divertimento	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Re M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/10/1934	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (7 ejs)	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 15.46.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Divertimento para piano	
Título Diplomático	Divertimento	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Sol # m	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG (3 ejs)	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 15.47.1.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Nocturno para piano	
Título Diplomático	Nocturno	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Sol M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	27/02/1933	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (2 ejs)	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 15.47.2.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Lamento para piano	
Título Diplomático	Lamento	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Lab M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	04/02/1934 (domingo)	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 15.65.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Capricho para piano	
Título Diplomático	Saludo/ Capricho para piano	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Fa M	
Compás	12/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	07/03/1947	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.1.1.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Asunción". Mazurka para piano	
Título Diplomático	"Asunción" / Mazurka para piano	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Sib M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/10/ 1914	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (2 ejs)	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.1.3.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"¡11 de Agosto!". Marcha para piano	
Título Diplomático	"¡11 de Agosto!" / Marcha	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Lab M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1929	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.2.1.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Asturias". Marcha para piano	
Título Diplomático	"Asturias" / Marcha	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Mib M	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	04/12/1908	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.2.2.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Galicia". Marcha para piano	
Título Diplomático	"Galicia" / Marcha	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Lab M	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	08/12/1908	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.3.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Scherzo para piano	
Título Diplomático	Scherzo para piano	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Sol M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	12/05/1908	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (4 ejs)	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.4.1.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Habanera para piano	
Título Diplomático	"2 Habaneras" (nº 1)	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	La m	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	06/09/1924	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.4.2.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Habanera para piano	
Título Diplomático	"Habanera" (nº 2)	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Re m	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	06/09/1924	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.5.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"De Ronda". Capricho para piano	
Título Diplomático	"De Ronda" / Capricho	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	La M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	11/09/1917	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.9.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Himno de la Asociación de Estudiantes Católicos del Colegio Cántabro para voz y piano	
Título Diplomático	"Asociación de Estudiantes Católicos del Colegio Cántabro". / Himno	
Íncipit Literario	Nuestro lema es el luchar	
Voces	Coro al unísono	
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Fa M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	30/06/1921	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.21.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Gavota para piano	
Título Diplomático	Gavota en Sol	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Sol M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.22.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Minuetto para piano	
Título Diplomático	Minuetto	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Re M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	01/11/1909	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (2 ejs)	
Partichelas		
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.23.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Minuetto para piano	
Título Diplomático	Minuetto en Fa	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Fa M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/08/1909	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (3 ejs)	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.26.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Nápoles". Marcha para piano	
Título Diplomático	"Nápoles" / Marcha	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	La M	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1898	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (2 ejs)	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 16.1.1.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Marcha fúnebre para piano	
Título Diplomático	"2 Marchas fúnebres" / 1ª	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Do m	
Compás	2/2	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	11/04/1943	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 16.1.2.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Marcha fúnebre para piano	
Título Diplomático	"2 Marchas fúnebres" / 2ª	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Fa m	
Compás	2/2	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	11/04/1943	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 16.2.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Canción para piano	
Título Diplomático	Canción	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Fa# m	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	26/04/1916	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 21.74.1.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"El Carnaval". Rigodón para piano	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Sol M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 21.74.2.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Un recuerdo". Mazurka para piano	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Mib M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 21.75
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Valses para piano	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl, Fl, Vc (para vals número 1)	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 21.76.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Repente para piano	
Título Diplomático	Repente	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Sol M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	30/09/1945	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 16.3.1.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Mazurka para Violín <sup>2</sup> y piano	
Título Diplomático	Mazurka	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno, Vl <sup>2</sup>	
Tonalidad	Fa M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Pno, Vl	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.12.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Un Recuerdo". Mazurka para piano	
Título Diplomático	"Un Recuerdo" / Mazurka	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Mib M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	15/08/1897	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.30.2.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"¿Si, Verdad?". Polka para piano	
Título Diplomático	"¿Si, Verdad?" / Polka para piano	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Lab M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.31.1.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Teodora". Polka para piano	
Título Diplomático	"Teodora" / Polka para piano	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Mib M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.31.2.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Conchita". Polka-Mazurka para piano	
Título Diplomático	"Conchita" / Polka-Mazurka para piano	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Sol M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 15.59.2.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Bone pastor". Para voz y órgano	
Título Diplomático	"Bone pastor"	
Íncipit Literario	Bone pastor	
Voces	(Voz)	
Instrumentos	(Org)	
Tonalidad	Do M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 15.51.2.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Tantum Ergo". Para dos tenores, bajo y órgano	
Título Diplomático	"Tantum Ergo" / (dos voces iguales y órgano)	
Íncipit Literario	Tantum Ergo Sacramentum	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Lab M	
Compás	2/2	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	12/06/1927	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 15.69.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Flores a María". Para tres voces y acompañamiento	
Título Diplomático	"Flores a María"	
Íncipit Literario	Venid y vamos todos	
Voces	1ª voz, 2ª voz, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Sol M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	07/05/1900	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG: 1ª voz, 2ª voz, B, Acpto	
Partichelas	1ª voz, 2ª voz, B, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.2.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Elevación para órgano	
Título Diplomático	Elevación	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Org	
Tonalidad	La M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	02/12/1934	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.15.1.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"O Salutaris Hostia". Para tres voces iguales y órgano	
Título Diplomático	O Salutaris	
Íncipit Literario	O Salutaris Hostia	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	La M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	25/04/1937	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (2 ejs)	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.15.2.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"O Salutaris Hostia". Para tres voces iguales y órgano	
Título Diplomático	O Salutaris	
Íncipit Literario	O Salutaris Hostia	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Fa M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	26/04/1937	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (2 ejs)	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.17.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"O Salutaris Hostia". Para tres voces iguales y órgano	
Título Diplomático	O Salutaris	
Íncipit Literario	O Salutaris Hostia	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	La M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	08/02/1892	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.18.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"O Salutaris Hostia". Para tenor y órgano	
Título Diplomático	O Salutaris (a solo)	
Íncipit Literario	O Salutaris Hostia	
Voces	T	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Mib M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1895	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (2 ejs)	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.21.1.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"O Salutaris". Para soprano y órgano	
Título Diplomático	O Salutaris	
Íncipit Literario	O Salutaris	
Voces	Tiple	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	ReM	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	31/10/1943	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.21.2.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Panis Angelicus". Para soprano y órgano	
Título Diplomático	"Panis Angelicus"	
Íncipit Literario	Panis Angelicus	
Voces	Tiple	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Sib M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	01/11/1943	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.24.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Elevación para órgano	
Título Diplomático	Elevación	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Sol m	
Compás	6/8	
Dedicatoria	"Para Pablo"	
Fecha de Composición	21/08/1934	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.27.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Corazón Santo". Para tres voces mixtas y órgano	
Título Diplomático	Al SSmo. Corazón de Jesús (nº 4)	
Íncipit Literario	Corazón Santo tu reinarás	
Voces	Tiple, T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Fa M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/06/1908	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.28.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Ofertorio para órgano	
Título Diplomático	Ofertorio	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Reb M	
Compás	C	
Dedicatoria	"Para mi discípulo Pablo"	
Fecha de Composición	20/08/1934	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.6.1.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"O vos Omnes" para tres voces iguales y acompañamiento	
Título Diplomático	"O vos Omnes" (nº 1) / 3 voces iguales y acompañamiento de órgano	
Íncipit Literario	O vos Omnes	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Org, V11, V12, Cb.	
Tonalidad	Mib M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	26/04/1934	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG.: T1, T2, B, Org (2 ejs)	
Partichelas	V11, V12, Cb	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.6.2.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"O vos Omnes" para tres voces iguales y acompañamiento	
Título Diplomático	"O vos Omnes" (nº 2)	
Íncipit Literario	O vos Omnes	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Org, V11, V12, Cb	
Tonalidad	Fa m	
Compás	2/2	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	29/04/1934	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG.: T1, T2, B, Org (2 ejs)	
Partichelas	V11, V12, Cb	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 15.59.1.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"O Deus". Para dos voces y órgano	
Título Diplomático	"O Deus, ego amo te"	
Íncipit Literario	O Deus	
Voces	Voz 1ª, voz 2ª	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Fa M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	10/07/1914	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 15.61.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Corazón Santo" para soprano, tenor, bajo y órgano	
Título Diplomático	"Corazón Santo" (nº 1)	
Íncipit Literario	Corazón Santo tu reinarás	
Voces	Tiple, T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Fa M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/06/1909	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 15.62.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Corazón Santo" para tres voces y órgano	
Título Diplomático	Cántico al S.C. de Jesús (nº2)	
Íncipit Literario	Corazón Santo tu reinarás	
Voces	1ª voz, 2ª voz, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Sol M	
Compás	2/2	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/06/1909	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 15.64.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Plegaria para órgano	
Título Diplomático	Plegaria para órgano	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Mi M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	15/08/1937	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.28.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Alabado". Para tenor, bajo y acompañamiento	
Título Diplomático	"Alabado" / Sencillo a dos voces	
Íncipit Literario	Oh admirable Virgen Pura	
Voces	T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	La M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	08/04/1911	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	T, B, V11, V12, Cb, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.7.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Stabat Mater". Para tres voces iguales y órgano	
Título Diplomático	"Stabat Mater" (nº 2) / 3 voces y órgano	
Íncipit Literario	Stabat Mater Dolorosa	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	La M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/07/1935	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.8.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Cuatro "Santo Dios". Para dos voces y órgano	
Título Diplomático	Cuatro / "Santo Dios" / muy fáciles / (2 voces iguales y acompañamiento)	
Íncipit Literario	Santo Dios, Santo Fuerte	
Voces	1ª voz, 2ª voz	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Re M, Mib M, Mi M, Fa M	
Compás	2/2, 2/2, 2/2, 3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	11/06/1926	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.9.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Cinco "Santo Dios". Para dos voces y órgano	
Título Diplomático	Cinco / "Santo Dios" / (3 voces iguales y acompañamiento de órgano)	
Íncipit Literario	Santo Dios, Santo Fuerte	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Re M, Mib M, Mib M, Re M, Mib M	
Compás	3/4, 3/4, 3/4, 2/2, 3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	11-13/07/1924	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (ejs)	
Partichelas		
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.10.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Cinco "Santo Dios". Para tres voces y órgano	
Título Diplomático	Cinco / "Santo Dios"	
Íncipit Literario	Santo Dios, Santo Fuerte	
Voces	T1, T2, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Re M, Mib M, Mi M, Fa M, Mib M	
Compás	3/4, 2/2, C, 2/2, 2/2	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	11-13/07/1924	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.11.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Seis "Santo Dios". Para dos voces y órgano	
Título Diplomático	Seis / "Santo Dios"	
Íncipit Literario	Santo Dios, Santo Fuerte	
Voces	1ª voz, 2ª voz	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Fa M, Mib M, Fa M, Mib M, Fa M, Fa M	
Compás	3/4, C, C, 3/4, 3/4, 2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.12.1.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Tres "Santo Dios". Para cuatro voces mixtas y órgano	
Título Diplomático	Tres / "Santo Dios" / 4 voces mixtas	
Íncipit Literario	Santo Dios, Santo Fuerte	
Voces	Tiple, T, Br, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Mib M, Mi M, Mib M	
Compás	2/2, 3/4, 3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	13/04/1933 (Jueves Santo)	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (3 ejs)	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.12.2.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Dos "Santo Dios". Para cuatro voces iguales y órgano	
Título Diplomático	Dos / "Santo Dios" / a 4 voces iguales	
Íncipit Literario	Santo Dios, Santo Fuerte	
Voces	T1, T2, Br, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Mib M, Mi M	
Compás	3/4, 2/2	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	13/04/1933 (Jueves Santo)	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.13.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Ecce Panis Angelorum". Para dos voces iguales y órgano	
Título Diplomático	"Ecce Panis Angelorum"	
Íncipit Literario	Ecce Panis Angelorum	
Voces	T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Mi M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	25/04/1933 (sábado)	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (3 ejs)	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 15.70.1.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Petrilla". Mazurka para flauta, violín? y piano	
Título Diplomático	"Petrilla"/ Mazurka	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Fl, Vl?, Pno	
Tonalidad	Re M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	07/02/1910 (lunes de carnaval)	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General		
Partichelas	Fl, Vl?, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 15.70.2.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Petit Polka". Para flauta, violín? y piano	
Título Diplomático	"Petit Polka"	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Fl, Vl?, Pno	
Tonalidad	Fa M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	08/02/1910 (martes de carnaval)	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General		
Partichelas	Fl, Vl?, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 16.8.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Suspiros...". Polka para flauta, violín <sup>2</sup> y piano	
Título Diplomático	"Suspiros..." / Polka	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Fl, Vl <sup>2</sup> , Pno	
Tonalidad	La M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	06/09/1910	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General		
Partichelas	Fl, Vl <sup>2</sup> , Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 16.6.1.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"La Coneja". Polka para flauta, violín y piano	
Título Diplomático	"La Coneja" / Polka	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Fl, Vl, Pno	
Tonalidad	La M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Fl, Vl, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 16.6.2.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Lindo pie". Mazurka para flauta, violín y piano	
Título Diplomático	"Lindo pie" / Mazurka	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Fl, Vl, Pno	
Tonalidad	Fa M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Fl, Vl, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 16.6.3.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Dulce mirar". Mazurka para flauta, violín y piano	
Título Diplomático	"Dulce mirar" / Mazurka	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Fl, Vl, Pno	
Tonalidad	Sol M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Fl, Vl, Pno	
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.16.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"O salutaris hostia". Para voz y órgano	
Título Diplomático	"O salutaris hostia"	
Íncipit Literario	O salutaris hostia	
Voces	voz	
Instrumentos	Ac: Org	
Tonalidad	Re M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	02/01/1935 (miércoles)	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 16.7.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Introito para voz y órgano	
Título Diplomático	Introito	
Íncipit Literario	Dominus discit ad me	
Voces	Voz (Br)	
Instrumentos	Ac: Org	
Tonalidad	Do m	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	21/12/1902	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 15.50.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Tantum ergo". Para soprano, tenor, bajo y acompañamiento	
Título Diplomático	"Tantum ergo" / 3 voces mixtas y acompañamiento	
Íncipit Literario	Tantum ergo sacramentum	
Voces	Tiple, T, B	
Instrumentos	Ac: Org	
Tonalidad	Mi M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	06/10/19(2)5	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.3.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Ave Verum". Para tenor y órgano	
Título Diplomático	"Ave Verum"	
Íncipit Literario	Ave Verum corpus	
Voces	T	
Instrumentos	Ac: Or	
Tonalidad	Lab M	
Compás	C	
Dedicatoria	"A mi amigo Isidro Cartón"	
Fecha de Composición	28/02/1918	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.5.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Ave Verum". Para tenor y órgano	
Título Diplomático	"Ave Verum" / solo de tenor	
Íncipit Literario	Ave Verum corpus	
Voces	T	
Instrumentos	Ac: Org	
Tonalidad	Lab M	
Compás	3/4	
Dedicatoria	"Al Rdo. Padre José Luís (Carmelita)"	
Fecha de Composición		
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	T	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.23.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Ego sum panis vivus". Para una voz y órgano	
Título Diplomático	"Ego sum panis vivus" / solo	
Íncipit Literario	Ego sum panis vivus	
Voces	Canto	
Instrumentos	Ac: Org	
Tonalidad	Si m	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	04/05/1913	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.19.1.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Panis Angelicus". Para dos voces y órgano	
Título Diplomático	"Panis Angelicus" / 2 voces y acompañamiento	
Íncipit Literario	Panis Angelicus	
Voces	1ª voz, 2ª voz	
Instrumentos	Ac: Org	
Tonalidad	Sib M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	17/04/1913	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	1ª voz, 2ª voz	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.19.2.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"O salutaris". Para voz y órgano	
Título Diplomático	"O salutaris" / a solo tip o bajo	
Íncipit Literario	O salutaris hostia	
Voces	Voz	
Instrumentos	Ac: Org	
Tonalidad	Lab M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	11/04/1913	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas	Voz	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.20.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Panis Angelicus". Para voz y órgano	
Título Diplomático	"Panis Angelicus"	
Íncipit Literario	Panis Angelicus	
Voces	Canto	
Instrumentos	Ac: Org	
Tonalidad	Re M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	26/04/1929	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (2 ejs)	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.25.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Corazón Santo". Para tres voces mixtas y órgano	
Título Diplomático	Al Sagrado Corazón de Jesús (nº 2)	
Íncipit Literario	Corazón Santo tu reinarás	
Voces	Tiple, T, B	
Instrumentos	Ac: Org	
Tonalidad	Fa M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/06/1905	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.26.1.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Corazón Santo". Para tres voces iguales y órgano	
Título Diplomático	Al Sagrado Corazón de Jesús. (nº2). / 3 voces iguales y acompañamiento	
Íncipit Literario	Corazón Santo tu reinarás	
Voces	1ª voz, 2ª voz, B	
Instrumentos	Ac: Org	
Tonalidad	Sol M	
Compás	2/2	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/06/1908	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.26.2.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Corazón Santo". Para voz y órgano	
Título Diplomático	Al Sagrado Corazón de Jesús (nº 3)	
Íncipit Literario	Corazón Santo tu reinarás	
Voces	Canto	
Instrumentos	Ac: Org	
Tonalidad	Sol M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	17/03/1920	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 15.60.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Gozos a San Bernardo". Para coro y acompañamiento	
Título Diplomático	"Gozos a San Bernardo" / (muy fáciles)	
Íncipit Literario	Lustre y prez. de los doctores	
Voces	Coro	
Instrumentos	Ac.	
Tonalidad	Sol M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	03/07/1917	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG.	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 15.51.1
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Tantum ergo". Para dos tenores, barítono y bajo	
Título Diplomático	"Tantum ergo" / 4 voces (órgano ad lib)	
Íncipit Literario	Tantum ergo sacramentum	
Voces	T1, T2, Br, B	
Instrumentos		
Tonalidad	Sol M	
Compás	2/2	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	12/06/1927	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG (2 ejs)	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 15.58.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Bone pastor". Para dos tenores y bajo	
Título Diplomático	"Bone pastor" / 3 voces iguales (solos)	
Íncipit Literario	Bone pastor	
Voces	T1, T2 o Br, B	
Instrumentos		
Tonalidad	La M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	10/01/1925	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 13.43.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Papeles varios	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos		
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición	Hay fechas desde 1902 a 1902	
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas		
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.15.3.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"O salutaris hostia". Para cuatro voces iguales	
Título Diplomático	"O salutaris"	
Íncipit Literario	O salutaris hostia	
Voces	T1, T2, Br,	
Instrumentos		
Tonalidad	Sib M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	27/04/1937	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.22.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	"Panis Angelicus". Para cuatro voces iguales	
Título Diplomático	"Panis Angelicus" / Coro a cuatro voces iguales	
Íncipit Literario	Panis Angelicus	
Voces	T1, T2, Br,	
Instrumentos		
Tonalidad	Si M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	23/05/1909	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Eugenio	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, E.	AMuRABAPC, 12.29.
Fechas de Autor	1872-1953	
Título Genérico	Papeles varios	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos		
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Nicolás	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, N.	AMuRABAPC, 11.3.
Fechas de Autor	1863-1938	
Título Genérico	"Bebé". Capricho para piano	
Título Diplomático	"Bebé" / Pequeño Capricho para piano	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Mi m	
Compás	2/4	
Dedicatoria	Ms: "A mi sobrino Jesús Fernández Bravo"	
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Nicolás	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, N.	AMuRABAPC, 11.4.
Fechas de Autor	1863-1938	
Título Genérico	"Al Árbol". Himno para banda.	
Título Diplomático	Himno para la fiesta del árbol / "Al Árbol"	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Flautín, Requinto, Cl, Sax, Fliscorno, Cornetín, Tpas, Coro, Tbones, Bombardino, Bajos, Batería, Bombo y plato, Caja	
Tonalidad	Mib M	
Compás	C	
Dedicatoria	Ms: "A mi querido amigo D. Pablo Vidal y Carrero. / Secretario de la Junta de Instrucción pública de Ciudad Real"	
Fecha de Composición	22/11/1908	
Lugar de Composición	Ciudad Real	
Partitura General	PG	
Partichelas	Reducción para voz y piano (2 ejs)	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Nicolás	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, N.	AMuRABAPC, 11.5.
Fechas de Autor	1863-1938	
Título Genérico	"O Doctor". Antífona para coro	
Título Diplomático	"O Doctor" / Antífona a 4 voces	
Íncipit Literario	O doctor optime	
Voces	Tiple, T, Br, B	
Instrumentos		
Tonalidad	Fa M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Nicolás	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, N.	AMuRABAPC, 11.6.
Fechas de Autor	1863-1938	
Título Genérico	Letanía Lauretana para coro y órgano	
Título Diplomático	Letanía Lauretana a 4 y 3 voces y órgano	
Íncipit Literario	Kyrie eleyson	
Voces	Tiple, T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Varias	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Nicolás	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, N.	AMuRABAPC, 11.7.
Fechas de Autor	1863-1938	
Título Genérico	"O salutaris". para coro de voces graves y órgano	
Título Diplomático	"O salutaris" / Motete al SSmo a tres voces	
Íncipit Literario	O Salutaris hostia	
Voces	T1, T2, B, Org	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Lab M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	03/06/1902	
Lugar de Composición	Ciudad Real	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Nicolás	Signatura Provisional
Autor	F. A., N.	AMuRABAPC, 11.8.
Fechas de Autor	1863-1938	
Título Genérico	"O salutaris". para coro y órgano	
Título Diplomático	Motete al SSmo. / O Salutaris a 3 y órgano	
Íncipit Literario	O Salutaris hostia	
Voces	Tiple, T1, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Re M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Nicolás	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, N.	AMuRABAPC, 11.9.
Fechas de Autor	1863-1938	
Título Genérico	"Salve Regina". para dos voces masculinas y órgano	
Título Diplomático	Salve a dos voces iguales	
Íncipit Literario	Salve Regina	
Voces	T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	La M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	03/06/1902	
Lugar de Composición	Ciudad Real	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Nicolás	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, N.	AMuRABAPC, 11.10.
Fechas de Autor	1863-1938	
Título Genérico	"Salve Regina". para coro mixto y órgano	
Título Diplomático	Salve a cuatro voces y acompañamiento de Órgano	
Íncipit Literario	Salve Regina	
Voces	Tiple, T1, T2, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	La M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Tiple (2 ejs), T1, T2, B1, B2	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Nicolás	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, N.	AMuRABAPC, 11.11.
Fechas de Autor	1863-1938	
Título Genérico	"Tantum ergo". para tres voces mixtas y órgano	
Título Diplomático	Tantum ergo	
Íncipit Literario	Tantum ergo	
Voces	Tiple, T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Mib M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/11/1910	
Lugar de Composición	Ciudad Real	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Nicolás	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, N.	AMuRABAPC, 11.12.
Fechas de Autor	1863-1938	
Título Genérico	Misa para tres voces mixtas y órgano	
Título Diplomático	Misa a tres voces y Órgano	
Íncipit Literario	Kyrie eleyson	
Voces	Tiple, T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Re M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG (2 ejs)	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Nicolás	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, N.	AMuRABAPC, 11.13.
Fechas de Autor	1863-1938	
Título Genérico	"Veni sancte spiritus". para cuatro voces mixtas y órgano	
Título Diplomático	"Veni sancte spritus" / Secuencia de Pentecostés a cuatro y orquesta	
Íncipit Literario	Veni sancte spiritus	
Voces	Tiple, A, T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Do m	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	12/05/1900	
Lugar de Composición	Ciudad Real	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Nicolás	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, N.	AMuRABAPC, 11.14.
Fechas de Autor	1863-1938	
Título Genérico	Himno a María Inmaculada a Solo y coro al unísono	
Título Diplomático	Himno a María Inmaculada / a Solo y coro unísono	
Íncipit Literario	Cantemos a María Inmaculada	
Voces	[Voz]	
Instrumentos	[Org]	
Tonalidad	Do M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	01/05/1912	
Lugar de Composición	Ciudad Real	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Nicolás	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, N.	AMuRABAPC, 11.15.
Fechas de Autor	1863-1938	
Título Genérico	"Ave María". para bajo y órgano	
Título Diplomático	"Ave María" / a Solo de Bajo / con acompañamiento de órgano	
Íncipit Literario	Ave María	
Voces	B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Re m	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	23/02/[18]98	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Nicolás	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, N.	AMuRABAPC, 11.16.
Fechas de Autor	1863-1938	
Título Genérico	Salve para tres voces mixtas y órgano	
Título Diplomático	Salve Breve	
Íncipit Literario	Salve Regina	
Voces	Tiple, T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Re m	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	06/12/1909	
Lugar de Composición	Ciudad Real	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Nicolás	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, N.	AMuRABAPC, 11.17.
Fechas de Autor	1863-1938	
Título Genérico	“Tantum ergo” y “Genitori”. para soprano, bajo y órgano	
Título Diplomático	Tantum ergo y Genitori a 2 voces y órgano	
Íncipit Literario	Tantum ergo	
Voces	Tiple, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Do M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	14/02/1901	
Lugar de Composición	Ciudad Real	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Nicolás	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, N.	AMuRABAPC, 11.18.
Fechas de Autor	1863-1938	
Título Genérico	"Salve Regina". para tres voces mixtas y órgano	
Título Diplomático	"Salve Regina"	
Íncipit Literario	Salve Regina	
Voces	Tiple, B, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Do m	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Nicolás	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, N.	AMuRABAPC, 11.19.1.
Fechas de Autor	1863-1938	
Título Genérico	"Salve Regina". para tres voces mixtas y órgano	
Título Diplomático	Salve Regina - a 3 voces	
Íncipit Literario	Salve Regina	
Voces	Tiple, T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Do M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Nicolás	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, N.	AMuRABAPC, 11.19.2.
Fechas de Autor	1863-1938	
Título Genérico	"Hodie Scietis" . para tres voces mixtas y órgano	
Título Diplomático	"Hodie Scietis" / Motete a tres voces y órgano / para la Calenda de Navidad	
Íncipit Literario	Hodie scietis	
Voces	Tiple, T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Fa m	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ ARIAS, Nicolás	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ ARIAS, N.	AMuRABAPC, 11.19.3.
Fechas de Autor	1863-1938	
Título Genérico	"Tantum ergo". para tres voces mixtas y órgano	
Título Diplomático	Tantum ergo / a tres voces y órgano	
Íncipit Literario	Tantum ergo	
Voces	Tiple, T, B	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	La M	
Compás	3/2	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ CABALLERO, M.	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ CABALLERO, M.	AMuRABAPC, 13.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"¡Sin él!". Balada para voz y piano	
Título Diplomático	¡Sin El! / Balada	
Íncipit Literario	Penoso recuerdo	
Voces	[Voz]	
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás	6/8	
Dedicatoria	Impreso en portada: "A la Sra. D <sup>a</sup> CARMEN MUNTADAS de MUNTADAS"	
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa: Ilustración Musical Vda TRILLA Y TORRES	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Esteban.	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Esteban.	AMuRABAPC, 20.4.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Libreto de "La Nazarina"	
Título Diplomático	Nazarina / Zarzuela en un acto y en verso, original de E. Fernández y González	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos		
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1894	
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Esteban.	Signatura Provisional
Autor	FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, E.	AMuRABAPC, 20.8.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Libreto de "El Proscrito"	
Título Diplomático	EL PROSCRIPTO / Zarzuela en un acto y en verso, original de E. Fernández	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos		
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas		
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FIELD, John.	Signatura Provisional
Autor	FIELD, John.	AMuRABAPC, 11.20.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Concierto para piano en Lab M	
Título Diplomático	Asdur - Concert (Concert en La bémol majeur)	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Lab M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1894	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG de reducción orquesta y piano	
Partichelas		
Graña	Ed. impresa: C. F. PETERS	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FLIEGIE?	Signatura Provisional
Autor	FLIEGIE?	AMuRABAPC, 7.14.
Fechas de Autor		
Título Genérico	“Regente”. Gavota para orquesta	
Título Diplomático	Regente / Gavota	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VII, VI2, Vla, Vc, Cb, Fl, Flautín, Csl, Obs, Fgs, Tpas, Cornetines, Tbones, Campanas, Triángulo	
Tonalidad	Varias	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1894	
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	VII (2 ejs), VI2, Vla, Vc y Cb, Cb (2 ejs), Fl y Flautín, Csl, Obs, Fgs, Tpas, Cornetines, Tbones 1º y 2º, Tbon 3º, Campanas, Triángulo	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FRANK, César.	Signatura Provisional
Autor	FRANK, César.	AMuRABAPC, 14.8.
Fechas de Autor		
Título Genérico	“Pièces posthumes” para harmonio u órgano de pedales	
Título Diplomático	Pièces posthumes / Pour / Harmonium ou Orgue à pédales / pour l’office	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Org	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa: Enoch & Cie, Éditeurs	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FRANK, César.	Signatura Provisional
Autor	FRANK, César.	AMuRABAPC, 13.34.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Ofertorio para órgano "pour la Messe de Minuit"	
Título Diplomático	Ofertorio pour la Messe de Minuit	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Re m	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa: Enoch & Cie, Éditeurs	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	FUENLLANA, Miguel de	Signatura Provisional
Autor	FUENLLANA, Miguel de	AMuRABAPC, 9.2.1.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Romance popular transcrito para voz y piano	
Título Diplomático	Romance popular. Transcrito del tratado de Vihuela <i>Orphenica Lira</i>	
Íncipit Literario	Paseábase el Rey Moro	
Voces	Canto	
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: Álbum de la Ilustración Musical. Víctor Berdós	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	GLUCK, Christoph Willibald.	Signatura Provisional
Autor	GLUCK, Christoph Willibald.	AMuRABAPC, 14.3.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Reducción para piano de la ópera Armide de C. W. Gluck	
Título Diplomático	ARMIDE / Opera en cinq. actes. / de / C. W. Gluck / Réduit pour	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa. Ed. Bijou. París	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	GODARD, Benjamin.	Signatura Provisional
Autor	GODARD, Benjamin.	AMuRABAPC, 4.21.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obra para quinteto de cuerda con piano	
Título Diplomático	Canzonetta / del Concerto Romantique para violin / Op. 35	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Sib M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	V11, V12, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía		



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	GODARD, Benjamin.	Signatura Provisional
Autor	GODARD, Benjamin.	AMuRABAPC, 16.23.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Vals para piano Op. 56	
Título Diplomático	2º Valse / Op. 56	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Sib M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: A. DURAND ET FILS, París	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	GOICOECHEA, Vicente.	Signatura Provisional
Autor	GOICOECHEA, Vincentio.	AMuRABAPC, 13.37.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Miserere para coro	
Título Diplomático	Miserere mei Deus	
Íncipit Literario	Miserere mei Deus	
Voces	S1, S2, T1, T2, B1, B2	
Instrumentos		
Tonalidad	Fa m	
Compás	C	
Dedicatoria	"A D. Nicolas Fernández / su amigo y compañero / El Autor"	
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	GOICOECHEA, Vicente.	Signatura Provisional
Autor	GOICOECHEA, Vincentio.	AMuRABAPC, 12.49.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Misa para cuatro voces mixtas	
Título Diplomático	Missa / pro Dominicis Adventus et Quadragesimae	
Íncipit Literario	Kyrie	
Voces	<i>Superius, Tenor acutus</i> , T2, B	
Instrumentos		
Tonalidad		
Compás	4/2	
Dedicatoria	Manuscrita "A mi amigo Eugenio Fernández. El autor"	
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG ( 2 ejs)	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: Lazcano y Mar, Bilbao	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	GOICOECHEA, Vicente.	Signatura Provisional
Autor	GOICOECHEA, Vincentio.	AMuRABAPC, 12.50.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Christus factus est". para voces mixtas	
Título Diplomático	Christus factus est	
Íncipit Literario	Christus factus est	
Voces	<i>Cantus I, Cantus II</i> , T, B1, B2	
Instrumentos		
Tonalidad	La m	
Compás	C	
Dedicatoria	Impreso en portada "In memoriam meritissimi benefactoris D. Francisci de Eguiluz et Ulibarri. RIP"	
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: Lazcano y Mar, Bilbao	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	GOICOECHEA, Vicente.	Signatura Provisional
Autor	GOICOECHEA, Vincentio.	AMuRABAPC, 8.22.1.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Ave María". para coro de voces masculinas y órgano	
Título Diplomático	Ave María / Salutatio Angelica	
Íncipit Literario	Ave María	
Voces	T1, T2, B1, B2	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Sib M	
Compás	C	
Dedicatoria	En primera pg. aparece manuscrita: "A José Aparicio, en testimonio de afecto / V. Goicoechea / 19 Marzo 1908"	
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Graña	Ed. impresa: Lazcano y Mar, Bilbao	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	GONZÁLEZ, Aurelio.	Signatura Provisional
Autor	GONZÁLEZ, Aurelio.	AMuRABAPC, 17.6.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Himno a Zorrilla para voz y acompañamiento	
Título Diplomático	Himno a Zorrilla. Canto escolar, escrito con motivo del centenario del poeta	
Íncipit Literario	En las frondas granadinas	
Voces	[voz]	
Instrumentos	[Ac]	
Tonalidad	Do M	
Compás	C	
Dedicatoria	"Dedicado al Excmo. Ayuntamiento de Valladolid"	
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Graña	Ed. impresa	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	GORRITI, Felipe.	Signatura Provisional
Autor	GORRITI Y OSAMBELA, Felipe.	AMuRABAPC, 12.1.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Verso quinto para órgano	
Título Diplomático	Verso quinto	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Do m	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	GORRITI, Felipe.	Signatura Provisional
Autor	GORRITI Y OSAMBELA, Felipe.	AMuRABAPC, 8.9.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Misa a tres voces, cuerda y órgano	
Título Diplomático	Misa a 3	
Íncipit Literario	kyrie eleison	
Voces	Tiple, T, B	
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Cb, Org	
Tonalidad	Fa M	
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Tiple, T, B, Vl1, Vl2, Vla, Cb, Org	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	GOTTHARD, Johann Peter.	Signatura Provisional
Autor	GOTTHARD, J. P.	AMuRABAPC, 16.24.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obras sacras para voz y acompañamiento de órgano o armonio	
Título Diplomático	Acadeische / Messgesänge / Harmonium oder orgel	
Íncipit Literario		
Voces	Voz	
Instrumentos	Org. o armonio	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Edición impresa: Universal Edition	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	GOUNOD, Charles-François.	Signatura Provisional
Autor	GOUNOD, Ch.	AMuRABAPC, 29.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obra para cuerda y piano	
Título Diplomático	Saltarello	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	La m	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	GOUNOD, Charles-François.	Signatura Provisional
Autor	GOUNOD, Ch.	AMuRABAPC, 4.37.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obra para cuerda y piano	
Título Diplomático	Marcha fúnebre de una Marionette / Mtro. Gounod	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Re m	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	GOUNOD, Charles-François.	Signatura Provisional
Autor	GOUNOD, Ch.	AMuRABAPC, 12.39.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Gesú Nazareno". para canto y piano	
Título Diplomático	Gesú Nazareno	
Íncipit Literario	Nascendo in un presepio	
Voces	Canto	
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Fa M	
Compás	6/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	GOUNOD, Charles-François.	Signatura Provisional
Autor	GOUNOD, Ch.	AMuRABAPC, 12.39.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Gesú Nazareno". para canto y piano	
Título Diplomático	GESÚ NAZARENO	
Íncipit Literario	Nascendo in un presepio	
Voces	Canto	
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Fa M	
Compás	6/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	GOUNOD, Charles-François.	Signatura Provisional
Autor	GOUNOD, Ch.	AMuRABAPC, 16.4.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Tantum ergo". para dos voces y acompañamiento	
Título Diplomático	"Tantum ergo"	
Íncipit Literario	Tantum ergo sacramentum	
Voces	[Voz 1, Voz 2]	
Instrumentos	[Org]	
Tonalidad	Mib M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	GRANADOS, Enrique.	Signatura Provisional
Autor	GRANADOS, E.	AMuRABAPC, 9.14.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Arabesca". para piano	
Título Diplomático	Arabesca	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	La m	
Compás	3/4	
Dedicatoria	Impreso en portada: "A la Sta. Fernanda de Béjar"	
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa: Ilustración Musical Vda Trilla y Torres	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	GRANADOS, Enrique.	Signatura Provisional
Autor	GRANADOS, E.	AMuRABAPC, 10.17.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Preludio para piano.	
Título Diplomático	Seis piezas sobre cantos populares españoles / Preludio	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria	"A mi queridísima y respetable amiga D <sup>a</sup> . Cecilia Gómez de Conde"	
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa: Unión Musical Española. Madrid	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	GRANADOS, Enrique.	Signatura Provisional
Autor	GRANADOS, E.	AMuRABAPC, 10.18.
Fechas de Autor		
Título Genérico	“Añoranza”. para piano	
Título Diplomático	Seis piezas sobre cantos populares españoles / Añoranza	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: Unión Musical Española. Madrid	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	GRANADOS, Enrique.	Signatura Provisional
Autor	GRANADOS, E.	AMuRABAPC, 10.19.
Fechas de Autor		
Título Genérico	“Ecos de Parranda”. para piano	
Título Diplomático	Seis piezas sobre cantos populares españoles / Ecos de parranda	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria	“A mi respetable y querida amiga D <sup>a</sup> . Cecilia Gómez de Conde”	
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: Unión Musical Española. Madrid	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	GRANADOS, Enrique.	Signatura Provisional
Autor	GRANADOS, E.	AMuRABAPC, 10.20.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Vascongada". para piano	
Título Diplomático	Seis piezas sobre cantos populares españoles / Vascongada	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pn	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: Unión Musical Española. Madrid	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	GRIEG, Eduard.	Signatura Provisional
Autor	GRIEG, E.	AMuRABAPC, 4.8.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obra para Violines, Vla., Vc., Cb. y Pno	
Título Diplomático	Zug der Zwerge	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Re m	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	V11, V12, Vla, [Vc], Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	GRIEG, Eduard.	Signatura Provisional
Autor	GRIEG, E.	AMuRABAPC, 4.13.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obra para Vl y Pno	
Título Diplomático	Chanson de / Solveggs Lied	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Pno	
Tonalidad	La m	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	GRIEG, Eduard.	Signatura Provisional
Autor	GRIEG, E.	AMuRABAPC, 4.18.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obra para Vl y Pno	
Título Diplomático	Humoresken / para / Violín y Piano	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Pno	
Tonalidad	Varias	
Compás	Varios	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	GRIEG, Eduard.	Signatura Provisional
Autor	GRIEG, E.	AMuRABAPC, 12.47.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obras para piano Op. 3	
Título Diplomático	Poetische Tonbilder Op. 3	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Varias	
Compás	Varios	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: C. F. Peters, Leipzig	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	GRIEG, Eduard.	Signatura Provisional
Autor	GRIEG, E.	AMuRABAPC, 10.1.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Piezas líricas para piano Op 47	
Título Diplomático	Lyrische Stücke Op. 47	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: C. F. Peters. Leipzig	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	GRIEG, Eduard.	Signatura Provisional
Autor	GRIEG, E.	AMuRABAPC, 10.2.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Piezas líricas para piano Op 54	
Título Diplomático	Lyrische Stüke Op. 54	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: C. F. Peters. Leipzig	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	GRIEG, Eduard.	Signatura Provisional
Autor	GRIEG, E.	AMuRABAPC, 10.3.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Piezas líricas para piano Op 57	
Título Diplomático	Lyrische Stüke Op. 57	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pn	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: C. F. Peters. Leipzig	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	GRIEG, Eduard.	Signatura Provisional
Autor	GRIEG, E.	AMuRABAPC, 10.4.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Piezas líricas para piano Op 62	
Título Diplomático	Lyrische Stüke Op. 62	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pn	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: C. F. Peters. Leipzig	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	GRIEG, Eduard.	Signatura Provisional
Autor	GRIEG, E.	AMuRABAPC, 10.5.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Piezas líricas para piano Op 65	
Título Diplomático	Lyrische Stüke Op. 65	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: C. F. Peters. Leipzig	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	GURIDI, Jesús.	Signatura Provisional
Autor	GURIDI, Jesús.	AMuRABAPC, 13.55.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Mirentxu". Idilio lírico vasco. Transcripción para voz y piano	
Título Diplomático	Mirentxu / Idilio lírico vasco en dos actos / de Alfredo de Echave	
Íncipit Literario		
Voces	Voz	
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria	"Al Excmo. Sr. Conde de Zubiria"	
Fecha de Composición	--/--/1910	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	"Edición costeada por la Exema. Diputación Provincial de Vizcaya"	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	HÄNDEL, George Friederich.	Signatura Provisional
Autor	HÄNDEL, G. F.	AMuRABAPC, 8.28.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Air del 12º Concierto	
Título Diplomático	Air Varié du XIIº Concerto	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc	
Tonalidad	Mi M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG (incompleta)	
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc	
Grafía	Ed. Impresa	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	HÄNDEL, George Friederich.	Signatura Provisional
Autor	HÄNDEL, G. F.	AMuRABAPC, 9.15.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Pasacalle para piano	
Título Diplomático	Pasacalle	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Sol m	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: Ilustración Musical Víctor Berdós	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	HAYDN, Joseph	Signatura Provisional
Autor	HAYDN, J.	AMuRABAPC, 13.48.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Cuarteto en Do M Op. 76	
Título Diplomático	Quartetto in Do Op. 76	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Vc	
Tonalidad	Do M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	V11, V12, Vla, Vc	
Grafía	Ed. impresa: Società del Quartetto di Firenze	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	HAYDN, Joseph	Signatura Provisional
Autor	HAYDN, J.	
Fechas de Autor		AMuRABAPC, 13.51.
Título Genérico	Cuarteto nº17, Op. 3 nº 5	
Título Diplomático	Quartett nº17, Op. 3 nº 5	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc	
Tonalidad	Fa M	
Compás	3/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: Ernst Eulenburg, Leipzig	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	HAYDN, Joseph	Signatura Provisional
Autor	HAYDN, J.	
Fechas de Autor		AMuRABAPC, 12.42.
Título Genérico	Preludio de "La Creación". Transcripción para piano	
Título Diplomático	Preludio de la creación / (El Caos)	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Do m	
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	HAYDN, Joseph	Signatura Provisional
Autor	HAYDN, J.	AMuRABAPC, 8.18.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Doce pequeñas piezas para piano	
Título Diplomático	12 / Kleine Stücke	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa: C. F. Peters, Leipzig	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	HAYDN, Joseph	Signatura Provisional
Autor	HAYDN, J.	AMuRABAPC, 10.9.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Sonatas para piano	
Título Diplomático	Sonatas / para piano / tomo primero / 1 a 10	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Edición Impresa: Boileau. Barcelona	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	HELLER, Stephen.	Signatura Provisional
Autor	HELLER, Stephen.	AMuRABAPC, 16.27.
Fechas de Autor		
Título Genérico	4 Estudios sobre "Freischütz" de Weber	
Título Diplomático	Etudes / sur / Freischütz de Weber	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Edición impresa: J. Hamelle, París	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	HEROLD, Ferdinand.	Signatura Provisional
Autor	HEROLD, F.	AMuRABAPC, 4.25.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obra para cuerda y piano	
Título Diplomático	Le pré aux Cleres / Ouverture (para sexteto)	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Sib M	
Compás	2/2	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	INZENGA, José.	Signatura Provisional
Autor	INZENGA, J.	AMuRABAPC, 12.38.
Fechas de Autor		
Título Genérico	“Ecos de España”. Colección de Cantos y Bailes populares	
Título Diplomático	Ecos de España / Colección de Cantos y Bailes populares recopilados por J	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos		
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	Libro de recopilación	
Partichelas		
Graña	Ed. impresa: Semanario “El Telegrama. 5º Año”	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	JIMÉNEZ Y PÉREZ, Gerardo.	Signatura Provisional
Autor	JIMÉNEZ Y PÉREZ, G.	AMuRABAPC, 20.3.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Tratado teórico de música	
Título Diplomático	Tratado Teórico Elemental / de la / Música	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos		
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria	Dedicatoria manuscrita del autor: “Al notable profesor mi distinguido amigo Don José Aparicio, en prueba de consideración y aprecio de El autor”	
Fecha de Composición	--/--/1898	
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas		
Graña	Ed. impresa: Imp. y Enc. Dotésio, Lucena y Compa. Bilbao	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	KASKYS, Mel'la.	Signatura Provisional
Autor	KASKYS, M.	AMuRABAPC, 21.87.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Tango-Serenata para violín y piano	
Título Diplomático	Tango. Serenata	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Pno	
Tonalidad	Re M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	KREISLER, F.	Signatura Provisional
Autor	KREISLER, F.	AMuRABAPC, 16.11.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Tres danzas antiguas vienesas para violín y piano	
Título Diplomático	Tres antiguas danzas vienesas /N° 1 Liebesfreud/ Alegría de	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Pno	
Tonalidad	Do M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: Ricordi, Buenos Aires. Ed. Original: Schott & Co, Londres	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	KROMMER, F.	Signatura Provisional
Autor	KROMMER, F.	AMuRABAPC, 1.1.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Tres cuartetos de cuerda Op. 85 y tres cuartetos Op. 72	
Título Diplomático	Trois / Quatuors / Pour deux Violons, Alto et Basso Op. 85	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Vc	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	V11, V12, Vla, Vc	
Graña	Ed. Impresa: E. Pleyel. París	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	LEDESMA, Nicolás.	Signatura Provisional
Autor	LEDESMA, N.	AMuRABAPC, 3.27.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Stabat Mater a 3 voces y cuerda	
Título Diplomático	Célebre / Stabat Mater / á tres Voces / Con acompañamiento de cuarteto y órgano	
Íncipit Literario	Stabat Mater	
Voces	S, T, B	
Instrumentos	V11, V12, Vla, Vc, Org	
Tonalidad	Fa m	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG impresa por "L. E. Dotesio"	
Partichelas	- Manuscritas: v11, V12, Vla, Cb. - Impresas: S, T, B	
Graña	Ed. impresa y ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	LULLY, J. B.	Signatura Provisional
Autor	LULLY, J. B.	AMuRABAPC, 8.14.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Menuet del "Burgués gentil hombre" para violín y piano	
Título Diplomático	Menuet du Bourgeois Gentilhomme	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl o Vc, Pno	
Tonalidad	Sol M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa: Roeder, París	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MANCINELLI, L.	Signatura Provisional
Autor	MANCINELLI, L.	AMuRABAPC, 4.26.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obra para cuerda y piano	
Título Diplomático	Cleopatra (1877). Sinfonía (Para Sexteto)	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	(Fa m)	
Compás	2/2	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/(1877)	
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MARIE, G.	Signatura Provisional
Autor	MARIE, G.	AMuRABAPC, 7.5.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"La cinquantaine". pieza para piano	
Título Diplomático	La Cinquantanie / air dans le Stele ancien	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	La m / La M	
Compás	2/2	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MARIE, G.	Signatura Provisional
Autor	MARIE, G.	AMuRABAPC, 22.3.2.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"La Cinquantaine". para cuerda y piano	
Título Diplomático	La Cinquantanie / air dans le Stele ancien	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VII, VI2, VIa, Cb, Pno	
Tonalidad	La m	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	VII, VI2, VIa, Cb, Pno	
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MARTÍNEZ Y LARRAZÁBAL, Pedro.	Signatura Provisional
Autor	MARTÍNEZ Y LARRAZÁBAL, P.	AMuRABAPC, 4.42.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Cuarteto de cuerda	
Título Diplomático	Cuarteto cromático para instrumentos de arco	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc	
Tonalidad		
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	01/11/1902 (en partichela de Vl1)	
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MARTINI	Signatura Provisional
Autor	MARTINI	AMuRABAPC, 7.4.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Gavota para piano	
Título Diplomático	Gavotte	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Fa M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MASSENET, J.	Signatura Provisional
Autor	MASSENET, J.	AMuRABAPC, 4.2.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obra para Vl y Pn	
Título Diplomático	THAIS Meditation	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Pno	
Tonalidad	Re M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl (2 ejs)	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MASSENET, J.	Signatura Provisional
Autor	MASSENET, J.	AMuRABAPC, 3.13.1.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Cuarta Suite para orquesta. Escenas pintorescas	
Título Diplomático	Scènes Pittoresques / 4eme suite d'orquesta	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vll, Vla, Vc y Cb, Cb, Fl	
Tonalidad	Re M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vll (4 ejs), Vla, Vc y Cb, Cb, Fl	
Grafía	ms / Ed. Impresa	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MASNET, J.	Signatura Provisional
Autor	MASNET, J.	AMuRABAPC, 3.13.2.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Escenas pintorescas para sexteto	
Título Diplomático	Nº 4 Escenas pintorescas (para sexteto) / Feste Boheme	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Re M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MASNET, J.	Signatura Provisional
Autor	MASNET, J.	AMuRABAPC, 8.24.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Scenes Hongroises". 2ª suite para orquesta	
Título Diplomático	Scenes / Hongroises / 2 <sup>me</sup> / Suite d'Orchestre	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Fls, Ob, Cl, Fg, Tpas, Tptas, Tbon, <i>pistons, sax tuba</i> , Timbales, Triángulo, Caja, Platillos, Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb	
Tonalidad	Do M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: Mayence Chez les Fils de B. Schott	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MATEO, Tomás.	Signatura Provisional
Autor	MATEO, T.	AMuRABAPC, 17.7.
Fechas de Autor		
Título Genérico	“¡Benditas flores!”. himno para voz y piano	
Título Diplomático	¡Benditas flores! / himno consagrado á la fiesta de la flor	
Íncipit Literario	Benditas flores hermosas	
Voces	Voz	
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Fa M	
Compás	4/4	
Dedicatoria	“Al Doctor D. Román G. Durán. Inspector Provincial de Sanidad”	
Fecha de Composición	21/09/1914 (fecha de estreno)	
Lugar de Composición	Valladolid	
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MEDELSSOHN, Félix.	Signatura Provisional
Autor	MEDELSSOHN, F.	AMuRABAPC, 4.43.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Romanzas sin palabras para piano	
Título Diplomático	Lieder ohne Worte / für Pianoforte solo	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG impresa	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MEDELSSOHN, Félix.	Signatura Provisional
Autor	MEDELSSOHN, F.	AMuRABAPC, 4.41.1.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Romanzas sin palabras para piano	
Título Diplomático	Lieder ohne Worte / für das / Pianoforte solo	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG impresa	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MEDELSSOHN, Félix.	Signatura Provisional
Autor	MEDELSSOHN, F.	AMuRABAPC, 4.41.2.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Composiciones varias para piano	
Título Diplomático	Compositionen / für / Pianoforte solo	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG impresa	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MEDELSSOHN, Félix.	Signatura Provisional
Autor	MEDELSSOHN, F.	AMuRABAPC, 4.41.3.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Composiciones varias para piano	
Título Diplomático	Compositionen / für / Pianoforte solo	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG impresa	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MEDELSSOHN, Félix.	Signatura Provisional
Autor	MEDELSSOHN, F.	AMuRABAPC, 4.3.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Canciones sin palabras para violín y piano	
Título Diplomático	Lieder ohne Worte / für Pianoforte und Violine	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VI	
Tonalidad	Varias	
Compás	Varios	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	VI: Edición impresa de 36 piezas	
Grafía	Ed. impresa: Peters	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MEDELSSOHN, Félix.	Signatura Provisional
Autor	MEDELSSOHN, F.	AMuRABAPC, 3.44.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Trío en Rem Op. 49	
Título Diplomático	Gran trío (col piano) in Re min Op. 49	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Vc, Pno	
Tonalidad	Re m	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa: Societa del Quartetto di Firenze	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MEDELSSOHN, Félix.	Signatura Provisional
Autor	MEDELSSOHN, F.	AMuRABAPC, 13.45.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Cuarteto en La M Op. 13	
Título Diplomático	Quartetto in La Op. 13	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc	
Tonalidad	La M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa: Societa del Quartetto di Firenze	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MEDELSSOHN, Félix.	Signatura Provisional
Autor	MEDELSSOHN, F.	AMuRABAPC, 16.22.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Oberturas famosas reducidas para piano	
Título Diplomático	Ouverturen / für Orchester / von / Felix Mendelssohn Bartholdy / Arrangement für	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: Breitkopf & Härtel, Leipzig	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MEDELSSOHN, Félix.	Signatura Provisional
Autor	MEDELSSOHN, F.	AMuRABAPC, 7.23.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Cuartetos Op. 12, 13, 44, 80, 81	
Título Diplomático	QUARTETTE Op. 12, 13, 44, 80, 81	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc	
Grafía	Ed. Impresa: C. F. Peters, Leipzig	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MEDELSSOHN, Félix.	Signatura Provisional
Autor	MEDELSSOHN, F.	AMuRABAPC, 7.24.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Tríos para violín, violonchelo y piano Op. 49 y 66	
Título Diplomático	Tríos / für / Pianoforte, Violine und Violoncell Op. 49 u. 66	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Vc, Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG. Incompleta	
Partichelas	Vl, Vc	
Grafía	Ed. Impresa: C. F. Peters, Leipzig	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MEDELSSOHN, Félix.	Signatura Provisional
Autor	MEDELSSOHN, F.	AMuRABAPC, 7.26.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Hochzeitmarsch" aus dem Sommernachtstraum	
Título Diplomático	"Hochzeitmarsch" aus dem Sommernachtstraum	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc. e basso	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc. e basso	
Grafía	Ed. Impresa: Breitkopf & Härtel, Leipzig	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MEDELSSOHN, Félix.	Signatura Provisional
Autor	MEDELSSOHN, F.	AMuRABAPC, 10.15.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Tres estudios para piano Op. 104 y Sherzo á Capriccio para piano	
Título Diplomático	Three Estudes / From Op. 104 / AND / Scherzo à Capriccio / For the Piano	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa. AChimer's Library	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MEDELSSOHN, Félix.	Signatura Provisional
Autor	MEDELSSOHN, F.	AMuRABAPC, 7.26.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Tríos para violín, violonchelo y piano	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VI, Vc, Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa: Peters	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MEYERBEER, Giacomo.	Signatura Provisional AMuRABAPC, 15.49.
Autor	MEYERBEER G.	
Fechas de Autor		
Título Genérico	Fantasía "Los Hugonotes" para sexteto	
Título Diplomático	Fantasía / Hugonotes	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Do M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MEYERBEER, Giacomo.	Signatura Provisional AMuRABAPC, 4.28.
Autor	MEYERBEER G.	
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obra para cuerda y piano	
Título Diplomático	La Estrella del Norte. Overtura. (Para sexteto)	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Mib M	
Compás	2/2	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MEYERBEER, Giacomo.	Signatura Provisional
Autor	MEYERBEER G.	AMuRABAPC, 13.53.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obertura de "Dinorah"	
Título Diplomático	Dinorah, Sinfonía	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Orquesta Sinfónica	
Tonalidad	Si m / Si M	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: G. G. Guidi, Firenze	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MEYERBEER, Giacomo.	Signatura Provisional
Autor	MEYERBEER G.	AMuRABAPC, 12.55.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Schiler - Marsch" para orquesta	
Título Diplomático	Schiler Marsch	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VII	
Tonalidad	varias	
Compás	varios	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	VII (3 ejs)	
Grafía	Ed. impresa: G. Brandus et S. Dufour	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MINÉ, A.	Signatura Provisional
Autor	MINÉ, A.	AMuRABAPC, 13.33.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Ave Verum a tres voces y acompañamiento	
Título Diplomático	Ave Verum / a 3 voces, Coro, Unis, Solo / con Acomp. de Órgano	
Íncipit Literario	Ave Verum Corpus	
Voces	S, T, B	
Instrumentos	Vl1, Vl2, Cb, Cl o Fl, Org	
Tonalidad	La m	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG: S, T, B, Org	
Partichelas	S, T, B, Vl1, Vl2, Cb, Cl o Fl, Org	
Grafía	ms / E. impresa	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MOZART, W. A.	Signatura Provisional
Autor	MOZART, W. A.	AMuRABAPC, 2.1.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Colección de cuartetos de cuerda	
Título Diplomático	Collection / de / Quatuors / por / 2 Violons, Viola et Violoncelle	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc	
Tonalidad	varias	
Compás	varios	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc	
Grafía	Ed. impresa: C. F. Peters	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MOZART, W. A.	Signatura Provisional
Autor	MOZART, W. A.	AMuRABAPC, 2.2.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Don Giovanni y La Clemencia de Tito. Arreglos para cuarteto de cuerda	
Título Diplomático	Don Juan / & / La Clemenza di Tito / Opera / W. A. Mozart / arrangée / en	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Vc	
Tonalidad	varias	
Compás	varios	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	V11, V12, Vla, Vc	
Grafía	Ed. impresa	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MOZART, W. A.	Signatura Provisional
Autor	MOZART, W. A.	AMuRABAPC, 2.4.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Quintetos para dos violines, violas y violonchelo	
Título Diplomático	Grand quintetto / Pour Deux Violons, deus Altos et Violoncelle	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla1, Vla2, Vc	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	V11, V12, Vla1, Vla2, Vc	
Grafía	Ed. impresa	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MOZART, W. A.	Signatura Provisional
Autor	MOZART, W. A.	AMuRABAPC, 12.48.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Piezas para piano	
Título Diplomático	Beliebter Stücke	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Varias	
Compás	Varios	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa: C.F. Peters, Leipzig	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MOZART, W. A.	Signatura Provisional
Autor	MOZART, W. A.	AMuRABAPC, 19.8.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Reducción para piano de un Minueto de la ópera "Don Giovanni"	
Título Diplomático	Minuetto / de la ópera Don Giovanni	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Fa M	
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Álbum de la Ilustración Musical Víctor Berdós. Barcelona	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MOZART, W. A.	Signatura Provisional
Autor	MOZART, W. A.	AMuRABAPC, 4.14.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Minueto para Vl y Pno	
Título Diplomático	Menuett	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Pno	
Tonalidad	Re M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl (2 copias en la misma hoja)	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MOZART, W. A.	Signatura Provisional
Autor	MOZART, W. A.	AMuRABAPC, 13.47.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Cuarteto en Re m	
Título Diplomático	Quartetto in Re m	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc	
Tonalidad	Re m	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa: Sociatá del Quartetto di Firenze	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MOZART, W. A.	Signatura Provisional
Autor	MOZART, W. A.	AMuRABAPC, 12.46.1.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Himno a Arriaga". para coro y piano ("Las Bodas de Fígaro")	
Título Diplomático	Himno a Arriaga / (Tomado de un Coro de "Las Bodas de Fígaro")	
Íncipit Literario	En el fondo de la umbría	
Voces	Voces	
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Sol M	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MOZART, W. A.	Signatura Provisional
Autor	MOZART, W. A.	AMuRABAPC, 16.21.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Sontas para piano	
Título Diplomático	Sonaten	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Edición impresa: C.F. Peters, Leipzig	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MOZART, W. A.	Signatura Provisional
Autor	MOZART, W. A.	AMuRABAPC, 4.10.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Marcha Turca de Mozart para instr. de cuerda y viento	
Título Diplomático	Marche Turque	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Vc, Cb, Fl, Cl en la, Tpta. en Re, Triángulo	
Tonalidad	La m	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	V11, V12, Vla, Vc, Cb (2 ejs), Fl, Cl en la, Tpta. en Re, Triángulo	
Grafía	Partichelas en Ed. impresa (Ed. Langlet)	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MOZART, W. A.	Signatura Provisional
Autor	MOZART, W. A.	AMuRABAPC, 19.1.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Don Giovanni". reducción para piano	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	MUÑOZ MOLLEDA, J.	Signatura Provisional
Autor	MUÑOZ MOLLEDA, J.	AMuRABAPC, 16.19.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Tres "Miniaturas medievales". para piano.	
Título Diplomático	Miniaturas Medievales	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria	En portada: "AS. A. R. el Infante Don José Eugenio de Baviera y Borbón, respetuosamente"	
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Graña	Ed. impresa: Unión Musical Española. Madrid	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	NICOLAI, Carl Otto	Signatura Provisional
Autor	NICOLAI, C. O.	AMuRABAPC, 4.6.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obra para Violines, Vla., Vc., Cb. y Pno	
Título Diplomático	Die Lustigen Weiber von Windsor / Obertura (Para Sexteto)/ Las Alegres	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Fa M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	NIETO, Manuel.	Signatura Provisional
Autor	NIETO, M.	AMuRABAPC, 7.3.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Sinfonía	
Título Diplomático	Sinfonía	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vll, V12, Vla, Vc, Cb, Fl, Flautín, Ob, Cls, Fg, Tpas., Tbones, Cornetines, Timbales	
Tonalidad	Re M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl principal, V11 (3 ejs), V12 (3 ejs), Vla, Vc y Cb, Cb (2 ejs), Fl, Flautín, Ob, Cl1, Cl2, Fg, Tpas., Tbon 1 y 2, Tbon 3, Cornetín 1, Cornetín 2, Timbales	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	OLMEDA, Federico.	Signatura Provisional
Autor	OLMEDA, F.	AMuRABAPC, 13.38.1.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Ofertorio para órgano	
Título Diplomático	Ofertorio en Re menor	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Re m	
Compás	2/2	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	OLMEDA, Federico.	Signatura Provisional
Autor	OLMEDA, F.	AMuRABAPC, 13.38.2.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Ofertorio para órgano	
Título Diplomático	Ofertorio brillante en La mayor	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Org	
Tonalidad	La M	
Compás	C	
Dedicatoria	"Al Sr. Dn. Enrique Barrera" (la misma que en 13.38.1)	
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	OSWALD, Henri.	Signatura Provisional
Autor	OSWALD, H.	AMuRABAPC, 12.33.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Henri, Il Neigel!". pieza para piano	
Título Diplomático	Henri, Il Neigel!... / Morceaux pour Piano	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Mib M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	PAGANINI, Andrea.	Signatura Provisional
Autor	PAGANINI, A.	AMuRABAPC, 12.34.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Preludio de "La Creación". Transcripción para piano	
Título Diplomático	Duettino, per soprano e violino	
Íncipit Literario	Triste contanto al fin	
Voces	S	
Instrumentos	VI	
Tonalidad	Mib M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	PAGANINI, N.	Signatura Provisional
Autor	PAGANINI, N.	AMuRABAPC, 9.9.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Concierto para violín nº 1	
Título Diplomático	Concerto I	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VI	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	<i>Violino principale</i>	
Grafía	Ed. Impresa: Peters	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	PALATIN, F.	Signatura Provisional
Autor	PALATIN, F.	AMuRABAPC, 13.36.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Adiós al Alcázar". para Violín y Piano	
Título Diplomático	Adiós al alcázar / Cantico Morisco / para violín y piano / por / F. Palatin	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Pno	
Tonalidad	Re m / Re M	
Compás	Varios	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG: Vl, Pno	
Partichelas	Vl	
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	PANSERON, A.	Signatura Provisional
Autor	PANSERON, A.	AMuRABAPC, 21.29.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"O Salutaris". para tres voces mixtas	
Título Diplomático	O Salutaris	
Íncipit Literario	O Salutaris hostia	
Voces	A, T, B	
Instrumentos		
Tonalidad	Fa M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	03/12/1889	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	PEDRELL, Felipe	Signatura Provisional
Autor	PEDRELL, F.	AMuRABAPC, 21.55.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Tantum ergo". armonizado por Felipe Pedrell	
Título Diplomático	Tantun Ergo Armonizado por Felipe Pedrel el / (Catalan)	
Íncipit Literario	Tantun ergo	
Voces	<i>Pueblo, T, B</i>	
Instrumentos	Org	
Tonalidad		
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	PEDRELL, Felipe	Signatura Provisional
Autor	PEDRELL, F.	AMuRABAPC, 21.57.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Melodía favorita de Viriato para voz y acompañamiento	
Título Diplomático	Melodía Favorita de Viriato	
Íncipit Literario	Arusto que milasure	
Voces	[Voz]	
Instrumentos	[Ac]	
Tonalidad	Do M	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Graña	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	PEDROTTI, Carlo.	Signatura Provisional
Autor	PEDROTTI, C.	AMuRABAPC, 12.54.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obertura de "Tutti in maschera"	
Título Diplomático	Les Masques / (tutti in maschera)	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc y Cb, Fl y flautín, Obs, Cls, Fgs, Tpts, Tpas, Tbones, Figle, Timbales y Triángulo, Bombo	
Tonalidad	varias	
Compás	varios	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1 (4 ejs), Vl2 (4 ejs), Vla (2 ejs), Vc y Cb (5 ejs), Fl y flautín, Obs, Cls, Fgs,m Tpts, Tpas, Tbones, Figle, Timbales y Triángulo, Bombo	
Graña	Ed. impresa: L. Bathlot	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	PÉREZ, Agapito.	Signatura Provisional
Autor	PÉREZ, A.	AMuRABAPC, 8.7.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Misa a 8 voces y orquesta	
Título Diplomático	Missa, á 8 voces y orquesta	
Íncipit Literario	Kirie eleyson	
Voces	S1, A1, T1, B1, S2, A2, T2, B2	
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Fl, Cl1, Cl2, Fgs, Tpas, Org, Violón, Cb	
Tonalidad	Do M	
Compás	Varios	
Dedicatoria	En portada "Al Sr. Dn. Antonio García-Valladolid, Racionero / Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Valladolid, por / su discípulo Agapito Pérez"	
Fecha de Composición	--/01/1854	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	PEROSI, L.	Signatura Provisional
Autor	PEROSI, L.	AMuRABAPC, 15.29.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Misa Te Deum Laudamus	
Título Diplomático	Missa Te Deum laudamus, Instrumentación de J. Aparicio	
Íncipit Literario	Kirie eleyson	
Voces	T, B	
Instrumentos	Fl, Ob, Cls en la, Fg, Tpas en Re, <i>Figle</i> , Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb	
Tonalidad	Re M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG: completa	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	PLEYEL, J.	Signatura Provisional
Autor	PLEYEL, J.	AMuRABAPC, 1.2.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Doce tríos para violín, violonchelo y piano Op. 33. Libro 3º	
Título Diplomático	Suite de Douze Grandes / Sonates / De forte piano / Avec	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Vc, Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria	"Dédiée á Madame Martilierer"	
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl, Vc, Pno	
Grafía	Ed. Impresa: E. Pleyel. París	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	PRÁDANOS, Hilario.	Signatura Provisional
Autor	PRÁDANOS, H.	AMuRABAPC, 6.2.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Letanía para coro y orquesta	
Título Diplomático	Letanía de Ntra. Sra	
Íncipit Literario	Kirie Eleison	
Voces	<i>Tiple 1, A1, A2, T1, T2, B1, B2</i>	
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Cb, Fl, Cl1, Cl2, Fg, Tpa1, Tpa 2, Ofigle	
Tonalidad	Re m	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1871	
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1 (2 ejs), Vl2, Vla, Cb, Fl, Cl1, Cl2, Fg, Tpa1, Tpa 2, Ofigle, Tiple 1, A1, A2, T1, T2, B1, B2	
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	PUCCHINI, G.	Signatura Provisional
Autor	PUCCHINI, G.	AMuRABAPC, 4.36.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obra para cuerda y piano	
Título Diplomático	La Boheme / Fantasía (para sexteto) / Mtro. Puccini	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Re m	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	RAFF, J.	Signatura Provisional
Autor	RAFF, J.	AMuRABAPC, 16.15.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"La fileuse". estudio para piano	
Título Diplomático	La fileuse / Estudio / para piano Op. 157, nº 2	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Fa# M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: Casa Romero, Madrid	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	RAFF, J.	Signatura Provisional
Autor	RAFF, J.	AMuRABAPC, 8.23.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Cavatina para violín y piano. Op. 85	
Título Diplomático	Cavatina / N° 3 Op. 85	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Pno	
Tonalidad	Re M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: G. Ricordi & C	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	RAMEAU, J. PH.	Signatura Provisional
Autor	RAMEAU, J. P.	AMuRABAPC, 8.20.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Rigodón para violín y piano	
Título Diplomático	Rigaudon de Dardanus	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl o Vc, Pno	
Tonalidad	Sol M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl	
Grafía	Ed. Impresa: Casa Erviti	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	RAMEAU, J. PH.	Signatura Provisional
Autor	RAMEAU, J. P.	AMuRABAPC, 16.20.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Tambourin". para violín y piano	
Título Diplomático	Tambourin	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Pno	
Tonalidad	La m	
Compás	2/2	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl	
Grafía	Ed. impresa: Boileau, Barcelona	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	RODE, P.	Signatura Provisional
Autor	RODE, P.	AMuRABAPC, 1.3.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Dos cuartetos de cuerda, Op. 24 Y Dos cuartetos Op. 28	
Título Diplomático	Deux quatuors / ou / Sonates Brillantes / Pour / Violón Principal, / avec	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11], V12, Va, Vc	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria	“Dédiée á Monsieur F. Mendelssohn Bartholdy”	
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	V12, Vla. Vc	
Grafía	Ed. Impresa: Ed. J. Frey. París	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ROSSINI, G.	Signatura Provisional
Autor	ROSSINI, G.	AMuRABAPC, 4.38.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obra para cuerda y piano	
Título Diplomático	Guillermo Tell, Sinfonía	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V1 solo, V11, V12, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Mi m	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	V1 solo, V11, V12, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	RUDORFF, Ernst.	Signatura Provisional
Autor	RUDORFF, E.	AMuRABAPC, 13.52.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obertura de "Otto der Schütz"	
Título Diplomático	Ouverture / zu / Otto der Schütz	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Orquesta Sinfónica	
Tonalidad	Sib M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa: Robert Seitz, Leipzig	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	RUIZ MANZANARES, Jacinto.	Signatura Provisional
Autor	RUIZ MANZANARES, J.	AMuRABAPC, 4.39.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obra para cuerda y piano	
Título Diplomático	Escena Campestre	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Re m	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SACO DEL VALLE, A.	Signatura Provisional
Autor	SACO DEL VALLE, A.	AMuRABAPC, 4.1.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Romanza para Vl y Pno	
Título Diplomático	Romanda en Re Mayor para Violín y piano	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Pno	
Tonalidad	Re M	
Compás	3/4	
Dedicatoria	Dedicatoria impresa: "A mi querido Violinista el eminente violinista José del Hierro". Dedicatoria manuscrita: "A mi amigo José Aparicio / capitán general"	
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG (edición impresa)	
Partichelas	Vl (ms)	
Grafía	Ed. impresa: Casa Romero, Madrid	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SACO DEL VALLE, A.	Signatura Provisional
Autor	SACO DEL VALLE, A.	AMuRABAPC, 18.18.1.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Recepción". pasodoble para sexteto	
Título Diplomático	Recepción / Pasodoble	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Sib M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SACO DEL VALLE, A.	Signatura Provisional
Autor	SACO DEL VALLE, A.	AMuRABAPC, 18.18.2.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Hungria". marcha para sexteto	
Título Diplomático	Hungria / Marcha / Arreglo sexteto	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Sol M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SAINT - SAËNS, Camille.	Signatura Provisional
Autor	SAINT - SAËNS, C.	AMuRABAPC, 9.17.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Etienne Marcel". Vals para orquesta sinfónica	
Título Diplomático	Etienne Marcel / Valse	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Orquesta sinfónica	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa: A Durand & Fils, París	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SAINT - SAËNS, Camille.	Signatura Provisional
Autor	SAINT - SAËNS, C.	AMuRABAPC, 4.30.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obra para cuerda y piano	
Título Diplomático	Phaeton, Poema Sinfónico / Op. 39 / (Para Sexteto)	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VII, VI2, VIa, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	[Do]	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	VII, VI2, VIa, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms y Ed. Impresa.	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SAINT - SAËNS, Camille.	Signatura Provisional
Autor	SAINT - SAËNS, C.	AMuRABAPC, 35.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obra para cuerda y piano	
Título Diplomático	Le Deluge. Prelude	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VII, VI2, VIa, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Mi m	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	VII, VI2, VIa, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SAINT - SAËNS, Camille.	Signatura Provisional
Autor	SAINT - SAËNS, C.	AMuRABAPC, 22.3.1.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Sarabanda para cuerda y piano	
Título Diplomático	Sarabande	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Pno	
Tonalidad	Mi M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG impresa de Ed. A. Durand & Fils	
Partichelas	V11, V12, Vla, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SAINT - SAËNS, Camille.	Signatura Provisional
Autor	SAINT - SAËNS, C.	AMuRABAPC, 4.11.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obra para instrumentos de cuerda	
Título Diplomático	Sarabande	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl solo, V11, V12, Vla, Vc y Cb	
Tonalidad	Mi M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl solo, V11 (2 ejs), V12 (2 ejs), Vla, Vc y bajo, Cb	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SAINT - SAËNS, Camille.	Signatura Provisional
Autor	SAINT - SAËNS, C.	AMuRABAPC, 4.17.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Minueto para cuarteto de cuerda	
Título Diplomático	Menuet, de la suite Op. 90	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VII, VI2, VIa, Vc	
Tonalidad	Fa M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG (2 copias)	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SAINT - SAËNS, Camille.	Signatura Provisional
Autor	SAINT - SAËNS, C.	AMuRABAPC, 3.14.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Samsón y Dalila para sexteto. Preludi	
Título Diplomático	Samsón et Dalila	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VII, VI2, VIa, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	La m	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	VII (2 ejs), VI2 (2 ejs), VIa, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SAINT - SAËNS, Camille.	Signatura Provisional
Autor	SAINT - SAËNS, C.	AMuRABAPC, 16.5.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Reverie du Soir". para sexteto	
Título Diplomático	Reverie du Soir	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	La M	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc (2 ejs), Cb (2 ejs), Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SAINT - SAËNS, Camille.	Signatura Provisional
Autor	SAINT - SAËNS, C.	AMuRABAPC, 8.25.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Phaeton". poema sinfónico Op. 39	
Título Diplomático	Phaeton / Poème Symphonique Op. 39	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Fls, Obs, Cls, Fgs, Tpas, Tptas, Tbon, Tuba, Timbales, Arpas, Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: Durand, Schoenewerk & Cie	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SAINT - SAËNS, Camille.	Signatura Provisional
Autor	SAINT - SAËNS, C.	AMuRABAPC, 8.26.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Le Rouet d'omphale". poema sinfónico Op. 31	
Título Diplomático	Le Rouet d'omphale / Peëme Symphonique Op. 31	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Fls, Obs, Cls, Fgs, Tpas, Tptas, Tbon, Tuba, Timbales, Arpas, VII, VI2, Vla, Vc, Cb	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria	En Portada: "á Mademoiselle Augusta Holmes"	
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Fls, Obs, Cls, Fgs, Tpas, Tptas, Tbon, Tuba, Timbales, Arpas, VII, VI2, Vla, Vc, Cb	
Grafía	Ed. impresa: Durand, Schonewerk & Cie	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SAINT - SAËNS, Camille.	Signatura Provisional
Autor	SAINT - SAËNS, C.	AMuRABAPC, 9.18.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Danse Macabre". Poema sinfónico	
Título Diplomático	Danse Macabre / Poëme Symphonique	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VII, VI2, Vla, Vc, Cb, Arpas, Piccolo, Fls, Ob, Cls, Fgs, Tptas., Cors, <i>Cors cromáticos</i> , Tbones, Tuba, Triángulo, Xilofono, Timbales, Platillos, Caja	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	VI solo, VII (4 ejs), VI2 (2 ejs), Vla (2 ejs), Vc, Cb (3 ejs), Arpas, Piccolo, Fls, Ob, Cls, Fgs, Tptas., <i>Cors, Cors chromatiques</i> , Tbones, Tuba, Triángulo, Xilofono, Timbales, Platillos, Caja	
Grafía	Ed. impresa: Durand, Schoenewerk & Cie	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SAINT - SAËNS, Camille.	Signatura Provisional
Autor	SAINT - SAËNS, C.	AMuRABAPC, 7.12.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Le Cygne". para violín y piano	
Título Diplomático	Le Cygne	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Pno	
Tonalidad	Sol M	
Compás	6/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SCHMITT, A.	Signatura Provisional
Autor	SCHMITT, A.	AMuRABAPC, 9.12.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Ejercicios de escalas y arpeggios para piano	
Título Diplomático	Ejercicios de cinco notas / Seguidos de escalas sencillas	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	[SCHMITT, A.]	Signatura Provisional
Autor	[SCHMITT, A.]	AMuRABAPC, 9.12.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Ejercicios para piano	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SCHUBERT, Franz.	Signatura Provisional
Autor	SCHUBERT, F.	AMuRABAPC, 12.53.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"La Serenata". para voz y piano	
Título Diplomático	La Serenata / Célebre Melodía	
Íncipit Literario	Ya la noche con su manto todo lo cubrió	
Voces	Voz	
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Re m	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: Antonio Romero, Madrid	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SCHUBERT, Franz.	Signatura Provisional
Autor	SCHUBERT, F.	AMuRABAPC, 8.12.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Sinfonía en Si m para violín y piano	
Título Diplomático	Symphonie in H moll für Pianoforte und Violine	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Pno	
Tonalidad	Si m	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl	
Grafía	Ed. Impresa: C. F. Peters, Leipzig	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SCHUBERT, Franz.	Signatura Provisional
Autor	SCHUBERT, F.	AMuRABAPC, 10.30.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Arreglo para piano a cuatro manos de la Marcha militar Op. 51	
Título Diplomático	Marcha Militar / Arreglo fácil de Luis G. Jordá	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa: Boileau, Barcelona	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SCHUBERT, Franz.	Signatura Provisional
Autor	SCHUBERT, F.	AMuRABAPC, 19.5.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obras para piano. Impromptus y Momentos musicales	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	[SCHUBERT, Franz.]	Signatura Provisional
Autor	[SCHUBERT, F.]	AMuRABAPC, 19.4.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obras para piano	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SCHUBERT, Franz.	Signatura Provisional
Autor	SCHUBERT, F.	AMuRABAPC, 4.4.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obra para Vl y Pno	
Título Diplomático	L´Abeille, Op. 13 n° 9 / Leipzig, Friedrich Hofmeister	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Pno	
Tonalidad	Mi m	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SCHUMANN, Robert.	Signatura Provisional
Autor	SCHUMANN, R.	AMuRABAPC, 13.56.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Chant du Soir" Op. 85, orquestado por c. Saint-Saëns	
Título Diplomático	Chant fur Soir Op. 85, n°12 / Orchestre par C. Saint-Saëns	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Fl, Cl en Sib, Basson, Cors, Vl2, Vl2, Vla, Vc, Cb	
Tonalidad	Reb M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa: Durand, Schoenenwerk & Cie	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SCHUMANN, Robert.	Signatura Provisional
Autor	SCHUMANN, R.	AMuRABAPC, 11.24.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Arabesca para piano Op. 18	
Título Diplomático	Arabesca, Op. 18	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Do M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Graña	Ed. impresa: Ed. "Unión Musical Española (Antes Casa Dotesio)" Madrid	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SCHUMANN, Robert.	Signatura Provisional
Autor	SCHUMANN, R.	AMuRABAPC, 12.32.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Träumerei" para dos violines y violonchelo	
Título Diplomático	Träumerei	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vc	
Tonalidad	Fa M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	V11, V12, Vc	
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SCHUMANN, Robert.	Signatura Provisional
Autor	SCHUMANN, R.	AMuRABAPC, 12.36.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Cinco piezas para cuarteto de cuerda	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vc, Cb	
Tonalidad	Varias	
Compás	Varios	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vc, Cb	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SCHUMANN, Robert.	Signatura Provisional
Autor	SCHUMANN, R.	AMuRABAPC, 12.56.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Estudios sinfónicos para piano Op. 13	
Título Diplomático	Etudes symphoniques Op. 13	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Varias	
Compás	Varios	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: C. F. Peters, Leipzig	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SCHUMANN, Robert.	Signatura Provisional
Autor	SCHUMANN, R.	AMuRABAPC, 16.13.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Phantasiestücke para piano Op. 12	
Título Diplomático	Phantasiestücke / Op. 12	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: C. F. Peters, Leipzig	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SCHUMANN, Robert.	Signatura Provisional
Autor	SCHUMANN, R.	AMuRABAPC, 8.11.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Berceuse". para violín y piano	
Título Diplomático	Berceuse / Pour Piano et Violón	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl o Vc, Pno	
Tonalidad	Mib M	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa. Casa Erviti, San Sebastián	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SCHUMANN, Robert.	Signatura Provisional
Autor	SCHUMANN, R.	AMuRABAPC, 9.7.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Album de la juventud" Op. 68 y "Escenas de niños" Op. 15 para piano	
Título Diplomático	Album für die Jugend Op. 68 und Kinderszenen Op. 15	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG (2 ejs)	
Partichelas		
Graña	Ed. Impresa: C. F. Peters, Leipzig	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SCHUMANN, Robert.	Signatura Provisional
Autor	SCHUMANN, R.	AMuRABAPC, 9.16.1.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Romanza para piano	
Título Diplomático	ROMANZA	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	La m	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Graña	Ed. Impresa. Ilustración Musical Víctor Berdós	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SCHUMANN, Robert.	Signatura Provisional
Autor	SCHUMANN, R.	AMuRABAPC, 9.16.2.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"La Canción del segador". para piano	
Título Diplomático	La Canción del segador	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Do M	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa. Ilustración Musical Víctor Berdós	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SCHUMANN, Robert.	Signatura Provisional
Autor	SCHUMANN, R.	AMuRABAPC, 10.8.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obras para piano solo	
Título Diplomático	Schumann / his greatest / Pianos solos	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Edición Impresa. Copa Publishing Co. (1972)	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SCHUMANN, Robert.	Signatura Provisional
Autor	SCHUMANN, R.	AMuRABAPC, 19.3.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obras para violín y piano	
Título Diplomático	Ausgewählte Stücke / für / Violine und Pianoforte	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa: Peters. Leipzig	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SEIGEMBERGER	Signatura Provisional
Autor	SEIGEMBERGER	AMuRABAPC, 21.81.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Credidi para coro mixto	
Título Diplomático	Credidi (á fabordon)	
Íncipit Literario	Credidi propter quod locutus sum	
Voces	<i>triple, T1, T2, B</i>	
Instrumentos		
Tonalidad	Mib M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	<i>triple, T1, T2, B</i>	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SERRANO, Emilio.	Signatura Provisional
Autor	SERRANO, E.	AMuRABAPC, 4.9.1.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obra para Violines, Vla., Vc., Cb. y Pno	
Título Diplomático	Una copla de la jota (para sexteto)	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Sol m	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	V11, V12, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SERRANO, Emilio.	Signatura Provisional
Autor	SERRANO, E.	AMuRABAPC, 7.18.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Narraciones de la Alhambra". para cuerda y piano	
Título Diplomático	Narraciones de la Alhambra / (Danza moruna)	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Varias	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	V11, V12, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SRENSEN, Johan S.	Signatura Provisional
Autor	SRENSEN, J. S.	AMuRABAPC, 4.20.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obra para violín y Piano	
Título Diplomático	Romanze fur Violine Op. 26	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Pno	
Tonalidad	Sol M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	SUBIRÁ, José.	Signatura Provisional
Autor	SUBIRÁ, J.	AMuRABAPC, 21.83.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Prólogo del Cancionero Musical Manchego de Pedro Echevarría Bravo	
Título Diplomático	Cancionero Musical / Popular Manchego	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos		
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	Libro Editado. Posiblemente por la Real Academia de Bellas Artes de San	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	TABUENCA, M.	Signatura Provisional
Autor	TABUENCA, M.	AMuRABAPC, 12.45.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Conganancia". para Voz y Piano	
Título Diplomático	Conganancia / (Conga)	
Íncipit Literario	La Conga es la danza con ritmo de moda	
Voces	Voz	
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Fa M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Graña	Ed. impresa: "Ediciones M.T.M. Zaragoza"	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	TARTINI, Giuseppe.	Signatura Provisional
Autor	TARTINI	AMuRABAPC, 21.79.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Sonata para violín. Adagio	
Título Diplomático	Adagio de una Sonata inédita para Violín con acompañamiento de Harmonium	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Org o Pno o Arm	
Tonalidad	Do m	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl	
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	TERYABUGIO, Guissepe.	Signatura Provisional
Autor	TERYABUGIO, G.	AMuRABAPC, 21.82.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Responso a San Antonio de Padua	
Título Diplomático	Responso /de/ San Antonio de / Padua	
Íncipit Literario	Si buscas milagros	
Voces	S, T, B	
Instrumentos		
Tonalidad	Re m	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	S, T, B (2 copias, una con letra en latín y otra en castellano)	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	THALBERG, Sigismund.	Signatura Provisional
Autor	THALBERG	AMuRABAPC, 16.14.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"La Sonnambula". Capriccio para piano Op. 46	
Título Diplomático	La Sonnambula / Caprice / Op. 46	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Do m	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa: F. Lucca, Milán	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	THOMAS, Ambroise.	Signatura Provisional
Autor	THOMAS, A.	AMuRABAPC, 4.22.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obra para cuerda y piano	
Título Diplomático	Mignon / Overture / arreglo para sexteto	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Lab M	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	V11, V12, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	THOMAS, Ambroise.	Signatura Provisional
Autor	THOMAS, A.	AMuRABAPC, 12.58.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Mignon". ópera en tres actos. Obertura	
Título Diplomático	Mignon / Ópera-Comique en 3 Actes, 5-Tableaux / Ouverture	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Fl, Cl, Ob, Tpas, Tbons, Fg, <i>Pinstons</i> , Arpa, Timbales, Platillos, Caja, V11, V12, Vc, Cb	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Fl, Cl, Ob, Tpas, Tbons, Fg, <i>Pinstons</i> , Arpa, Timbales, Platillos, Caja, V11, V12, Vc, Cb. (2 ejs de cada partichela)	
Grafía	Ed. impresa: E. Aumenestrel	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	TSCHAIKOWSKY, Peter I.	Signatura Provisional
Autor	TSCHAIKOWSKY, P.	AMuRABAPC, 16.12.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Romanzas sin palabras para violín y piano Op. 3, nº 3	
Título Diplomático	Romanza sin palabras / Op. 2 Nº 3	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Pno	
Tonalidad	Fa M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl	
Grafía	Ed. impresa: Unión Musical Española, Madrid	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	VERDI, Giuseppe.	Signatura Provisional
Autor	VERDI, G.	AMuRABAPC, 4.23.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obra para cuerda y piano	
Título Diplomático	Stiffelio [Aroldo] Sinfonía / (Para Sexteto)	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Re M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	VERDI, Giuseppe.	Signatura Provisional
Autor	VERDI, G.	AMuRABAPC, 7.1.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obertura de la ópera "Aroldo"	
Título Diplomático	Sinfonía / en la opera / Aroldo	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Fl, Flautín, Cls, Ob, Fgs, Tpas, Cornetines, Trombones, Fígle, Timbales, V11, V12, Vla, Vc, Cb	
Tonalidad	Re M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	[VERDI, Giuseppe.]	Signatura Provisional
Autor	[VERDI, G.]	AMuRABAPC, 22.22.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Ernani". escena y principio del final 3º	
Título Diplomático	Ernani / Scena é principio del finale 3º	
Íncipit Literario		
Voces	Solistas: Elvira, Giovanni, Ernani, Ricardo, Carlo, Silva	
Instrumentos	Fl, Cls, Fgs, Tpas, Cornetines, Tbones, Timbal, V11, V12, Vla, Vc, Cb	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	[VERDI, Giuseppe.]	Signatura Provisional
Autor	[VERDI, G.]	AMuRABAPC, 22.23.
Fechas de Autor		
Título Genérico	¿Fragmento orquestal de Ernani?	
Título Diplomático	Ernani / Scena é principio del finale 3º	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb., Fl, Cls, Fgs, Tpas, Cornetines, Tboens, Bajo, timbal, triángulo	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Fl, Cl1º y 2º, Fg, Tpas, Cornetines, Tbones 1º, 2º y 3º	
Graña	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	VIEUXTEMPS, Henri.	Signatura Provisional
Autor	VIEUXTEMPS, H.	AMuRABAPC, 8.16.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Fantasía para violín y piano Op. 35	
Título Diplomático	Fantasai Appassionata / pour / Violon / avec Accomp d'Orchestre / ou de Piano	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Pno	
Tonalidad	Sol m	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl	
Graña	Ed. Impresa: Schott, París	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	VIEUXTEMPS, Henri.	Signatura Provisional
Autor	VIEUXTEMPS, H.	AMuRABAPC, 8.17.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Balada y Polonesa para violín y piano Op. 38	
Título Diplomático	Ballade et Polonaise / Op. 38 / Violine und Piano	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl, Pno	
Tonalidad	Sol m	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl	
Grafía	Ed. Impresa: C. F. Peters, Leipzig	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	VILALTA, Emilio.	Signatura Provisional
Autor	VILALTA, E.	AMuRABAPC, 3.8.3.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Polka para cuerda	
Título Diplomático	Polka, Anis Perla	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vl, Vc, Cb	
Tonalidad	Fa M	
Compás	2/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vl, Vc, Cb	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	VILLA, Ricardo.	Signatura Provisional
Autor	VILLA, R.	AMuRABAPC, 4.34.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obra para cuerda y piano	
Título Diplomático	Cantos Regionales Asturianos	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	VILLALBA Y MUÑOZ, Enrique.	Signatura Provisional
Autor	VILLALBA Y MUÑOZ, E.	AMuRABAPC, 9.3.1.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Danza Burlesca". para piano	
Título Diplomático	Danza Burlesca	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa: E. Neumann's Library	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	VILLALBA Y MUÑOZ, Enrique.	Signatura Provisional
Autor	VILLALBA Y MUÑOZ, E.	AMuRABAPC, 9.3.2.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Largo Elegiaco para violonchelo y piano	
Título Diplomático	Largo Elegiaco para Violoncello. Duerme y descansa Madre mía!	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vc, Pno	
Tonalidad	La m	
Compás	3/4	
Dedicatoria	Impresa: "A mi querido amigo Gaspar Casado" .Manuscrita: "A mi querido amigo / y compañero Pepe / Aparicio"	
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa: E. Neumann´s Library	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	VILLALBA, Luís.	Signatura Provisional
Autor	VILLALBA, L.	AMuRABAPC, 20.9.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Libro sobre Enrique Granados	
Título Diplomático	Enrique Granados / Semblanza y biografía	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos		
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria	Dedicatoria manuscrita del autor: "A mi queridísimo Pepe Aparicio, testimonio de cariño y leal amistad. L. Villalba"	
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. la Librería de la Ciudad de Pueyo. Madrid	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	VILLALBA, Marcelino.	Signatura Provisional
Autor	VILLALBA, M.	AMuRABAPC, 12.40.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Los Danzadores". obra para piano	
Título Diplomático	Los Danzadores	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Do M <sup>2</sup>	
Compás	2/4	
Dedicatoria	"Al Ateneo de Salamanca"	
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Ed. impresa: "Talleres de Grabado y estampación de Música A. Boileau	
Graña	Ed. la Librería de la Ciudad de Pueyo. Madrid	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	VILLALBA, Marcelino.	Signatura Provisional
Autor	VILLALBA, M.	AMuRABAPC, 7.15.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Tres Jotas para piano	
Título Diplomático	Jotas	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Varias	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Graña	Ed. impresa: "A. Boileau y Bernasconi. Barcelona"	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	VILLALBA MUÑOZ, Marcelino.	Signatura Provisional
Autor	VILLALBA, M.	AMuRABAPC, 7.22.1.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Panis Angelicus". para solista y coro de voces blancas	
Título Diplomático	Panis Angelicus a solo y coro de cuatro voces de mujer y acompañamiento de org	
Íncipit Literario	Panis Angelicus	
Voces	Coro femenino	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Sol M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1923	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa?	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	VILLALBA MUÑOZ, Marcelino.	Signatura Provisional
Autor	VILLALBA, M.	AMuRABAPC, 7.22.2.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Ego sum panis". para soprano, violín y órgano	
Título Diplomático	Ego sum panis para solo de soprano y aocompto. de órgano y violín	
Íncipit Literario	Ego sum panis	
Voces	S	
Instrumentos	Vl, Org	
Tonalidad	Sol M	
Compás	C	
Dedicatoria	"A mi amigo José Aparicio"	
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa?	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	VILLALBA MUÑOZ, Marcelino.	Signatura Provisional
Autor	VILLALBA, M.	AMuRABAPC, 7.22.3.
Fechas de Autor		
Título Genérico	“¡O quam suavis est!”. a solo o coro de sopranos y órgano	
Título Diplomático	¡O quam suavis est! a / solo ó coro de sopranos y aco. / de órgano	
Íncipit Literario	O quam suavis est	
Voces	S	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	Si M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1923	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Graña	Ed. Impresa?	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	VILLALBA MUÑOZ, Marcelino.	Signatura Provisional
Autor	VILLALBA, M.	AMuRABAPC, 7.22.4.
Fechas de Autor		
Título Genérico	“O Salutaris hostia”. a coro al unísono y órgano	
Título Diplomático	O Salutaris hostia / Coro al unísono y acompañamiento de órgano	
Íncipit Literario	O salutaris hostia	
Voces	Coro al unísono	
Instrumentos	Org	
Tonalidad	La M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición	--/--/1923	
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Graña	Ed. Impresa?	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	VV.AA.	Signatura Provisional
Autor	VV.AA.	AMuRABAPC, 12.34.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obras varias para piano	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	VV.AA.	Signatura Provisional
Autor	VV.AA.	AMuRABAPC, 12.35.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obras varias para órgano	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Org	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	VV.AA.	Signatura Provisional
Autor	VV.AA.	AMuRABAPC, 16.25.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Varias piezas de distintos autores y para distintas agrupaciones	
Título Diplomático	Álbum Música N° 81	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos		
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: Pierre Lafitte et Cie	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	VV.AA.	Signatura Provisional
Autor	VV.AA.	AMuRABAPC, 16.26.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Varias piezas de distintos autores y para distintas agrupaciones	
Título Diplomático	Álbum Música N° 86	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos		
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: Pierre Lafitte et Cie	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	VV.AA.	Signatura Provisional
Autor	VV.AA.	AMuRABAPC, 14.4.
Fechas de Autor		
Título Genérico	24 oberturas de óperas célebres reducidas para piano sólo	
Título Diplomático	Douze / Ouvertures / Célèbres (2 vol)	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa: Ed. Bijou. París	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	VV.AA.	Signatura Provisional
Autor	VV.AA.	AMuRABAPC, 22.1.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Varias obras para tecla y flauta. Ejercicios de armonía	
Título Diplomático	Música / Cheleste	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Org, Fl	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	VV.AA.	Signatura Provisional
Autor	VV.AA.	AMuRABAPC, 22.29.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Cuadernos con ejercicios y obras para violín sólo	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	VI	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	VV.AA.	Signatura Provisional
Autor	VV.AA.	AMuRABAPC, 22.1.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Varias obras para piano	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	VV.AA.	Signatura Provisional
Autor	VV.AA.	AMuRABAPC, 22.77.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Motetes sacros para coro	
Título Diplomático	Tantum Ergo y Motetes / de varios autores	
Íncipit Literario		
Voces	[Voces]	
Instrumentos	[Org]	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	VV.AA.	Signatura Provisional
Autor	VV.AA.	AMuRABAPC, 19.10.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Papeles sueltos	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	VV.AA.	Signatura Provisional
Autor	VV.AA.	AMuRABAPC, 20.10.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Papeles sueltos	
Título Diplomático		
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos		
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas		
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	WAGNER, Richard.	Signatura Provisional
Autor	WAGNER, R.	AMuRABAPC, 4.24.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obra para cuerda y piano	
Título Diplomático	Sinfonía del Ópera Rienzi (Para Sexteto)	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	[Re M]	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	WAGNER, Richard.	Signatura Provisional
Autor	WAGNER, R.	AMuRABAPC, 3.21.1.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Marcha de Tannhäuser	
Título Diplomático	Marcha de Tannhäuser	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Tpetas en Si, Fl y flautín, Obs. Cl en la, Fg, Tpas 1º y 2º en Mi, Tbones 1º y 2º, 3º tbon, Bastuba???, Timbales	
Tonalidad		
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG impresa.	
Partichelas	Tpetas en Si, Fl y flautín, Obs. Cl en la, Fg, Tpas 1º y 2º en Mi, Tbones 1º y 2º, 3º tbon, Bastuba???, Timbales	
Grafía	ms y Ed. Impresa	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	WAGNER, Richard.	Signatura Provisional
Autor	WAGNER, R.	AMuRABAPC, 3.21.2.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Marcha de Tannhäuser para sexteto	
Título Diplomático	Marche Tannhäuser / (Para Sexteto)	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad		
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	WAGNER, Richard.	Signatura Provisional
Autor	WAGNER, R.	AMuRABAPC, 13.49.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Die Walküre	
Título Diplomático	Die Walküre / Wotans Abschied und Feuerzauber	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Orquesta sinfónica	
Tonalidad	Re	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa: Ernst Eulenburg, Leipzig	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	WAGNER, Richard.	Signatura Provisional
Autor	WAGNER, R.	AMuRABAPC, 13.50.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Preludio de "Die Meistersinger von nürnberg"	
Título Diplomático	Vorspiel / zu / Die meistersinger von Nürnberg"	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Orquesta sinfónica	
Tonalidad	Do M	
Compás	4/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa: Ernst Eulenburg, Leipzig	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	WAGNER, Richard.	Signatura Provisional
Autor	WAGNER, R.	AMuRABAPC, 4.33.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obra para cuerda y piano	
Título Diplomático	Lohengrin, Fantasía (Para Sexteto)	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad		
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	WALDTEUFEL, Emile.	Signatura Provisional
Autor	WALDTEUFEL, E.	AMuRABAPC, 12.30.1.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Amour et Printemps". Vals para piano	
Título Diplomático	Amour et Printemps Valse	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad	Si m	
Compás	C - 3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	ms	



ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	WEBER, Carl María von.	Signatura Provisional
Autor	WEBER, C. M <sup>a</sup> .	AMuRABAPC, 4.31.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obra para cuerda y piano	
Título Diplomático	Oberón, Overtura (Para Sexteto)	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Tonalidad	Re M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Pno	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	WEBER, Carl María von.	Signatura Provisional
Autor	WEBER, C. M <sup>a</sup> .	AMuRABAPC, 4.32.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Obertura de Oberón para orquesta	
Título Diplomático	Overtura en la opera / Oberón	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Fls, Obs, Cornetines, Cl, Fg, Tpa., Tbones, Fgle, Bastriba, Timbales	
Tonalidad	Re M	
Compás	C	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Partichelas ms: Vl1 (7 ejs), Vl2 (5 ejs), Vla (2ejs), Vc (3 ejes.), Cb (6 ejs), Fls, Obs, Cornetines (2 ejs), Cl (2 ejs), Fg, Tpa. (2 ejs), Tbones (ejs), Fgle, Bastriba, Timbales	
Grafía	ms y Ed. Impresa	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	WEBER, Carl María von.	Signatura Provisional
Autor	WEBER, C. M <sup>a</sup> .	AMuRABAPC, 9.5.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"Der Freischutz". Obertura	
Título Diplomático	Overture / Der Freischutz	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Vl1, Vl2, Vla, Vc, Cb, Fls, Obs, Cls, Fg, Tpas, Trombe, Trombone alto, Trombone tenore, Trombone basso, timbales	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	Vl1 (5 ejs), Vl2 (4 ejs), Vla (2 ejs), Vc y Cb (8 ejs), Fl1, Fl2, Ob1, Ob2, Cl1, Cl2, Fg, Tpa1, Tpa2, Tpa3, Tpa4, Trombe, Trombone alto, Trombone tenore, Trombón e basso, timbales	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	WEBER, Carl María von.	Signatura Provisional
Autor	WEBER, C. M <sup>a</sup> .	AMuRABAPC, 0.16.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Polaca Brillante para piano	
Título Diplomático	Polaca Brillante	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. Impresa: Unión Musical Española	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ZABALZA, Dámaso.	Signatura Provisional
Autor	ZABALZA, D.	AMuRABAPC, 12.51.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"España y sus Cantares". popurrí para piano	
Título Diplomático	España y sus cantares / Popurrí brillante	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	Pno	
Tonalidad		
Compás		
Dedicatoria	Impreso en portada: "á la Srta. Mathilde Weissveiller"	
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG	
Partichelas		
Grafía	Ed. impresa: "Almacén de música y fábrica de Pianos de B. ESLAVA	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ZAMORA, E.	Signatura Provisional
Autor	ZAMORA, E.	AMuRABAPC, 8.1.2.
Fechas de Autor		
Título Genérico	Mazurka para conjunto instrumental	
Título Diplomático	Mazurka n° 2	
Íncipit Literario		
Voces		
Instrumentos	V11, V12, Cb, Cls, Cornetines, Trombones	
Tonalidad	Mib M	
Compás	3/4	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General		
Partichelas	V11 (2 ejs), V12 (2 ejs), Cb (2 ejs), Cls, Cornetines, Trombones	
Grafía	ms	

ARCHIVO MÚSICA DE LA RABAPC		
Autor normalizado	ZAVALA, C.	Signatura Provisional
Autor	ZAVALA, C.	AMuRABAPC, 13.39.
Fechas de Autor		
Título Genérico	"El Sueño del niño Jesús". villancico para coro	
Título Diplomático	El Sueño del niño Jesús / Villancico / para Tenor y Coro	
Íncipit Literario	Venid acá pastorcitos	
Voces	S y T, Br y B	
Instrumentos	Org o Pno	
Tonalidad	Mi M	
Compás	6/8	
Dedicatoria		
Fecha de Composición		
Lugar de Composición		
Partitura General	PG: S y T, Br y B, Org y Pno	
Partichelas	T, B	
Grafía	PG: impresa, partichelas: manuscritas	





**Anexo B**  
**Documentos**





## B.1. Plan de Enseñanza de la Escuela de Bellas Artes de la Real Academia de San Fernando, 1844<sup>6</sup>

### MINISTERIO DE LA GOBERNACIÓN DE LA PENÍNSULA

*Sección de instrucción pública*

*Negociado núm. 3.*

Señora: Tiempo hace que se reclama por todos los amantes de las bellas artes una reforma radical en su enseñanza, a fin, de elevarla a la altura que tiene en otras naciones europeas, dándole la extensión que necesita para formar eminentes profesores. Ciertamente es que la Real Academia de San Fernando ha desplegado siempre el mas laudable celo a favor de esta enseñanza; pero escasa de medios, no ha podido menos de darla incompleta, y si bien ha producido gran número de distinguidos discípulos, la mayor parte han tenido que perfeccionarse con estudios particulares, debiendo los conocimientos que los adornan a viajes y sacrificios hechos con pérdida de tiempo y de intereses. Estos conocimientos no todos los pueden adquirir de semejante modo, y al Gobierno toca proporcionarlos, a fin de allanar la senda por donde tantos felices ingenios como produce España para las artes puedan seguir las huellas de los eminentes artistas que han ilustrado nuestro suelo. Los apuros actuales del erario no permiten a la verdad plantear esta reforma con toda la extensión que su importancia requiere; pero sin mucho aumento en el presupuesto se puede dar un gran paso, y hacer mejoras de consideración, preparándose el terreno para llevar la obra completamente a cabo en tiempos más felices.

---

<sup>6</sup> Decreto de 25 de septiembre de 1844 [Introducción al Plan de Enseñanza de la escuela de Bellas Artes de la Real Academia de San Fernando]: *GdM*, 28/9/1844.

El estudio de la arquitectura sobre todo exige una especial atención, por cuanto esta arte, la primera, la más necesaria, aquella en que la ignorancia puede acarrear mas lastimosos resultados, es acaso la que tiene menos perfecta enseñanza; y para establecerla cual conviene, es preciso, no solo ampliarla teórica y prácticamente, sino también sujetarla a todas las formalidades de una verdadera carrera científica.

Para conseguir este útil objeto del modo más acertado no se ha perdonado medio alguno de ilustración. Se han consultado a la Academia, como la corporación mas autorizada al efecto, y la que naturalmente debía ser llamada a dar su parecer en el asunto; y tomando su trabajo por base, aprovechadas también las luces de personas inteligentes, se ha formado el adjunto proyecto de decreto que tengo el honor de presentar a la aprobación de V.M.

Madrid 25 de setiembre de 1844.

Señora.

A.L. R. P. de V. M.

Pedro José Pidal

#### DECRETO

En vista de las razones que me ha hecho presentes el Ministro de la Gobernación de la Península sobre la necesidad de mejorar los estudios de Bellas Artes de la Real Academia de San Fernando, he venido a decretar el siguiente plan de enseñanza para las mismas.

[...]

## B.2. “Exposición” de los estatutos de la RABASF, 1846<sup>7</sup>

### MINISTERIO DE LA GOBERNACIÓN DE LA PENÍNSULA

*Sección de instrucción pública.- Negociado número 3.*

EXPOSICIÓN A. S. M.

Señora: Deseosa V. M. de dar nuevo impulso a las nobles artes, que tanta gloria han procurado en otro tiempo a la nación española, tuvo a bien decretar en 25 de Setiembre de 1844 una reforma radical de su enseñanza, a fin de suministrar a cuantos intenten cultivarlas aquella suma de conocimientos que han menester para elevarse a la altura que reclama de un artista la civilización moderna. Dado este paso importante, queda otro todavía, sin el cual el pensamiento de V.M. permanecería incompleto. Enlaza la enseñanza artística con la organización de la Real Academia de San Fernando, los actuales estatutos de esta corporación se hallan en parte derogados por aquellas disposiciones, y en parte restante no están ya en armonía con el nuevo sistema, ni con los principios que deben regir a todo cuerpo académico. Aun antes del expresado decreto, la misma academia, penetrada de que era precisa una mudanza en este punto, presentó al Gobierno un proyecto de nuevos estatutos; y en el ministerio de mi cargo existen además otros trabajos sobre el propio objeto, como igualmente memorias y observaciones de artistas y personas entendidas en la materia. Todo pues contribuye a probar que es llegado el día de emprender esta nueva reforma, y con arreglo a dichos datos se ha puesto manos a la obra.

---

<sup>7</sup> RD de 1 de abril de 1846, “Exposición” [Estatutos de la RABASF de 1846]: *GdM*, 3/4/1846.

Los estatutos actuales llevan el sello de la época en que se formaron. Créase entonces que los artistas necesitaban vivir bajo el patrocinio de altos personajes que, empleando sus riquezas é influencia en beneficio de las artes, les diesen fomento y procurasen trabajo a los profesores. La academia se organizó pues bajo la idea de colocar a estos en una especie de tutela, provechosa para ellos en aquellos tiempos, puesto que no solamente les concedía protección y estímulo, sino que también los honraba acercándolos a sus favorecedores. Por los demás el pensamiento verdaderamente académico se hallaba del todo desatendido: nada de discusión que pudiese esclarecer los principios de las artes, y nada ó muy poco de aquella influencia que corresponde tener a los profesores para encaminar las mismas artes por la senda de progresivas mejoras. Así, reducida casi exclusivamente la academia a cuidar de la enseñanza, ni aun esta adelantó, permaneciendo estacionaria hasta que V. M. se dignó dirigir sobre ella una mirada protectora.

Los artistas, siguiendo el espíritu del siglo, no se satisfacen ya con una vana tutela, que ni siquiera les proporciona hoy día las ventajas de otros tiempos; aspiran a mayor consideración; reclaman más dignidad, y si bien no es conveniente separarlos de aquellas personas que, sin profesar las artes, las conocen y aprecian, sirviendo para ilustrar las cuestiones y procurar sabios consejos, es justo concederles la independencia que ennoblece al hombre y le hace producir grandes cosas. Sobre estos principios están fundados los nuevos estatutos que tengo la honra de someter a la aprobación de V.M.; combinándose en ellos del modo que ha parecido oportuno, los varios elementos que entran en la composición de la academia; y dando a los artistas, así en la discusión como en el gobierno, aquella parte que les corresponde, aunque encerrándola dentro de los límites que reclaman sus intereses mismos. Destruyanse por lo tanto la distinción entre académicos de honor y académicos de mérito, distinción que ha dado lugar a no pocos disgustos; y se hace a todos los individuos de la corporación iguales en consideraciones y prerrogativas: limitase además su número, porque esta

limitación es indispensable en todo cuerpo académico, si han de ingresar en él únicamente los que gozan de más fama y prestigio; establécense secciones para que se puedan tratar debidamente los asuntos pertenecientes a cada arte, y se manda que haya juntas generales a las que asistan todos para que se verifiquen útiles conferencias: una junta de gobierno, compuesta de un corto número de consiliarios y profesores, tendrá a su cargo la administración de los intereses que no son puramente artísticos.

Verdad es que habiendo llegado a ser excesivo el número de los actuales académicos, no todos hallaran cabida en la nueva academia; pero sin esta reducción no podría verificarse la reforma, ó sería ilusoria por lo menos. Conviene tener presente, sin embargo, que muchos de los académicos no residen en Madrid; que los derechos de todos se reducen casi al honor del título que se les ha conferido, y que este honor se les conserva; que hoy solo asisten a las juntas además de los consiliarios y directores, los que el viceprotector tiene a bien citar para cada caso, y que los llamados son siempre en reducido número; por consiguiente, los que al pronto no sean elegidos, en nada quedaran perjudicados, entrando luego por orden de antigüedad en las vacantes que coocurran, y pudiendo asistir como ahora a las juntas públicas que hubiere.

En vista de estas consideraciones,  
V. M. Resolverá lo que más convenga.

Madrid 1º de abril de 1846.

Srña.

A los R. P. de V. M.

Javier de Burgos.



### B.3. Ordenamiento de las Academias provinciales de Bellas Artes, 1849<sup>8</sup>

#### MINISTERIO DE COMERCIO, INSTRUCCIÓN Y OBRAS PÚBLICAS

Señora: El Ministro que suscribe, desde que tuvo la honra de que V.M. le dispensase su confianza, se ha ocupado asiduamente del importante ramo de la instrucción pública. Abrazando este diferentes y variadas instituciones, el tiempo que lleva de desempeñar su cargo no le ha permitido apenas más que estudiarlas en globo y en sus relaciones recíprocas para formar un pensamiento que debe dominar en todas las reformas, dando la unidad posible a esas mismas instituciones, ó lo que es lo mismo, subordinándolas a un sistema. Entre ellas no podían dejar de llamar su atención las Academias de bellas artes, tanto por no haber recibido el impulso que las otras, cuanto por el influjo que ejercen en la industria del país, en su riqueza y hasta en su civilización.

Las bellas artes, Señora, forzoso es confesarlo, habiendo hecho adelantos prodigiosos en España desde el renacimiento, y coronado de gloria a muchos artistas, se encerraron en este círculo sin que se sacaran de ellas grandes utilidades, como sucedía en otros países menos adelantados en ellas, y que no cuentan ni con escuelas de un nombre europeo ni con artistas tan célebres como los nuestros. En la pintura, por ejemplo, no tenemos que envidiar a nación alguna; antes sí, muchas de la que nos preceden en delante de otro género nos han contemplado con envidia.

Y sin embargo, Señora, el dibujo de adorno y de aplicación a las artes industriales esta en grande atraso; y a excepción de las escuelas de Madrid y

---

<sup>8</sup> RD de 31 de octubre de 1849 [Ordenamiento de las Academias provinciales de Bellas Artes]: *GdM*, 6/11/1849.

Barcelona, no había antes en las Academias profesores destinados a esta enseñanza. De tan deplorable falta ha resultado que la industria encuentra un vacío inconmensurable, un obstáculo perenne para sus adelantos. Nuestros fabricantes, artífices y artesanos, faltos de esta instrucción, ni han podido formarse un gusto delicado, ni aunque le tuvieran, poseerían medios de aplicarlo a la fabricación y construcción, de lo que resulta que nuestras producciones carecen a veces de esa elegancia de formas, de esos perfiles y contornos bellos que siempre atraen al consumidor, y más en este siglo de refinamiento en los goces más triviales.

El extender y perfeccionar esta enseñanza es pues una necesidad de la civilización actual y de la industria. Es también una necesidad social. Nuestra población crece; y para alimentarla, no puede fijarse el Gobierno únicamente en la agricultura, por más que las condiciones de este país nos llamen a ella. Menester es crear industrias que aumenten los consumos, facilitar a éstas medios de producir con baratura y buena calidad, y necesario es también abrir nuevos caminos de ocupaciones útiles y provechosas a muchos que sin ellos y por falta de ellos son un gravamen para el país.

Fundado en estas consideraciones, el Ministro que suscribe se ocupa en preparar un plan de enseñanzas industriales que dé a esta parte tan importante de la instrucción pública el impulso que otras han recibido, y abra a la nación nuevas vías de riqueza y prosperidad. Entretanto las Academias de bellas artes, las escuelas de dibujo que tanta influencia han de tener en aquellas enseñanzas, perfeccionando el gusto, deben preparar el camino, y reclaman del Gobierno una protección más eficaz de la que hasta aquí se les ha dado, mejorándolas cuanto posible sea, y enlazándolas a un sistema general, cuya unidad haga más fácil esa misma mejora.

Fuera de esto, desde que por el Real decreto de 25 de Setiembre de 1844 se reformaron los estudios de la Real Academia de San Fernando, dándoles una extensión que hasta entonces no habían tenido, y creando de hecho



el estudio científico y completo de la arquitectura; desde que posteriormente se renovaron los estatutos de aquella corporación sobre bases distintas de las anteriores, las Academias provinciales, que todas se habían modelado por ella, exigían una reforma que restableciese la destruida unidad, y las reorganizase con arreglo a los mismos principios. Con este objeto se pidió un informe a la Academia de San Fernando, la cual redactó un proyecto de estatutos para las provinciales; proyecto que examinado por el Real Consejo de Instrucción Pública, y con las modificaciones que han parecido convenientes, ha conducido al que hoy motiva esta reverente exposición. En él, además de dar a los estudios superiores toda la extensión necesaria en los puntos de España que más favorables son al desarrollo de las bellas artes, se atiende especialmente a la parte que más interesa a la generalidad de los jóvenes, que sin pretensiones de adquirir los laureles artísticos, buscan en estas escuelas los conocimientos indispensables para proceder con acierto en la ejecución de los artefactos que requieren el auxilio del dibujo.

Con este fin se ha fijado el carácter de estas dos clases de estudios, cuya extensión y cuyos medios de enseñanza son tan distintos, que al paso que es menor el número de los que se dedican y deben dedicarse a ellos, necesitan que el Gobierno atienda más a su protección y sostenimiento. Atrayendo una de esas clases gran número de jóvenes, cuya mayor parte procede de los talleres, tiene un carácter eminentemente popular, forma, por decirlo así, una parte de la instrucción primaria, interesa principalmente a las localidades, y debe ser sostenida por ellas ó por arbitrios y fundaciones especiales que les estén destinadas como en muchos pueblos existen. La otra parte más sublime que abre a los alumnos una senda de gloria, tanto para ellos como para la nación que ha de envanecerse con sus obras, que procura a cada cual una carrera, a mas de honrosa, lucrativa, exige mayores gastos, más eficaces auxilios, y corresponde al Gobierno sostenerla. De esta suerte, y poniendo todas las cosas en su verdadero lugar, el Gobierno, sin más gastos que los que tiene ahora, podrá atender desahogadamente a esta parte importante y dispendiosa, mejorando considerablemente los estudios y la

condición de los profesores, harto mezquina hoy día, y creando enseñanzas que la perfección de las bellas artes reclama.

En consideración pues a todo, tengo el honor de proponer a V. M. se digne aprobar el adjunto Real decreto.

Madrid 31 de Octubre de 1849.

Señora.

A L. R. P. de V. M.

Manuel de Seijas Lozano.

#### B.4. Rafael Hernando, *Proyecto-memoria para la creación de una Academia de Música, 1864*<sup>9</sup>

*Breves apuntes acerca de las principales bases de la Academia a fin de denotar su índole.*

La Academia española de Música y Fomento del Arte, llevara además el nombre de su Augusta Fundadora o del Príncipe Alfonso.

Su objeto será: 1.º el adelanto y propagación de la música en España, y la influencia moral y social apuntada en la *Memoria*, estudiando y proyectando cuanto científica y prácticamente pueda contribuir a ello: 2.º además de los premios de su fundación y de los que el Gobierno llegue a concederlos, solicitar para su mayor fomento, cuantos pueda de corporaciones y de particulares, para abrir concursos públicos, que impulsen el adelanto de nuestra música dramática y religiosa, y de cualquier otro importante género practico, literario é histórico musical: 3.º proporcionar también pensiones para que los compositores, cantantes y aun instrumentistas puedan viajar, ya para estudiar los adelantos del arte en otros países, ya para perfeccionarse en aquellos ramos que se consideren que no se hallan entre nosotros a la debida altura.

La Academia se compondrá de Académicos Protectores, de Número y Honorarios.

Serán Académicos Protectores, los individuos de la Real familia que su Augusta fundadora determine, y los particulares que doten a la Academia de algún premio ó pensión de fomento musical, que de no ser a perpetuidad, se repita por lo menos cuatro veces el premio, o tenga seis años de duración la pensión: en ambos casos podrá llevar el nombre del donante.

---

<sup>9</sup> Rafael Hernando, *Proyecto-memoria presentado a S.M. la reina (q. D. g.) para la creación de una Academia de Música* (Madrid: J. M. Ducazal, 1864), 57-58.

Los cargos de Presidente y Vice-Presidente de la Academia, recaerán en Académicos Protectores.

Los Académicos de Número constituyen esencialmente el Cuerpo científico y deliberante, y no excederán de 13, ni serán menos de 7: de entre ellos será elegido el Director de los trabajos académicos y el Secretario de la Academia. Para poder ser elegido Académico de Número, es necesario ser español, haber cumplido 30 años de edad, y ser conocido y reputado Maestro Compositor por obras lírico-dramáticas, religiosas ó del género clásico-instrumental, que hayan merecido general aceptación del público y de los inteligentes, o por la publicación de tratados u obras importantes de composición musical, que prueben debidamente sus profundos conocimientos científico-musicales. La elección de los Académicos de Número, será espontánea de la Academia, no admitiéndose para ello pretensión alguna.

El nombramiento de Académico Honorario, recaerá en sujetos que se hayan distinguido de una manera notable, en cualquiera de los ramos prácticos o teóricos del Arte musical. La elección se hará por el Cuerpo de Académicos de Número. Los Académicos Honorarios que no residan en Madrid, serán corresponsales de la Academia; y los residentes deberán asistir a las sesiones a que se les invite, para oír su dictamen en la materia que se crea conveniente consultarle. Podrán ser Académicos Honorarios, los extranjeros de relevante mérito, residan o no en España.

Las Sesiones ordinarias de la Academia serán semanales, exceptuando los meses de Julio, Agosto y Septiembre en que habrá vacaciones.

El Académico de Número que sin motivo justificado, falta a ella seis veces en un año, se entiende que renuncia a su cargo.

## **B.5. Defensa de la equiparación de la música con las artes plásticas y de su introducción en sede académica<sup>10</sup>**

El día primero del corriente la Academia de Bellas Artes de esta capital celebró sesión pública en la que se distribuyeron los premios a los artistas a quienes fueron adjudicados por el jurado, entre los expositores que presentaron obras a la última exposición de bellas artes. Laudables y dignos de ser continuados son estos concursos artísticos para estimular y proteger el talento de los jóvenes que profesan las artes plásticas; pero es muy lamentable que no se abran estos palenques por el gobierno y las corporaciones que pudieran y deberían hacerlo para los artistas músicos. Hasta es una mengua para el arte músico, este arte que todo el mundo cree comprender; y con suficiente criterio para juzgar de sus obras; de este arte cuando menos digno hermano de las otras llamadas bellas y que proporciona más goces y más vivos que ninguna otra a los menos educados en ella, es una mengua repetimos que en España esté postergado a las artes plásticas, y que no se le dispense los estímulos, fomento y protección que a estas, como sucede en otras naciones.

En la reseña que leyó el Sr. Secretario de la Academia de Bellas Artes, si mal no recordamos, dijo que la misma corporación había pedido al gobierno algunas reformas en el reglamento de la Academia, para proporcionar mayor desarrollo y obtener mayores resultados en alguna parte del arte. Al oír este propósito de la Academia, nos acudió una observación que queremos consignar. En nuestro concepto la reforma más útil, indispensable, que reclama la justicia, y que hubiera podido reclamar del gobierno la Academia de Bellas Artes de Barcelona, hubiera sido pedirle y proponerle que en todas las de España tuviese representación el arte músico, como sucede

---

<sup>10</sup> *La España musical*, 5/7/1866

en todos los institutos semejantes de las naciones más adelantadas. Hubiera podido pedir, además, que a la música y a los artistas músicos se les dispensase la misma protección, estímulo y fomento que a las artes plásticas y a los artistas que la profesan, por medio de concursos, premios y pensiones a los músicos de talento, como así lo vienen haciendo las academias institutos de bellas artes extranjeros; con lo que contribuyen al progreso y adelanto de la música al par del de las otras artes llamadas bellas.

En nuestro concepto las Academias de Bellas Artes no llenan completamente su objeto ni su misión mientras no forme parte de ellas la música, sin duda la más sublime de todas, así en la representación personal que es de justicia se dé a los artistas músicos, como en el estímulo, protección y fomento de que no es menos digna la música y los que la profesan. Ya que la Academia de Bellas Artes de Barcelona ha reclamado alguna reforma en su reglamento, si fuese la primera de España que se dignase tomar la iniciativa en proponer y suplicar al gobierno, como otra de la reforma de estos institutos que la justicia reclama, la inclusión de la música en las academias para que disfrutase de las mismas prerrogativas que las artes plásticas, no dudamos que merecería el aplauso de los artistas músicos españoles.

Nosotros a la verdad no esperamos por ahora este acto de justa protección y concesión de derechos que reclama el arte musical en España; por lo mismo nos atrevemos a invitar a toda la prensa periódica que representa el mismo arte quiera hacerse eco de nuestras indicaciones, contribuyendo con sus escritos en apoyo de la idea que nos mueve para sacar al arte músico de la postergación en que se encuentra en nuestra patria. Si nuestro propósito fuese secundado, no seríamos los últimos en esforzarnos de nuevo para alcanzarle. — *F.*

## B.6. Fundación de establecimientos de enseñanza por parte de Ayuntamientos y Diputaciones, 1869<sup>11</sup>

### MINISTERIO DE FOMENTO

#### DECRETO

El decreto de 21 de Octubre del año pasado, base de las grandes reformas que viene haciendo la revolución en materia de instrucción pública, estableció la libertad de enseñanza, dando a las provincias, a las corporaciones y a los particulares los derechos de que nunca debieron verse privados en una nación en que la libertad del Municipio fue por muchos siglos base de su organización política. Todas las disposiciones que después se han dictado por este Ministerio no han tenido más objeto que dar forma al ejercicio de los derechos y a la consignación de los principios proclamados en aquel decreto.

El Ministro que suscribe cree, como allí dijo, que el Estado no puede erigirse en definidor y maestro infalible de las teorías científicas, que así penetran en el mundo real como en el imaginario, y son el producto del estudio ó de la inspiración de los hombres consagrados a profundas meditaciones; ni puede tampoco descender a examinar e imponer en virtud de su autoridad los diversos métodos de enseñanza, haciéndose por ambos medios el único dispensador de títulos académicos que autoricen para el ejercicio de una profesión, o que sean el digno coronamiento de una vida dedicada al estudio.

El tradicional monopolio de la enseñanza pública ha producido en España los tristísimos efectos que todos deploramos, el atraso de nuestra nación respecto de otras que tienen menos medios de vida y menos recursos, y sobre todo el grave y más profundo mal que hoy nos aqueja, la falta de base

---

<sup>11</sup> Decreto, 14 de enero de 1869 [Fundación de establecimientos de enseñanza por parte de Ayuntamientos y Diputaciones]: *GdM*, 15/1/1869.

científica a nuestra revolución, y que proviene de un gran desnivel entre el progreso político y el progreso intelectual. En la vida de las naciones debe existir, del mismo modo que en el individuo, cierta armonía en el desarrollo. No es preferible una inteligencia excesivamente precoz en un cuerpo enfermo y raquítico a una gran robustez con absoluta depresión de las facultades intelectuales. La fuerza de las naciones esta hoy en la mayor suma de ciencia, de riqueza, de bienestar social, de moralidad; todo lo cual proviene y depende en su mayor parte de la pública ilustración.

Nuestro país ha caminado rápidamente en el progreso político: a él han llegado y él ha recibido toda clase de ideas nuevas, todos los dogmas de la gran revolución que viene agitando al mundo y que tiene por objeto asegurar la libertad: las barreras que para impedir esta propagación han pretendido locamente levantar los Gobiernos reaccionarios han sido completamente inútiles, porque no hay fuerza en los poderes de la tierra que pueda vencer la comunicación de las ideas, la lógica de los hechos, poderosa como la evidencia, el poder de la imprenta, que socava las instituciones seculares, la velocidad del vapor y la instantaneidad del telégrafo. Pero estas barreras han sido desgraciadamente muy poderosas para impedir que a este progreso en las ideas políticas corresponda otro semejante en el estado de instrucción, bienestar y moralidad del pueblo.

Ninguna idea política nos asusta; y sin embargo, entre los liberales hay algunos que temen la absoluta libertad de enseñanza; otros que marchan por esta senda con el miedo propio de la ignorancia, y muchos que desconocen los medios por que otras naciones han llegado al grado de esplendor científico que hoy tienen, y la parte que de este corresponde a la libre enseñanza. La libertad, como idea política ha encontrado gran acogida y echado profundas raíces en el corazón de los españoles; pero la libertad, como espíritu activo que penetra en los pueblos y transforma su vida íntima y cambia su modo de ser, no se ha arraigado todavía tan intensamente en el país; a esta gran obra, que pertenece al porvenir más que al presente, se dirige el actual decreto.



Uno de los primeros deberes por lo tanto del Gobierno Provisional, y en su nombre del Ministro de Fomento, es dotar a nuestro país de esta libertad, remover cuantos obstáculos se opongan a las popularización de toda enseñanza, y dejar solamente al Estado la alta inspección que le corresponde en nombre del bien general, el derecho de establecer las garantías necesarias para que los títulos no sean un vano diploma ni resultado de las recomendaciones e intrigas ni el premio de una asistencia forzosa por un número determinado de años a las aulas públicas.

Tampoco el Estado puede dar por sí solo la enseñanza pública, como exigen la civilización moderna y las necesidades de una época esencialmente ilustrada. Sería preciso para esto subdividir la enseñanza en infinitas ramas, en tantas como son las inclinaciones, las aficiones, los medios, los recursos de cada una de las inteligencias que pueden ser útiles enseñando algo a los ciudadanos; sería preciso dar al Estado lo que no cabe en su modo de ser, las variadas y múltiples acciones y los particulares intereses del individuo; sería preciso aumentar el presupuesto oficial de Inspección pública hasta un punto que no podría soportar ninguna de las naciones de Europa.

Por estas razones se observa en la redacción de los presupuestos de las naciones civilizadas una constante variación en lo que llevamos de siglo, y desde que se ha reconocido universalmente la importancia de la instrucción pública. En todos se va disminuyendo, o por lo menos se conserva inalterable, la cantidad destinada a estudios superiores, fuera de la creación de los grandes centros de enseñanza práctica a que difícilmente puede llegar la acción individual; y se va aumentando considerablemente el presupuesto de la primera y de la segunda enseñanza, a las cuales dedican los Gobiernos ilustrados toda su atención. Y así debe ser: la libertad por sí sola, abriendo inmenso campo a la actividad intelectual, basta para que progresen las ciencias en su más alta región; pero la enseñanza del niño exige todos los cuidados y recursos del Estado, de la familia y del individuo para que sea adquirida con facilidad y en todas partes, hasta en el último rincón de un país. La primera

pertenece exclusivamente al individuo, y tiene el estímulo del interés y de la fama; es consecuencia de una educación adquirida ya; es un hecho voluntario; en la segunda el educando es un ser pasivo, y su instrucción interesa, más que a el mismo, a la nación entera.

Las Universidades libres que en varios países, como Bélgica, han llegado a adquirir más renombre y más justa fama que las del Estado son, por otra parte, instituciones que responden a las necesidades públicas mejor que las creadas por los Gobiernos. Nacen y viven allí donde pueden brillar, donde tienen elementos bastantes para una robusta existencia, donde los intereses locales piden que la ciencia tenga elevados representantes, donde son ventajosas por su posición geográfica, por el sistema de las comunicaciones, por la clase de vida de la provincia, e impiden que el Gobierno imponga una Universidad donde no tiene elementos de vida propia, y donde tal vez hace mas falta un establecimiento fabril o industrial.

Otro gran defecto de las Universidades exclusivas, sostenidas por el Estado, es una serie de jerarquías y categorías patrocinadas por la centralización, que está reñida con la libertad de la ciencia y con la dignidad del Profesorado, y que sólo puede acomodarle al orden jerárquico de la Administración. Todas las Universidades deben conferir todos los grados académicos.

En vista de lo expuesto, y en uso de las atribuciones que me competen como individuo del Gobierno Provisional y Ministro de Fomento,

Vengo en decretar lo siguiente:

Art. 1º. Las Diputaciones provinciales y los Ayuntamientos podrán fundar libremente toda clase de establecimientos de enseñanza, sosteniéndolos con fondos propios.

- Art. 2º. Las Diputaciones de las provincias en que haya Universidad podrán costear en ellas la enseñanza de Facultades o asignaturas no comprendidas en su actual organización.
- Art. 3º. El derecho que se concede en los artículos anteriores no se opone de modo alguno a la obligación que tienen las Diputaciones provinciales y los Ayuntamientos de sostener las escuelas y enseñanzas que disponga la ley general de Instrucción pública.
- Art. 4º. Los claustros de las actuales Universidades conferirán, con arreglo a las prescripciones vigentes, los grados y expedirán los títulos académicos correspondientes a las enseñanzas que en ellas fundaren las corporaciones populares.
- Art. 5º. En los establecimientos de enseñanza costeados exclusivamente por las provincias o los pueblos se podrán celebrar exámenes de asignaturas, y conferir grados y expedir títulos académicos.
- Art. 6º. Estos ejercicios se verificaran en la misma forma que en las Universidades y establecimientos públicos de enseñanza sostenidos por el Estado.
- Art. 7º. Los Jurados de exámenes y grados serán nombrados por el Rector de la Universidad lo mismo que para la enseñanza oficial.
- Art. 8º. Las calificaciones en estos exámenes serán las mismas que en la enseñanza oficial.

- Art. 9°. Las matrículas y derechos de grados y títulos, así como los sueldos y derechos de los Profesores, se fijaran por las corporaciones populares.
- Art. 10°. Para que estos establecimientos puedan conferir grados académicos es preciso que la enseñanza que en ellos se dé abrace todas las asignaturas de la enseñanza oficial correspondientes a los grados que en ellos se confieran
- Art. 11°. En estos títulos se consignara la circunstancia de ser expedidos por un establecimiento de enseñanza libre.
- Art. 12°. En todo establecimiento de este género se anunciara en la puerta, o en otro lugar visible del edificio, el cuadro de la enseñanza que en él se dé, con los nombres de los Profesores.
- Art. 13°. Del mismo modo se anunciaran todos los actos académicos, que serán públicos.
- Art. 14°. Los firmantes de los títulos y certificaciones serán responsables de su exactitud con arreglo a las leyes.
- Art. 15°. Los registros, libros y demás documentos de Secretaría se llevaran con las mismas formalidades que en las Universidades y establecimientos del Estado.
- Art. 16°. No se exigirá al conferir los grados juramento alguno.
- Art. 17°. Al abrirse y cerrarse el curso, los Secretarios remitirán a la Dirección general de Instrucción pública un cuadro estadístico de la enseñanza.

Art. 18º. La Autoridad superior civil de la provincia, así como los delegados del Gobierno, podrán visitar e inspeccionar estos establecimientos cuando fuere conveniente.

Madrid catorce de Enero de mil ochocientos sesenta y nueve.

El Ministro de Fomento  
Manuel Ruiz Zorrilla



## B.7. Polémica en torno al nombramiento de académicos para la Sección de Música en la Academia de Bellas Artes, 1873<sup>12</sup>

No me hubiese jamás atrevido a llamar la atención del público hacia mi humilde persona, si las circunstancias particulares en que me encuentro (sin ser buscadas por mi) no lo hicieran necesario para aclarar hechos que envueltos en el silencio, por parte mía, pudieran perjudicar, mi pobre reputación no adquirida por el favor, la adulación ó la intriga, sino por los trabajos publicados desde hace muchos años y las continuas vigiliias y sacrificios en bien del arte músico español.

He sido el primero en defender la necesidad de que la música tuviese un lugar distinguido en los centros oficiales, y que ese lugar fuese entre sus hermanos en la Academia de San Fernando.

De mi opinión, sin duda, el director de Instrucción pública, Sr. Valera, cuando, en su tiempo pasó una comunicación a la Academia de nobles artes, sobre la conveniencia de dar representación oficial al arte de la música, ya creando una academia especial, ó bien ampliando la de las tres nobles artes con la agregación de una sección nueva y variando su denominación.

Algunos profesores de música estaban en contra de esta idea y querían una academia para solo músicos, como si tan fácil fuera reunir tanto académico, y tan posible el que músicos con músicos pudieran entenderse.

Manifesté en mi *Calendario histórico-musical* del presente año el que, de no poder llevar a efecto la agregación de una sección de música en la Academia de San Fernando, se crease una nueva de música y poesía, ambas hermanas, tan enlazadas, y tan necesarios sus trabajos para la creación de una Ópera nacional. Mas una comisión de profesores de música, presidida

---

<sup>12</sup> *El Gobierno. Diario político de la tarde*, 3/6/1873.

por el Sr. Hernando (casi la misma que ha ido a felicitar al presidente de la república por el decreto de 8 de Mayo último) se presentó al ministro de Fomento, Sr. Echegaray, y al director de Instrucción pública, Sr. Rogel, pidiendo la fundación de una *Academia de música*, tan vez basada en el *Proyecto-memoria*, escrito por dicho señor Hernando, dedicado a la reina doña Isabel II, y publicado en el año 1864.

En este estado de cosas, apareció en la *Gaceta* del 10 de Mayo el antedicho decreto, creando una sección de música en la Academia de bellas artes en todo conforme con el proyecto del señor Valera, y a los pocos días, en el periódico *El Imparcial*, se publicaron los nombres de los nuevos académicos, entre los cuales se encontraban los de los Sres. Arnao, Castro y Serrano y el mío.

Varios músicos se creyeron con derecho a ocupar los escaños académicos, y muchos de ellos criticaban el que los literatos ocupasen los puestos que a ellos les pertenecían.

Los que creyeron mas agraviados, se valieron de todas las influencias políticas de que pudieran echar mano; el presidente de la república y los ministros se vieron rodeados de compromisos; en los círculos musicales se hablaba mucho de esta especie de revolución personal, y por último apareció un suelto en *La Correspondencia Española*, del día 16 de Mayo, concebido en estos términos: «No creemos que la lista de los doce académicos de Bellas Artes para la sección de música que ha publicado nuestro apreciable colega *El Imparcial*, sea exacta, pues mientras en ella se advierten nombres de personas ajenas por completo al arte musical, faltan otros como el del venerable y sapientísimo Sr. Ledesma, gloria de la música española, el del Sr. Guelbenzu, a quien principalmente se debe el conocimiento de la música clásica en Madrid, como el fundador de la ya célebre sociedad de cuartetos; el del Sr. Zubiaurre, compositor de algunas óperas que le han conquistado justa fama entre las personas inteligentes y algunos otros que podríamos fácilmente citar.»



Ajeno yo a todas estas intrigas, viendo y lamentando que tantos músicos haya en España y tan pocos artistas, y que el egoísmo personal mate por completo el arte musical en nuestra patria, siendo objeto de amargas censuras en el extranjero, al ver tan pequeñas obras al lado de tan gran grandes cauces, manifesté a varios de mis amigos lo sensible que me era el no ver figurara entre los académicos a un D. Santiago Masarnau, persona tan respetable como compositor, científico, literato y de una reputación clásica en el extranjero; a un D. Román Jimeno, compositor y maestro distinguido, que ha ganado sus plazas en rigurosas oposiciones y publicado obras de instrucción y de importancia artística, y a algún otro. Añadiendo al mismo tiempo que el Sr. D. Nicolás Ledesma (eminencia artística de gran valer) no podía ser nombrado académico por tener su residencia en Bilbao. Esto dio sin duda lugar a que, alterada la terna propuesta por *La Correspondencia*, se eliminase al Sr. Ledesma y ocupase su puesto el Sr. Vázquez, no mezclado en este asunto por encontrarse actualmente en Granada.

Empero para que la terna de *La Correspondencia*, que era la que mas influencias políticas tenía, pudiese entrar en el número de los doce académicos designados por la prensa, y aun elegidos por el Gobierno, era preciso que saliesen tres de los designados, pero sin influencias, y estos tres han sido los Sres. Arnao, Castro y Serrano y el que estas líneas suscribe. El primero, el que el día 30 de Marzo último hacia su entrada en la Academia Española, pronunciando un magnífico discurso bajo el tema: *Del drama lírico y de la lengua castellana como elemento musical*, asunto tan importante para el progreso del arte en España: el segundo, autor del delicioso libro *Los cuartetos del Conservatorio*, impreso en 1866, y que tanta importancia dio a dichos cuartetos; y el tercero, el primer historiador de la música española.

Siento la eliminación de los Sres. Arnao y Castro y Serrano, no solo por los importantes servicios que al arte pudieron haber prestado sus sabios consejos y autorizadas plumas en la Academia, sino por la ingratitud del arte para lo que tanto le han encumbrado.

Estamos seguros de que algún día, si la sección de música llega a ser un hecho en la academia de Bellas Artes, tendrá que escribir bajo los nombres de estas dos reputaciones literarias y artísticas, o que la Academia francesa escribió bajo el busto de Moliere:

*«Nada falta a su gloria, él a la nuestra falta».*

Con respecto a mí, solo debe decir que nada he pedido ni ambicionado; que a ninguno he molestado sino a un amigo diputado, después de haber leído el decreto con el nombramiento de los académicos, para que averiguase lo sucedido y saber la verdad; que solo, ni acompañado, he felicitado jamás a gobierno alguno; que si he sido distinguido con algunas gracias, títulos académicos, premios, felicitaciones de hombres ilustres españoles y extranjeros, y nombramientos de jurados en países extraños, a mis servicios y a mis obras lo debo, no a mis amigos ni a la imposición de mi persona; y que me alegro de haber sido eliminado de la lista de académicos, si esta eliminación ha podido complacer a algunos de los que se creían agraviados dejando de pertenecer a la Academia, y al mismo tiempo porque con más libertad podré ocuparme de la Escuela nacional de música, de la academia y de los académicos, tan pronto haya cumplido con el deber que me obliga a salir de Madrid para Viena, como jurado propuesto por la comisión general de la exposición española y nombrado por el Gobierno, y como representante de los expositores de la provincia de Murcia.

He creído siempre que las academias, así literarias, como históricas, científicas o de Bellas Artes, debían ser un centro de reunión de los hombres, que por su experiencia, sus obras, sus vastos conocimientos y sus reconocidos talentos y servicios, pudieran discutir sobre asuntos tan elevados y de interés general, y que sus determinaciones debían ser acatadas por sus respectivas clases, más bien por el respeto al nombre de cada individuo que como autoridad de corporación; pues como dice el abate Girard, al académico le toca el discurrir con agudeza y solidez, pronunciado discursos ó escri-

biendo memorias a lo que llamaba elocuencia académica; mientras que a los alumnos de la academia les está encomendado el que se ocupen de los ejercicios del cuerpo o práctica, ya de habilidad, ya de talento.

Quede, pues, sentado, que no he pretendido el ser académico; que no hubiese molestado la atención del público si mi nombre no hubiese aparecido en los periódicos como elegido para la Academia, y que los Sres. Arnao, Castro y Serrano y Soriano Fuertes, han sido reemplazados por los Sres. Guelbenzu, Zubiaurre y Vázquez.

M. Soriano Fuertes.



## B.8. Documentos sobre el origen de la RABAPC<sup>13</sup>

[Membrete: “Academia Provincial de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid”]

[Margen izquierdo: “Real Academia de Bellas Artes de San Fernando / 21 Enero 1880 / Firma: Avalos”]

Exmo. Sr.

Adjunto tengo el honor de acompañar a V.E. Copia de la exposición que la Academia de Bellas Artes de esta Ciudad eleva al Exmo. Sr. Ministro de Fomento, en solicitud de que se conceda a la misma la creación de una nueva sección de Música, la que en unión con las de Arquitectura, Escultura y Pintura, ya existentes, contribuiría a completar la educación artística de la juventud de esta provincia.

Como en la misma exposición se indica la conveniencia de que el Ministerio de Fomento se informe de esa Real Academia, ruego a V.E. Que haciéndose cargo de las razones que han motivado la petición a que se refiere la instancia y teniendo en cuenta las ventajas que ha de producir la creación de la nueva sección, se sirva indicar el ánimo de todos los Sres. Académicos de esa Real de San Fernando para que apoyen dicha pretensión y caso de que sea consultada por la Superioridad emita informe favorable para lograr el fin que se propone.

La favorable acogida con que esa Academia ha distinguido siempre las pretensiones de la que tengo la honra de presidir y su decidida protección a

---

<sup>13</sup> ARABASF, Leg. 5-332-1, s. p. [Documentos referentes a la RABAPC, selección].

la misma la hacen concebir la idea de que no se verá defraudada en sus esperanzas.

Dios que a V. E. m. a Valladolid 17 de Enero de 1880

El Presidente

Eustoquio Gante

El Strio. Gral.

Fran<sup>co</sup> López Gómez

Exmo. Sr. Director de la Real Academia de Bs. Artes de S. Fernando.

---

Exmo. Sr. Ministro de Fomento

La Academia de Bellas Artes de la provincia de Valladolid en cumplimiento de uno de sus más sagrados deberes acude a V. E. y con el debido respeto expone: Que en Marzo del año último se presentó en Junta General por el Consiliario 2º. Don Lázaro Rodríguez una proposición manifestando lo conveniente y hasta necesario que sería el establecimiento de una Sección de Música en esta Academia. Aceptada la proposición por la junta se designó una comisión para que estudiase los medios de llevarla a cabo y emitiese su informe en este sentido, y habiéndolo verificado el día 4 del actual en la sesión mensual ordinaria, la Academia acordó dirigirse respetuosamente a V.E. Exponiéndole conveniencia de crear la sección de Música que unida a la de Pintura, Escultura y Arquitectura pueda contribuir eficazmente a la educación artística de la juventud de esta provincia.

En efecto la música ejerce una influencia marcada en las costumbres de los pueblos, es el mejor auxiliar de las palabras, la lengua universal que cantan armonías ausentes, todas las sensaciones de la vida. La música religiosa

patética y conmovedora unas veces sublime y grandiosa, otras, nos da unas ideas de la pequeñez de las criaturas comparadas con la inmensa majestad de Dios. La dramática describe los dulcísimos deleites de unas almas felices o enamoradas, o hace conocer las fuertes hechas de unas pasiones contrariadas, y por último la música guerrera inflama de entusiasmo el pecho del soldado haciéndole olvidar el peligro y desafía la muerte, conduciéndole hasta las más heroicas y temerarias acciones. En una palabra no hay impresión, no hay afecto que no encuentre en la música su especial acento, mejor dicho tan solo tiene seguro la bella expresión de M.<sup>me</sup> Stael “la feliz impotencia de mentir y de expresar un sentimiento”. Si a todas estas consideraciones se añade la influencia general que ejerce en la cultura de los pueblos, cuando se aprende como elemento de la educación, en cuya virtud modifica las costumbres, dulcifica los sentimientos y perfecciona los sentidos; se comprenderá fácilmente que las Academias en cumplimiento del deber que tienen de propagar el desarrollo de las Bellas Artes acuda a V.E. rogándole que previo informe correspondiente de la Real Academia de San Fernando, se sirva conceder a la de esta Ciudad una sección de Música formada con los individuos que nuevamente designase su superior autoridad, teniendo seguridad de que los elementos existentes hoy en esta Ciudad se convertirían con la protección del Gobierno en poderosísimos auxiliares de la educación artística de los muchos jóvenes de ambos sexos que hoy acuden a recibir otras enseñanzas en la Escuela de Bellas Artes de esta Ciudad.

La Academia espera que V.E. Se dignara acoger esta pretensión con la benevolencia que merece asunto tan importante.

Valladolid 16 de enero de 1880.

Exmo. Sr.

El Presidente

Eustoquio Gante

El Srío. Gral.

Francisco López Gómez

Es Copia

El Srío. Gral.

Francisco López Gómez

---

[Membrete del “MINISTERIO DE FOMENTO”. Debajo de éste: “Dirección general de Instrucción pública, agricultura e Industria. Bellas Artes”. Debajo: “Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 13 Febrero 1880”. Firma: Avalos / “Sesión ordin<sup>a</sup> de 16 de Febrero de 1880. Informe de Sección de Música”. Firma: Avalos / Presentó informe y fue aprobado con una ligera modificación en sesión ord<sup>a</sup> de 8 de marzo de 1880].

Exmo. Sr.

Esta Dirección General ha acordado se remita a V.E. La adjunta instancia de la Academia provincial de Bellas Artes de Valladolid solicitando la creación de una sección de música en dicha Escuela a fin de que esa Academia con devolución del mencionado escrito, se sirva informar cuanto se ofrezca y parezca acerca de la pretensión de la citada Academia.

Dios guarde a V. E. muchos años. Madrid 31 de Enero de 1880.

El Director general

José --? Lardenes.

Sr. Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

---



Sección de Música

A la Academia

En desempeño del encargo que le fue conferido, esta Sección tiene el honor de someter a la aprobación de la Academia el siguiente proyecto de informe:

Al Director Gral. De Instrucción Pública:

Illmo. Sr.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha examinado la instancia elevada al Ministerio de Fomento por la Academia provincial de Bellas Artes de Valladolid, en solicitud de que se establezca en ella una Sección de Música.

Poco ó nada podrá exponer respecto de este asunto la Corporación que tiene el honor de emitir dictamen, si intentase alegar el abono de la petición razones ó fundamentos desconocidos de la superior ilustración de V. I. Ya por la naturaleza propia de lo que se pretende, ya por las consideraciones en que se apoya la pretensión, dignas todas luces de ser tomadas en cuenta.

Merece alabanza sin duda alguna la mencionada Academia provincial por el noble propósito que abriga y por la solicitud que formula, y mucho mas siendo la primera que para tal reforma toma la iniciativa entre sus hermanas de la Península. Con ello interpreta acertadamente el espíritu y los sentimientos de la rica y culta capital que le da nombre y asiento, capital en que florecen profesores, músicos y aficionados celosos, de mérito no común, según lo prueba la reciente y sólida fundación de una Sociedad de Concier-tos destinada a ejecutar obras de reputados maestros nacionales y extranje-ros. Pues bien; esta necesidad del pueblo vallisoletano lograra el comple-mento de su satisfacción, si con la reforma de que se trata, y a imitación de

lo que se acordó respecto de la Real Academia de Bellas Artes, la Música consigue honroso lugar en el mismo instituto donde se dispensa protección a sus hermanas, la Pintura, la Escultura y la Arquitectura.

La Música, Illmo. Sr., es el arte de la sociedad contemporánea, en cuanto se refiere a la difusión de su conocimiento y al poder que ejerce sobre personas de diverso género de cultura. Perfeccionada de modo extraordinario en el método de enseñanza para los múltiples ramos que comprende; elevada al apogeo de su grandeza por insignes compositores, ya en la esfera instrumental y sinfónica, ya en la lírica y teatral; interpretada por cantantes e instrumentistas excelentes (en que España puede presentar notables modelos); ha recorrido tan dilatado espacio en poco más de un siglo que parece ya muy difícil, sino imposible, progreso que legítimamente merezca este nombre. Francia, Italia, y sobre todo Alemania, hacen de ella elemento importante de educación que produce benéficos efectos, bien en toda clase de funciones públicas, bien en el seno privado del hogar y de la familia. Por tales precedentes y razones, y porque no es falaz ilusión decir que dulcifica las costumbres y contribuye indirectamente a moralizar los pueblos, proponiéndoles honesto recreo y separándolos de peligrosas o bárbaras distracciones, la Música es acreedora a la protección de los Gobiernos ilustrados. Así lo ha indicado esta Academia en cuantas ocasiones adecuadas se le han ofrecido, y así tiene hoy el honor de repetirlo, con motivo del caso del que se ha hecho mérito, por más que a primera vista pudiera creerse caso de no grande trascendencia.

Por lo que se deja dicho conocerá V. I. que la opinión de esta Academia es favorable al proyecto formulado por la provincial de Valladolid, y que por lo tanto entiende que se debe otorgar sanción de la superioridad bajo determinadas condiciones. Pero ocurre al propio tiempo la consideración de que para que semejante reforma pueda ser más útil y fructuosa no debe limitarse a un solo punto, sino que por el contrario se ha de extender el beneficio a otras regiones de España. Así, pues, si otras Academias provinciales, con igual celo y con los medios necesarios, solicitan en ellas la creación de la respectiva Sec-

ción de Música, justo y conveniente será que entonces se adopte igual determinación, con lo cual se contribuiría a propagar mejora tan importante. Y no fuera extraño que el movimiento iniciado en el centro de la antigua Castilla se comunicase a varias provincias, pues otra como, por ejemplo, Barcelona, Sevilla, Granada y Valencia, tienen dadas pruebas, y no pocas, de amor é inteligencia en cuanto concierne al arte llamado divino por antonomasia.

Resumiendo lo expuesto, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando es de dictamen que por el Ministerio de Fomento puede proponerse a S. M. la creación de la Sección de Música en la Academia provincial de Valladolid, haciéndose esta reforma extensiva a las de otras provincias que en análogas condiciones para sí las soliciten.

Tal es el parecer de la Sección. La Academia no obstante acordara como siempre lo más acertado y procedente.

Madrid, 8 [hay encima un 15] de Marzo de 1880

Por el Secretario

José Inzenga



## B.9. Rafael Hernando, “Dictamen...”, *BoRABASF*, 1883<sup>14</sup>

“Dictamen”. Proponiendo las bases para la creación de una sección de música en las academias provinciales de bellas artes. (Ponente, Sr. D. Rafael Hernando). *Al Director General de Instrucción pública en 23 de Noviembre de 1883*.

Ilmo. Sr.:

Con Fecha 22 de Junio próximo pasado, V. I. se dignó a participar a esta Real Academia, que, dispuesta la Dirección general de su digno cargo a proponer la creación de una Sección de Música en las Academias provinciales de Bellas Artes que lo solicitaren, como lo han pedido ya las de Valladolid, Sevilla y Oviedo, había acordado, teniendo en cuenta lo manifestado por esta Corporación al informar acerca de lo expuesto por la de Valladolid, que esta Real Academia formulase las bases orgánicas sobre las cuales deberá otorgarse el aumento de la precitada Sección, a las Academias que lo han solicitado ó sucesivamente lo solicitasen.

Tan excelente propósito, que por su trascendental alcance para la cultura y progreso artístico habrá de merecer aplauso de todos cuantos se interesan por el adelanto del país, fue acogido por esta Corporación con la mayor complacencia, sintiendo que las vacaciones académicas hayan retrasado el despacho de su honorífico encargo.

Este se halla facilitado, por haber establecido V. I., como una de las bases fundamentales, la obligación que deberán contraer las Academias solicitantes, de que se establezca la enseñanza de la Música en las Escuelas de Bellas Artes

---

<sup>14</sup> Rafael Hernando, “Dictamen. Proponiendo las bases para la creación de una sección de música en las Academias Provinciales de Bellas Artes”, *BoRABASF* (1883), 3: 291-297.

que de ellas dependen. Y siendo efectivamente este fin la razón de más fuerza en pro de dicha creación, la Academia ha fijado principalmente su atención en las materias que debe comprender la referida enseñanza, y en los medios conducentes para establecerla, sobre lo cual, precedido de alguna ligera consideración, pasa a ocupar la atención de V. I. con la brevedad posible.

Miras análogas a las que respecto del dibujo de adorno y de aplicación a las artes industriales, informaban la Exposición de motivos del Real decreto orgánico de Academias y Escuelas provinciales de Bellas Artes de 31 de Octubre de 1849 (vigente aún), militan hoy para popularizar la enseñanza musical; siendo aplicables al objeto todos los razonamientos que para extender aquellos estudios contiene tan noble documento. Si era necesidad de la actual civilización y de la industria, facilitar a los jóvenes obreros los conocimientos indispensables para proceder con acierto en la ejecución de los artefactos que requieren el auxilio del dibujo; culta exigencia del adelanto moderno, que constituye ya imperiosa necesidad social, es la de mejorar la vida de tan numerosa clase con los honestos atractivos de la Música. Los primeros rudimentos de este arte forman parte de la instrucción primaria en las naciones de mayor ilustración, y las clases obreras los completan luego, con beneficioso fin, en las múltiples instituciones populares de Canto coral, denominadas también Orfeones.

Su reconocida importancia hacen superflua cualquier consideración acerca del brillo que prestan a toda solemnidad, cívica o religiosa, en las localidades donde existen. Por ello las Municipalidades se esmeran en arbitrar los mayores recursos para su sostenimiento, y los Gobiernos dedican especial cuidado a enriquecer con cantos, sobre poesías de elevados conceptos, el repertorio de esos irremplazables centros de sociabilidad popular, a fin de que sus enseñanzas puedan conseguir todo el beneficioso alcance patriótico social de que son susceptibles.

Aunque por fortuna, Cataluña primero y Galicia después, testifican que no es extraño en España semejante adelanto, el plausible ejemplo que dan estas provincias, patentiza en verdad el paso que se abre toda idea de verdadero progreso social, pero no el que esos luminosos reflejos sean consecuencia de un reflexivo y bien asentado plan de enseñanza. De aquí el que algunas de esas asociaciones nacieran con especiales fines, impropios a la pureza de su espíritu; que todas conlleven vacilante existencia, y que sólo hayan sido imitadas muy ligeramente en alguna que otra provincia, a pesar del general aplauso dispensado a aquellas, tanto en sus propias localidades cuanto en otras a que concurren con el noble afán de alcanzar premio en públicos certámenes.

La difusión de estas instituciones es difícil de conseguir, si los rudimentos musicales no forman parte de la instrucción primaria. Y siendo esto tan cierto, como que aquellas, según va indicado, responden perfectamente al principal espíritu del Real decreto orgánico de Academias provinciales, no admite duda que la enseñanza del Canto coral orfeónico deba ser de las preferidas para las Escuelas de ellas dependientes. Su establecimiento cuidadosamente organizado, viniendo a remediar una necesidad y a ofrecer excelente modelo que imitar, es de tal importancia, que por sí solo bastaría quizás para aconsejar la agregación de la Sección de Música. Pero a fin de satisfacer una exigencia más artística, también será preciso establecer la enseñanza de Piano, que es el instrumento donde, por su facilidad para las combinaciones armónicas, se reflejan todos los adelantos del Arte. Con el establecimiento de estas dos enseñanzas y sus respectivos estudios de solfeo, se completa el pensamiento de satisfacer algún tanto la afición artística, y procurar a las clases populares uno de los medios más beneficiosos para su recreo, contribuyendo ambas a la cultura que emana de la propagación musical bien ordenada.

El Profesorado para estas enseñanzas reclama mucho acierto, porque es asunto de verdadero interés social, el de imprimir buena dirección a las aspiraciones musicales que, además de las capitales de provincia, se descubren en pequeñas poblaciones. Su movimiento dimana de las irresistibles corrien-

tes de la civilización moderna, que como ninguna otra revela, aun en las clases pobres, el honroso afán de dar alimento al espíritu. Y ninguna otra humana combinación puede satisfacer sus naturales deseos de un modo tan completo y permanente, como el Arte que ha nacido de la efusión de los movimientos del corazón, con el fin de deleitar a la misma sensibilidad de que tiene origen, y cuya virtualidad se descubre en Alemania, entre otras elocuentes manifestaciones del moderno dominio musical, ya viendo partir sus ejércitos al combate con concertado canto bélico y volver de la victoria entonando triunfales himnos, ora contemplando en modestos hogares de sus poblaciones, y hasta de las más humildes aldeas de Suiza, reunidos al sacerdote con el obrero, al agricultor y al industrial con el doctor ó el estudiante, y todos en imprescindible fusión para poder embellecer las familiares veladas, y las horas del reposo de sus faenas, con los puros goces de la Música vocal ó instrumental.

De sentir es que tan económico y poderoso medio de atractivo social y de cultura, que amenizando la vida de nuestras clases obreras, hasta podrías contrarrestar su predominante afición a determinados espectáculos, tan contrarios al ahorro como desfavorables para dulcificar las pasiones, se halle lejos de fructificar en España, siendo como es consecuencia de la educación música en primera enseñanza: reforma por todos considerada indispensable, pero siempre relegada a causa de la penuria del Erario, y sin aparecer aún nada cercana. Esta misma Academia, que por la misión de su instituto y por patriótico deber, tiene hechos estudios sobre la materia, al elevar a ese Ministerio, por segunda vez, respetuosa exposición de sus ideales en 8 de Mayo de 1878, limitó su proyecto a la creación de una plaza de Profesor de Música en cada una de las Escuelas normales, no habiendo logrado más que el nombramiento de un Profesor para la de Madrid, pero sin la categoría requerida, sin preceder oposición, ni tan siquiera la previa formación del programa de estudios, quedando así completamente ignorado su resultado. El desaliento que produjo, principalmente a la Sección de Música de esta Corporación, se ha trocado entusiasmo por los propósitos de la referida comunicación de V.I.



La creación de las Secciones de Música en las Academias provinciales, será un importante paso en la senda de adelantos que hay que recorrer, siempre que las enseñanzas obligatorias para sus Escuelas sean desempeñadas por Profesores de gran suficiencia, probada en pública oposición, ó resultante de concurso entre los Profesores auxiliares de la Escuela Nacional de Música y Declamación, y a quienes se revisa con la categoría de sueldo convenientes.

Acordadas estas consideraciones, podrá obtenerse que aspiren a dirigir las artistas de saber sólido, y dotados de la indispensable iniciativa para el fructuoso y especial desarrollo que exigen las enseñanzas populares, y a quienes además de exigirse el cumplimiento de extensos programas de estudios, ha de recargarse con dobles asignaturas, a fin de facilitar económicamente el planteamiento de las proyectadas enseñanzas con solo dos Profesores.

Por estos esfuerzos profesionales, a que se hallan siempre propicios los artistas de mérito cuando se trata de promover un adelanto, el presupuesto, pequeño de por sí, parecerá insignificante tan luego como se echen de ver en las provincias los palpables beneficios de esta mejora, y en particular de los Orfeones, los cuales servirán además para que no se malogre ninguna aptitud musical privilegiada, ni quede desconocida ninguna de esas magníficas voces que, como las de Gayarre y otros, educadas artísticamente llegan a ser venero de riqueza, motivo de legítimo orgullo para el pueblo natal, y gloria del arte patrio.

En virtud de lo expuesto, y concretando más sus apreciaciones, esta Real Academia tiene el honor de someter a juicio de V. I. las siguientes bases orgánicas:

Las Academias provinciales de Bellas Artes podrán ensanchar la esfera de su instituto con una Sección de Música, siempre que establezcan en sus Escuelas las enseñanzas de Canto coral orfeónico y de Piano.

Al solicitarlo, deberán justificar necesariamente que disponen de todos los elementos indispensables para el establecimiento de dichas enseñanzas, con el fin de que sean simultáneos los decretos de creación de las Secciones y de provisión de las Cátedras.

Esta se hará por oposición, ó por concurso entre los Profesores auxiliares de la Escuela Nacional de Música y Declamación que reúnan las circunstancias que en cada caso se determinen: de cada cuatro vacantes solamente la cuarta se proveerá por concurso.

Las oposiciones se celebraran en Madrid, y los programas para los ejercicios se formularan por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Los Profesores nombrados se equipararan en categoría y sueldo a los demás Profesores numerarios de la Escuela a que se destinan.

Tanto el Profesor de Piano como el de Canto coral, tendrán también a su cargo los estudios de Solfeo, individual ó colectivo, que hayan de prece-der respectivamente a dichas enseñanzas.

La matrícula para la clase de Canto coral será ilimitada, según lo exige el carácter esencialmente popular de la referida enseñanza, y por consentirlo así la índole colectiva de sus estudios. La de Piano se limitara al número que prudencialmente reclame el buen desempeño; pero se podrá ampliar cuando lo aconsejare el mérito peculiar de los aspirantes, en cuyo caso habría de nombrarse un Ayudante para auxiliar al Profesor numerario en el desempeño de sus funciones.

A pesar de ser potestativa la plaza de ayudante, habrá de proveerse siempre por oposición.

La Sección de Música constara de un número de Académicos igual ó aproximado al de los que compongan la Sección de Pintura, pero nunca será mayor.

Los nombramientos de Académicos de la Sección de Música se harán con sujeción al Reglamento vigente, cuyas prescripciones les serán aplicables en todas sus partes como a los demás individuos de la Academia.

Para coadyuvar al fin común, de promover el estudio y cultivo del Arte estimulando el buen gusto con la doctrina y el ejemplo, la Sección de Música cuidara principalmente de hacer conocer la excelencia y utilidad de los Orfeones, tanto para que la institución adquiriera el prestigio que se merece, cuanto para atraer a ella el mayor número posible de alumnos, y para propagarla en otras poblaciones de la provincia.

Asimismo, cuando la importancia de la localidad aconsejare dar más desarrollo artístico a la enseñanza musical, cuidara de impulsarlo estableciendo clases en el siguiente orden: Armonía, Canto individual, Violín y demás instrumentos de cuerda que forman el cuarteto.

Finalmente, será obligación de la Sección de Música procurar formar listas de las obras, tanto religiosas como profanas, que hubiere en la provincia y merezcan figurar en un Catalogo general de Bibliotecas y Archivos musicales de España.

Dios guarde, etc.



## B.10. Creación de Secciones de Música en las Escuelas provinciales de Bellas Artes, 1887<sup>15</sup>

MINISTERIO DE FOMENTO

REALES ÓRDENES

Excmo. Sr.:

Vistas las instancias presentadas por los Académicos de Bellas Artes de Oviedo, Sevilla y Valladolid, en solicitud de que se cree en las Escuelas provinciales de dicha enseñanza una Sección de Música:

Vistos los informes de la Real Academia de San Fernando y del Consejo de Instrucción pública; S. M. la REINA Regente del Reino, en nombre de su Augusto Hijo el Rey D. Alfonso XIII (Q. D. G.), conformándose con dichos informes y con lo propuesto por esa Dirección general, y teniendo en cuenta que la creación de la Sección de Música en las Escuelas provinciales de Bellas Artes contribuirá poderosamente a la difusión de la cultura musical, ha tenido a bien autorizar a las Academias provinciales de Bellas Artes para crear enseñanzas de piano y canto coral, y aun establecer, sí así lo juzgasen oportuno y reunieran los elementos necesarios al efecto, clases de armonía, canto individual, violín y demás instrumentos de cuerda que forman el cuarteto; entendiéndose que todas estas enseñanzas se establecerán a medida que los fondos públicos lo consientan. Asimismo se ha servido S. M. disponer que todas las cátedras que se creen para dar las referidas enseñanzas se deberán proveer acomodándose a las prescripciones del Real decreto de 13 de febrero de 1880, que fijó las reglas para las provisiones de las que actualmente existen en dichas Escuelas; esto es, que década tres vacantes,

---

<sup>15</sup> RO de 19 de febrero de 1887 [Creación de secciones de música en las Escuelas provinciales de Bellas Artes]: *GdM*, 13/3/1887.

dos se darán a la oposición y una a concurso, al cual serán llamados en igualdad de condiciones los Ayudantes de las Escuelas Nacionales de Música y Declamación y los de la Sección de Música de las Escuelas provinciales que cuenten cinco años de servicios en el respectivo cargo, y entendiéndose, además que será obligación de los Catedráticos titulares de las enseñanzas de piano y canto coral los estudios de solfeo individual ó colectivo que hayan de preceder a dichas enseñanzas, y que la provisión de las plazas de Ayudantes siempre será por oposición, habiéndose de verificar ésta en la capital en que hubiere ocurrido la vacante y ante un Tribunal designado por la Academia provincial respectiva.

De Real orden lo digo a V.E. para su conocimiento y demás efectos.  
Dios guarde a V. E. muchos años.

Madrid, 19 de Febrero de 1887.

Navarro y Rodrigo.

Sr. Director general de Instrucción pública.

## **B.11. Las escuelas de Bellas Artes pasan a depender de las universidades, 1892<sup>16</sup>**

A propuesta del Ministro de Fomento; de acuerdo con el Consejo de Ministros, y de conformidad con el dictamen emitido por el Consejo de Instrucción pública;

En nombre de Mi Augusto Hijo el REY D. Alfonso XIII, y como REINA Regente del Reino,

Vengo en decretar lo siguiente:

Art. 1º. Las Escuelas provinciales de Bellas Artes, como establecimientos públicos de enseñanza que son, estarán desde esta fecha bajo la dependencia de los Rectores de las Universidades, a quienes, como Jefes superiores de las mismas, les incumbe la inspección y vigilancia de la administración, del personal, de los estudios y de la disciplina, quedando así completamente separadas de las Academias provinciales de Bellas Artes.

Art. 2º. Las referidas Escuelas se regirán en lo sucesivo, y en todo aquello que les es aplicable, por el reglamento vigente para los establecimientos de segunda enseñanza aprobado por Real decreto de 22 de Mayo de 1859. Los Directores de estas Escuelas asumirán, con arreglo a las prescripciones de este reglamento y bajo la inmediata dependencia de los respectivos Rectores, las facultades que en materia económica han tenido

---

<sup>16</sup> RD de 8 de Julio de 1892 [Las Escuelas de Bellas Artes pasan a estar bajo dependencia de los rectores de las Universidades]: *GdM*, 9/7/1892.

hasta ahora los Presidentes de las Academias provinciales de Bellas Artes.

Art. 3º. En las mencionadas Escuelas de Bellas Artes se respetara y cumplirá, en tanto que las enseñanzas no se modifiquen, el sistema y las denominaciones de las asignaturas que para los estudios oficiales establece el art. 37 del Real decreto de 31 de octubre de 1849.

Art. 4º. Las oposiciones a las plazas de Ayudantes numerarios de las referidas Escuelas que en lo sucesivo vacaren, se verificarán en Madrid y con arreglo a las disposiciones que a la sazón estuvieren vigentes en este particular.

Art. 5º. Quedan derogados el Real decreto de 31 de Octubre de 1849 y demás disposiciones posteriores en cuanto se opongan en todo ó en parte al cumplimiento de lo preceptuado en el presente Real decreto.

Dado en Palacio a ocho de Julio de mil ochocientos noventa y dos.

María Cristina.

El Ministro de Fomento Aureliano Linares Rivas.



## B.12. Requisitos de validez oficial en las escuelas de música provinciales, 1905<sup>17</sup>

### EXPOSICIÓN

SEÑOR: Son muchas las Corporaciones populares, Diputaciones provinciales y Ayuntamientos que contribuyen a la general cultura de nuestro pueblo, subvencionando o sosteniendo Escuelas y aun Conservatorios de Música, y no pocas las que solicitan del Estado el reconocimiento oficial de esas enseñanzas mediante la asimilación, en especial, de las elementales a las sostenidas por el Conservatorio de Madrid.

Las exigencias del presupuesto general del estado no consienten de presente aquella propagación de las enseñanzas musicales por las provincias, que bien fuera de desear. Debe, en cambio, acudir el Estado alentando y patrocinando la generosa iniciativa de las Autoridades locales en forma que su intervención, sin merma de la independencia que deben gozar los fundadores, les sirva de aliento y satisfacción, contribuya a la mayor concurrencia de los alumnos y procure los mejores frutos a la enseñanza de un arte, cual la Música, deleite regalado del espíritu y elemento de educación y de cultura en los grandes pueblos modernos.

Fundado en estas consideraciones, el Ministro que suscribe tiene el honor de someter a la aprobación de Vuestra Majestad el adjunto proyecto de decreto.

Madrid, 16 de Junio de 1905.

Señor

A.L.R.P. de V. M.

Carlos María Cortezo

---

<sup>17</sup> RD de 16 de junio de 1905: *GdM*, 17/6/1905.

## REAL DECRETO

A propuesta del Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes,

Vengo a decretar lo siguiente:

Art. 1.º Las Corporaciones provinciales y municipales que sostengan Conservatorios y Escuelas de Música, y deseen que los estudios elementales en ellos cursados tengan validez académica, como incorporados al Conservatorio de Madrid, lo solicitaran del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, que resolverá de Real orden, con sujeción a lo determinado en este decreto.

Art. 2.º Para conceder validez académica a los estudios de las Escuelas provinciales de Música serán requisitos necesarios:

- 1.º Que se acompañen un cuadro de Profesores ordinarios y asignaturas que tengan a su cargo y de los profesores auxiliares necesarios y una Memoria explicativa con el extracto del expediente personal de cada uno.
- 2.º Que todo el Profesorado encargado de las enseñanzas de Solfeo y las elementales de Piano y Violín, así los numerarios como sus auxiliares respectivos, tengan aprobados en el Conservatorio de Música y Declamación de Madrid todos los estudios de la especialidad, o hayan demostrado su capacidad en oposición especial, o por los premios obtenidos en los concursos en el Conservatorio Nacional o en otros de autoridad universalmente reconocida.
- 3.º Que en los presupuestos provinciales o municipales se asigne una retribución para el Profesorado, y no sea ésta inferior a 2.000 pesetas, como dotación de un Profesor numerarios, y a 1.000 pesetas como dotación del Auxiliar.

- 4.º Que los programas de enseñanza se ajusten a los oficiales del Conservatorio de Música y Declamación, si se solicita validez de los estudios de Solfeo y los elementales de Piano y Violín. Para conceder la validez académica de los estudios de los demás instrumentos, cursos y asignaturas que constituyen la enseñanza de la Música, habrán de someterse a los planes, programas y condiciones especiales que formule el Claustro de Profesores del Conservatorio de Madrid y apruebe el Consejo de Instrucción Pública.
  - 5.º Que en las Escuelas elementales se de la enseñanza completa de Solfeo y las elementales de Piano y Violín.
  - 6.º Que se informe al Conservatorio de Madrid y se oiga al Consejo de Instrucción pública.
- Art. 3.º Con independencia de la Administración general del Estado, y sin que puedan invocarse derechos adquiridos respecto del mismo, el nombramiento y separación del personal de Profesores, así como los derechos y deberes de los mismos, se regirán en un todo por los respectivos estatutos establecidos por las Corporaciones locales que sostengan las Escuelas. Se comunicara por las Diputaciones provinciales o los Ayuntamientos al Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes toda variación en el personal docente, para su confirmación, al solo efecto de las condiciones marcadas en el artículo anterior y para que pueda quedar subsistente la incorporación y validez académica de las enseñanzas de la Escuela
- Art. 4.º. Por el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes se dictaran las disposiciones necesarias para el cumplimiento del presente decreto.

Anexo B

Dado en Palacio a diez y seis de Junio de mil novecientos cinco.

Alfonso.

El Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes

Carlos María Cortezo.

### B.13. Narciso Alonso Cortés, “Fons Danmorum”, *Juventud Castellana*, 1908<sup>18</sup>

[...] Pero si no existe tal desigualdad entre las provincias españolas, creo que, en cambio, todas ellas tienen razón para quejarse de la irritante absorción centralizadora que las anula. Madrid lo atrae todo hacia sí; a su vórtice revuelto e insondable va a parar toda la vida de la nación. Y cuando los catalanes protestan de semejante situación —confundiéndolos desdichadamente, a Madrid con toda Castilla— los demás españoles debemos imitarlos y unir a su voz la nuestra, enérgica y poderosa.

Ahora dicen que los castellanos queremos reclamar nuestra personalidad. Ganas de hablar; nuestra lamentable apatía no lo permite. Dejemos, en todo caso, que otros reivindiquen derechos de categoría diversa, y veamos brevemente lo que en orden a la literatura sucede.

[...]

Dos docenas de señores —cuyo mérito es por cierto muy discutible— ejercen el *monopolio* literario. Pero no es en la meseta castellana, sino en Madrid, exclusivamente en Madrid. Precisamente los más perjudicados con ello son los escritores de tierra de Castilla, porque, de un lado para los de otras comarcas españolas, aparecen confundidos con los madrileños bajo la denominación común de *castellanos*, y de otros los *pontífices* de la corte como provincianos los consideran. De aquí resulta que se habla de literatos catalanes, valencianos, andaluces, gallegos, etc. Y nadie se acuerda de que hay escritores *castellanos* como no sea para comprender bajo este título a la totalidad de los que escriben en nuestro idioma.

---

<sup>18</sup> Narciso Alonso Cortés, “Fons Danmorum”. *Juventud Castellana*, n° 22 (1908): 2-3 [selección].

[...] Nosotros no protestamos de los madrileños precisamente sino de los *amadrileñados*, es decir, de los provincianos que, trasladados o la corte, consiguen hombrar y se ponen insufribles.

Por supuesto, que nosotros tenemos la culpa de todo. En cuanto vemos que los periódicos de Madrid —esos periódicos que alaban desmesuradamente a perfectísimas nulidades y logran su encumbramiento político o literario— en cuanto vemos, digo, que hacen elogios de algún escritor, los creamos de rutina y hasta los permitimos imitar el estilo —a cualquier cosa llaman estilo— de aquel individuo.

Y ocurre que gran parte de esos escritores cuyos nombres suenan aquí y allá [...], son medianías muy medianas, haciendo logrado solamente, su notoriedad por el aludido procedimiento del bombo periodístico, o por otros medios que, literalmente, son poco lícitos. Como no me duelen prendas, estoy dispuesto a demostrarlo, si llega el caso.

En provincias hay tan buenos literatos como en Madrid; tal vez mejores. Y no se crea que ahora soy yo quien incurre en exageración, por que el hecho se explica perfectamente. Como en Madrid es fácil alcanzar nombradía, mediante los recursos susodichos, hay muchos ineptos que escriben; mientras que en provincias, sin esperanzas de saborear los goces de la popularidad quien cultiva la literatura lo hace por verdadera vocación, *por amor al arte*.

[...]

Claro es que los provincianos no debemos consentir que las cosas sigan así. Lo mejor sería, como dijo Unamuno a Vicente Marín, «entrar en Madrid maza en mano, dando alaridos y arremetiendo contra todos.» Pero como esto parece un poco fuerte, yo propondría otro medio. Al *trust* opongamos el *boycottage*. No leamos los libros madrileños; no admitamos en los teatros las obras estrenadas en Madrid, mengua y baldón en su mayor parte del arte

dramático español. En Barcelona, en Valencia, en Sevilla, en Zaragoza, en Valladolid, aparecen publicaciones de primer orden; nuestros autores son capaces de dar al teatro obras tan buena como la que más. Agrupémonos todos los provincianos, establezcamos una verdadera solidaridad literaria, y podremos contrarrestar ese injustificado predominio de Madrid.

En serio. Es preciso reclamar con empuje. Así lo hacen los catalanes, y por ello son respetados y logran destacar en el campo de las letras su personalidad inconfundible.

Narciso Alonso Cortés.





## B. 14. Bases para la creación de una Escuela de Música en Valladolid, 1911<sup>19</sup>

[...] Bases para la creación de una Escuela de Música en Valladolid por iniciativa de la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción.

- I. La Escuela de Música tiene por objeto el estudio de esta importante rama del Arte y contribuir al fomento de la cultura artística de la provincia para que la Escuela pueda realizar su misión, se solicitará por la Academia, de las Corporaciones Provincial y Municipal y demás entidades que estime convenientes las subvenciones necesarias, [¿?] esto conseguido, se interesará del Gobierno de S. M. la declaración de validez académica a los estudios de conformidad con lo establecido en el R.D. de 16 de junio de 1905.
- II. La enseñanza de esta Escuela comprenderá, por ahora, las clases siguientes. Solfeo-Piano-Violín y Armonía.
- III. Para cada clase habrá un Profesor y un Auxiliar numerario y los supernumerarios que el número de alumnos exija, pero como mínimo dos.
- IV. Las plazas de Profesores se proveerán siempre por oposición libre. Las de auxiliares numerarios por oposición libre a la creación de la Escuela, y en adelante por oposición entre los Auxiliares supernumerarios de la misma: solo en el caso de declarar desierta esta oposición será provista en igual forma pero sin limitación alguna para los aspirantes. [...]

---

<sup>19</sup> “Bases para la creación de una Escuela de Música en Valladolid por iniciativa de la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción”: ASMURABAPC, 12/7/1911.

La enseñanza será gratuita en el primer año de solfeo, en los restantes costará la matrícula 24 pesetas pagadas por semestres anticipados.

La matrícula de violín y piano en primero y segundo curso, será también de 24 pesetas. Los demás cursos 32 pesetas.

La enseñanza de armonía costará 40 pesetas satisfechas de igual forma.

Los derechos de examen de todas las clases serán 5 pesetas. Los ingresos por matrículas y mitad de derechos de examen se emplearán en premios a los alumnos, sesiones musicales y material; la otra mitad de derechos de examen para los profesores.

- VI. Los programas de enseñanza se ajustarán en un todo a los del Conservatorio Nacional de Madrid, por exigirlo así el R. D. de 15 de junio de 1905.
- VII. La escuela será regida y administrada por la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción.
- VIII. La Sección de Música de la Academia de Bellas Artes redactará el correspondiente Reglamento para la aplicación y desarrollo de estas Bases y consignará en él los derechos y obligaciones del Profesorado y alumnos y cuanto pueda afectar al régimen interior de la escuela, cuyo reglamento deberá aprobarse por la Academia en pleno.

La Sección, después de una ligera discusión acordó aprobar las anteriores Bases y someterlas a la deliberación y acuerdo de la Academia. [...].

## B.15. Presupuesto de la Escuela Municipal de Música de Valladolid, 1911<sup>20</sup>

Proyecto de Presupuesto para la creación de una Escuela de Música a sufragar por las Corporaciones provincial y municipal.

Los sueldos que ha de disfrutar el Profesorado serán los siguientes

### Solfeo

1 Profesor .....	2.500 Pesetas
1 Auxiliar numerario .....	id. 1.500
2 id supernumerarios (gratificación para ambos) .....	id. 500

### Piano

1 Profesor .....	2.500 Pesetas
1 Auxiliar numerario .....	id. 1.500
2 id supernumerarios (gratificación para ambos) .....	id. 500

### Violín

1 Profesor .....	2.500 Pesetas
1 Auxiliar numerario .....	id. 1.500
2 id supernumerarios (gratificación para ambos) .....	id. 500

### Armonía

1 Profesor .....	2.500 Pesetas
------------------	---------------

Total gasto Profesorado ..... 16.000 Pesetas

---

<sup>20</sup> AMVA, C-269-18 HC [Presupuesto de la Escuela Municipal de Música presentado por la RABAPC al Ayuntamiento de Valladolid el 5 de octubre de 1911].

Para atender el cuidado y limpieza del edificio donde se instale la Escuela habrá un conserje y dos ordenanzas. El Conserje vivirá en la misma Escuela.

### **Sueldos del personal subalterno**

1 Conserje .....	1000 Pesetas
2 Ordenanzas a 500 pesetas uno .....	id. 1000
<u>Total pesetas</u> .....	2000 Pesetas

La Escuela se instalara en un local capaz y decoroso al fin que se destina, presupuestando como

Renta del edificio .....	3.000 Pesetas
--------------------------	---------------

Para el material de oficina, papel de música y reparación de instrumentos se destinaran .....

id.	750
-----	-----

### **Gasto de instalación de la Escuela**

Para compra de 3 pianos .....	3000 Pesetas
Para id. De 2 armonios .....	id. 500
Para instrumentos de arco .....	id. 1000
Biblioteca musical .....	id. 500

### **Resumen de gastos**

Sueldo del Profesorado .....	16.000 Pesetas
Permanentes Personal subalterno .....	id. 2000
Renta del edificio y material .....	id. 3750
<u>Resumen gastos</u> .....	21.750 Pesetas

Instalación Compra de instrumentos y adquisición de la Biblioteca .....	5000 Pesetas
Importan los gastos permanentes .....	21.750 Pesetas
Id. Instalación .....	id. 5000
<u>Total gastos</u> .....	26.750 Pesetas

Valladolid 5 de Octubre de 1911

El Presidente

Ángel Díez y Sánchez

El Secretario Accide

Luis Pérez Rubín.



## B.16. Convocatoria de concurso de canciones populares, 1916<sup>21</sup>

Esta Corporación, en su deseo de estimular a los jóvenes artistas al perfeccionamiento de sus trabajos, acordó con la junta ordinaria del 5 del actual, por iniciativa del señor presidente, celebrar un concurso, con arreglo a las bases siguientes:

*Sección de Pintura.*- Premio de 250 pesetas. Tema: Un boceto al óleo que mida 0,90 por 1,20 y represente algún asunto genuinamente castellano.

*Sección de Escultura.*- Premio de 250 pesetas. Tema: Un busto modelado en barro, tamaño natural, que represente algún tipo regional contemporáneo.

*Sección de Música.*- Premio de 250 pesetas. Tema: Colección de canciones populares, tanto religiosas como profanas, de las provincias de Valladolid, Palencia y Zamora.

El mínimo de canciones será el de cincuenta; no habrán sido publicadas y se presentaran sin ninguna indicación harmónica, pero se indicara el movimiento más o menos rápido, con que se acostumbran a cantar, y a ser posible el pueblo donde se han tomado y la persona que las dictó.- Cada canción contendrá su respectiva letra colocada debajo de la música y en las que no la tengan y que por su carácter sólo sirvan para ser ejecutadas, podrá indicarse el ritmo con que suelen ser acompañadas por algún instrumento de percusión.

---

<sup>21</sup> ENC, 25/3/1916.

Los trabajos correspondientes a las dos primeras secciones serán originales, y los autores podrán disponer libremente de ellos, una vez terminado el concurso y la pública exposición.

Las obras de Pintura se presentaran con el correspondiente marco y las de Escultura sobre el conveniente pedestal, ambos accesorios al gusto de los autores.

El plazo para la admisión de los trabajos de Pintura y Escultura terminara el próximo 31 de mayo y el de la Música el 31 de agosto, haciendo entrega los artistas al señor Secretario general de la Academia, y este señor extenderá el oportuno recibo justificativo.

Como el objeto de este Concurso es premiar solamente a los jóvenes artistas de Valladolid y su provincia, los aspirantes justificaran esta circunstancia a satisfacción del señor Secretario al hacer entrega de las obras. — Respecto a la Sección de Música, por su índole especial, no se exigirá condición de edad—.

La adjudicación de los premios tendrá lugar en una solemne sesión pública que celebrara la Academia en el plazo breve posible.

Valladolid, 24 de Marzo de 1916.— El presidente.— *Luis G. Frades*.— El secretario. *Ángel María Álvarez Taladriz*.



## B.17. Pablo Cilleruelo: sobre el estreno de *Sierra de Gredos* compuesto por Facundo de la Viña, 1917<sup>22</sup>

Tiene razón Francisco de Cossío al decir en su opúsculo *Del sentimiento castellanista* que si queremos que el espíritu castellano resucite y represente en la vida española contemporánea todo lo que tiene que representar, debemos hablar poco de aranceles, sobre todo al principio, y mucho de todas aquellas cosas sutiles y espirituales que pueden llevarnos a la formación del sentimiento regional, de ese sentimiento regional que, hoy por hoy, no tiene Castilla.

La ocasión es apropiado para tratar del tema. Un formidable movimiento de opinión agita hoy a España, la renovación en la vida pública se impone. Es indudable que el regionalismo va a ser el propulsor de la vida nueva; los políticos ya admiten su colaboración.

Siempre se ha agitado en Castilla ese tema “¡Hacer Castilla!”, ha sido la bandera de todos. “¡Adelante el carro!”, dijo el ilustre señor Alba en Salamanca, y su voz repercutió en todas las llanuras castellanas.

El espíritu regional latente, da de cuando en cuando sacudidas, sin manifestarse en fórmulas precisas y concretas. Cuando con cualquier motivo se toca la cuerda sensible, se le ve estremecerse y resurgir, pero case después en la postración a que la falta de unidad le tiene condenado.

¡Lástima grande que no perdurasen ciertas campañas. Justo es reconocer sin embargo, que el Ateneo ha hecho siempre una labor constante y *progresiva*.

---

<sup>22</sup> ENC, 25/10/1917.

Estas consideraciones han surgido en mí con motivo de los conciertos dados en el teatro Calderón por la Orquesta Filarmónica de Madrid.

En el segundo de los mismos anunciaba el programa el estreno de una obra castellana; el poema sinfónico *Sierra de Gredos*. En otro renglón, el pueblo en masa hubiera acudido, llevado de ese sentimiento regional a que alude Cossío, a fortalecerse *espiritualmente*, a hacerse la cuna de otros sentimientos más prácticos y egoístas y mas en armonía con los tiempos que corremos, pero los cuales no pueden surgir si no tienen por base ese lazo espiritual que únicamente nace de la unidad de sentimientos.

Se trataba de un aspecto del regionalismo; se trataba de la iniciación de algo que es el alma de los pueblos, porque con ella viven y en ella se alienan; de la música castellana. Y sin embargo, a pesar de lo escogido del auditorio, no llenó éste como debiera todas las localidades del teatro. El entusiasmo suplió, si, la falta de concurrencia, pero faltaba el alma regional.

Algo se ha adelantado, no obstante. Desde aquellos tiempos en que las puertas del teatro tenían que cerrarse momentos antes de la hora de comenzarse el espectáculo, por no haberse vendido apenas localidades, hasta los actuales en que se abona la gente y es de buen tono asistir a los conciertos, se ha ganado mucho.

Y es que, indiscutiblemente, el sentimiento musical se ha ido formando y ya no se miran con indiferencia estas manifestaciones artísticas.

Quisiéramos nosotros que *Sierra de Gredos* de tiempo fuera el punto de partida también de la formación del sentimiento musical castellano, pues el poema es, según dijo Pérez Casas, la obra de sentimientos castellanos más que se ha hecho por autores españoles.

Solamente desde este aspecto miramos la cuestión. Pensemos que se trata de hacer labor honda y trascendental, de trabajar por la cultura del pueblo, de educarle espiritualmente, de hacer patria chica, en una palabra.

Justo es consignar que en esta ocasión se ha roto el hielo por nuestras corporaciones populares: el Ayuntamiento y la Diputación, con sus presidentes respectivos y buen número de concejales y diputados, ocupando dos palcos, asistieron al espectáculo, dando con su presencia una nota francamente regionalista.

Se trataba de una obra castellana y de autor castellano... ¿No es esto altamente consolador? El alma regionalista vivo en nuestras corporaciones; hace falta tan sólo que el pueblo sepa sentir también. ¿Cómo? Alentándole con el ejemplo, educándole.

Cuando a la terminación del espectáculo los señores Carnicer y Gómez Díez, al frente de los concejales y diputados, pasaron al saloncito del escenario a felicitar a Facundo de la Viña por su brillante éxito y cuando al saludar al maestro Pérez Casas le rogaron llamase a los violinistas Jiménez y Díez Durriti, pensionados que fueron del Ayuntamiento y hoy forman parte de la orquesta, y allí todos presentes, la Diputación y el Ayuntamiento, por medio de sus dignos representantes, tuvieron frases de aliento y de esperanza para todos, parecía como que el espíritu se vivificaba, el alma resurgía y Castilla, nuestra amada Castilla siempre grande, elevaba también.

Es necesario, como decía Cossío, que nos ocupemos mucho de todas aquellas cosas espirituales que pueden llevarnos a la formación del sentimiento regional.

Hagamos Castilla, que es lo mismo que hacer patria.

Pablo Cilleruelo.



## **B.18. Puesta en marcha de la Escuela de Música de Valladolid, 1918<sup>23</sup>**

**Real Academia Provincial**

**DE**

**Bellas Artes de Valladolid**

**Sección de música**

Esta Academia, en el deseo de fomentar la cultura musical en esta ciudad y su provincia, ha creado una Escuela de música en donde se darán las enseñanzas de Solfeo y Piano con toda su extensión, dirigidas por varios señores académicos auxiliados por competente profesorado.

### **INGRESO**

Para ingresar en esta Escuela se requiere tener 10 años cumplidos, estar vacunado o revacunado y sufrir un examen previo.

Los exámenes de ingreso son de dos clases: Uno para los que aspiran a matricularse en el primer año de solfeo y otro para los que deseen matricularse en el segundo o tercero, o en cualquiera de los de piano.

En el primer caso, el examen de ingreso consistirá en un ejercicio de lectura, escritura y conocimiento de las cuatro reglas de aritmética. Por este examen no se abonara derecho alguno.

En el segundo caso, el aspirante demostrara ante el Tribunal su aptitud para poderse matricular en cualquier año de solfeo o de piano, sin necesidad de cursar los estudios que tenga hechos privadamente.

---

<sup>23</sup> *DR*, 28/09/1918.

Los que presenten certificado de tener aprobadas asignaturas en el Real Conservatorio de Madrid, podrán solicitar matrícula en el curso correspondiente sin previo examen.

#### MATRÍCULA Y EXAMENES.

La matrícula se abrirá el 1.º de Octubre y se cerrará el 15.

Por inscripción de matrícula se abonarán diez pesetas por cada curso de solfeo y quince por cada curso de piano. Por derechos de examen se abonarán en su día cinco pesetas por asignatura, y por derechos de examen previo en el segundo caso que arriba se menciona, dos pesetas cincuenta céntimos.

Todos los derechos se harán efectivos en metálico.

Para la petición de ingreso y matrícula, se facilitarán impresos en la Secretaría de esta Escuela, sita en la planta principal del edificio de Santa Cruz (Plaza del Museo).

Horas de oficina: De diez a trece y de diecisiete a diecinueve.

El curso comenzará el día 16 de octubre y terminará el 31 de Mayo.

Los exámenes tendrán lugar en los meses de Junio y Septiembre.

Oportunamente se anunciará el cuadro de profesores y horas de clase.

Valladolid 22 Septiembre 1918 - El director. Jacinto Manzanares. V.º B.º el presidente de la Academia, Luis g. Frades; el secretario, J. Martínez Cabezas.

## B.19. “Manifiesto Castellano. La Opinión de los neutros”, 1918<sup>24</sup>

Un grupo de vallisoletanos ajenos a todo partido político y pertenecientes a las más distinguidas profesiones, ha publicado el siguiente manifiesto, muy elocuente y muy patrióticamente castellano:

“Al pueblo: Los buenos castellanos, los que hemos nacido en Castilla y estamos alejados de toda lucha política, que entibie nuestro amor hacia ella, vemos con asombro como se trata de desviar en estos días una cuestión trascendental y grande, para rebajarla y empuqueñecerla.

Esos buenos castellanos, que en pueblos y ciudades forman la casi totalidad de nuestra comarca, sienten hoy exaltado su amor a Castilla y a España, al ver que hay quien no se le profesa de igual modo. Y al sentirlo así, les importa poco coincidir con tales o cuales políticos o no coincidir con ninguno; es cuestión de afectos y de patriotismo, en que la opinión política no debe entrar para nada.

Quiéren, sí, esos castellanos, que de una vez acabe en España el caciquismo, origen de tantos males; quieren una administración honrada y una política muy distinta de la que hasta ahora ha pervertido la dirección de los negocios públicos; quieren una amplia descentralización administrativa, que para siempre los liberte de la odiosa y desmoralizada absorción madrileña; pero creen que todo ello es compatible con el amor a España y a Castilla, y no solo compatible, sino análogo y complementario.

Es inútil negar que Cataluña ha manifestado repetidamente su propósito de separarse de España. Los vascos, sin ambages ni eufemismos, piden *la independencia de Vasconia*; los catalanes, más cautos y avisados, plantean el problema de otra forma, aunque en el curso de sus demandas aparezca como

---

<sup>24</sup> ENC, 11/12/1918.

no podía menos la misma intención. Los castellanos, los buenos castellanos, creen, aunque al creerlo se desagarre su corazón, que si ese es verdaderamente el deseo de unos y otros, debe accederse a él, porque nadie puede retener por la fuerza al hermano que desea romper los lazos fraternales, por muy querido que sea. Pero entonces no se exija de los hermanos abandonados que guarden el mismo cariño para aquel que los desprecia y agravia, y huye de su lado dirigiéndoles injurias.

Habrà tal vez quien día que en este asunto hay una falsa interpretación; que las peticiones de los parlamentarios catalanes no tienen el alcance que literalmente expresan, que las ofensas inferidas en Barcelona a los castellanos y a la bandera de España, son sólo obra de unos cuantos fanáticos, divorciados de la opinión; que los catalanes solo desean una autonomía administrativa aplicable a las demás regiones y por ellas admisible sin protesta y aun con agrado. Si es así, dígase de una vez. Hagan los parlamentarios catalanes la correspondiente rectificación, y si el amor vuelve a los corazones, fúndanse los hermanos en un abrazo. Estretanto, nadie se admire de que Castilla haya tomado la actitud en que se encuentra.

Esto es, pues, en Castilla un movimiento espontaneo, noble, hijo de la efusión de su alma. Así lo verá cualquiera que pulse la opinión, y solo con que se acerque a ella. Los que piensan lo contrario, están clasificados en determinadas opiniones políticas. Y cabe la duda de si serán estas las que oscurezcan su criterio, ya que de su amor a Castilla no debemos dudar.

Los castellanos libres de estas influencias no tratan de defender a tal político ni de combatir a cual otro: tratan sólo, si ello es posible todavía, de llegar a una conformidad, y si no lo es, de hacer ostensible su pena profunda por la defeción de un hermano y su enérgica protesta contra quien airadamente abandona el regazo de una madre, pobre y desvalida, sí, pero noble y cariñosa.



De este modo piensan todos los buenos castellanos; y como buenos castellanos son todos los nacidos en Castilla, de este modo piensan, en pueblos y ciudades, la inmensa mayoría de los que habitan nuestro suelo sagrado, cualesquiera que sean sus ideas políticas; que en esta cuestión hay algo que está muy por encima de todas ellas: *la grande, la abnegada, la magnánima España.*

Valladolid, 8 de Diciembre de 1918.”



## B.20. Jacinto Ruiz Manzanares, “Canciones populares”, 1918<sup>25</sup>

### LAS CANCIONES POPULARES

Uno de los países donde más abundan las canciones y bailes populares es España, y sin embargo, muy pocas regiones son las que han recogido tan ricas melodías, que inventadas por el pueblo, son las que mejor reflejan su propio sentir.

En cuanto a Castilla se refiere, hay el prejuicio erróneo de que en esta tierra no hay canciones como en otras comarcas; pero este prejuicio es hora ya que desaparezca.

Hemos visto cómo en la provincia de Salamanca el maestro Ledesma se lanzó a recorrer sus pueblos y ha conseguido recoger algunos centenares de melodías, con las que ha formado una riquísima colección. Otro tanto había hecho ya el malogrado maestro Olmeda, en Burgos, y del éxito de estas dos colecciones puede juzgarse por el hecho de haberse agotado sus ediciones al poco tiempo de haberse publicado.

La provincia de Valladolid no es menos rica en este género de música y así lo atestigua mi amigo Narciso Alonso Cortés, cuando al recoger él sus cantares y romances que ascienden a varios millares, vio con sorpresa y alegría que todos se los dictaban cantados, porque era la mejor manera que para recordarlos tenían aquellos labriegos.

Es verdaderamente penoso el lanzarse por esos pueblos de Dios en busca de esas personas que recuerden las canciones de la tierra, la grafica musical es muy lenta; per esta causa se hace necesario repetir varias veces cada cantar; la persona que canta quiere esmerarse más cada vez que se la manda re-

---

<sup>25</sup> ENC, 1/8/1920 (Suplemento “Castilla”).

petir, y se corre el riesgo de que la canción resulte al fin y al cabo desfigurada, o por lo menos algo modificada—.

Esta Real Academia de Bellas Artes, velando por la propagación del arte en todas sus manifestaciones abrió hace años un concurso para premiar una colección de cien canciones populares y, y a pesar de ser tan pequeña, no se presentó ningún concursante, sin duda por las dificultades que dejo apuntadas.

En algunas provincias son las Diputaciones las que subvencionan a algún músico para que lleve a cabo esta ingrata pero patriótica labor; mas no es ese el medio más seguro, como he dicho, para que la canción llegue al pentagrama con la mayor fidelidad. Para este caso puede y debe aprovecharse el maravilloso invento del gramófono; raro es el pueblo donde no ha llegado ya una de estas maquinas parlantes que no se las debe dedicar tan solo para servirse de ellas como si fuesen alacenas de música en conserva. Sus poseedores pueden elevar la misión del gramófono recogiendo cada uno en su pueblo o comarca (a ser posible de las personas de mayor edad) las canciones de la tierra que mejor recuerden y remitírselas a algún músico para que las traslade al pentagrama. Entonces sí que con toda comodidad y repitiéndolas cuantas veces sea necesario, se puede tener la casi seguridad de que el cantar se transcribe tal como ha salido de la boca del pueblo. De esa manera, y en poco tiempo, podríamos tener formada la colección de cantares de la provincia de Valladolid, que a juzgar por los datos que ya se tienen sería una de las más numerosas y sin grandes molestias ni gastos, porque con ayuda del gramófono puede ser obra de todos.

Las ventajas que estas colecciones reportan al compositor son muy grandes; tanto para la música dramática como para sinfónica; unos extraen la canción para trasladarla íntegra a la escena o al concierto con la armonización e instrumentación más adecuadas que su inspiración les sugiera; otros se sirven de ella fragmentariamente, sacando del dibujo o diseño musical las deducciones que la técnica de la composición enseña; los mas penetran bien en su esencia, modalidad y cadencias que todas las regiones tienen bien de-

terminadas, y ésta será la característica de la escuela española el día que se vuelva a formar. Sigamos en esto el ejemplo de Rusia, que en menos de un siglo e inspirándose en sus cantos populares ha conseguido formar su escuela que se parangona con las alemana, francesa e italiana.

Hasta que nosotros consigamos otro tanto, podrán mirarnos con desprecio nuestros antepasados los compositores de los siglos XVI y XVII, por no haber sabido conservar en el alto rango que ellos supieron elevar la escuela española.

J. R. Manzanares.



## B.21. Entrevista a Jacinto Ruiz Manzanares, 1922<sup>26</sup>

—¿Se puede? —dijimos— cuando ya habíamos penetrado en el modesto despacho del maestro, sorprendiéndole pluma en ristre sobre el papel pautado.

—¿Qué vida? —nos contesta afablemente el buen don Jacinto, haciendo compas de espera en su musical escrito, con la franqueza del hidalgo riojano, porque este gran músico Manzanares es riojano de pura cepa, aunque trasplantado tempranamente a Madrid para hacer sus estudios musicales en el Conservatorio, bajo la dirección pianística de Zabalza, así como en los estudios de armonía y composición trabajó con los maestros Cantó y Arrieta, hasta obtener las más altas recompensas de aquella casa, con cuyo bagaje artístico vino a Valladolid, y entre nosotros ha vivido como un vallisoletano más, querido y admirado de todos.

—Pues, de esas cosas, amigo don Jacinto que le traemos nuestra felicitación por su nuevo triunfo como profesor del conservatorio de Valencia, y le pedimos “unas notas”, ya que de música se trata, sobre el particular.

—¡Ay, amigos míos! —exclama el maestro— qué durillo se me hace dejarles a ustedes, pero es lógico. Voy a Valencia a desempeñar las cátedras de Composición y Nociones de Armonía (esta última por acumulación), con un bonito sueldo y horas disponibles para hacer cosas

—¿...?

—Desde luego pienso trabajar bastante en la composición; tengo hilvanadas varias obras de distintos géneros, y también alguna intentona en el teatro he de hacer seguramente.

---

<sup>26</sup> “DE MÚSICA. Charla con el maestro Manzanares”: *ENC*, 28/6/1922

—¿...?

—Ya me he posesionado de mis destino, y allá para Septiembre, para el nuevo curso, leeré EL NORTE en Valencia, que para mí será mi vuelta por el casino, mi paso fugaz por la Acera, mis discípulos, mis recuerdos de amistades de treinta años y un dial de mi juventud.

—Vamos, maestro, querrá usted decir de su primera juventud-cariñosamente interrumpimos—¿no es eso?.

—Bueno, admitirlo lo de la primera juventud y... como decíamos, tengo una buenísima impresión de mi primera visita al Conservatorio de Valencia.

—¿...?

—Sí, es muy importante el Conservatorio y está incorporado al Estado desde hace pocos años, pues antes dependía del Ayuntamiento y de la Diputación.

—¿...?

—Afición allí, enorme. Eso ya es de abolengo, y si la matrícula de alumnos oficiales es crecida, aún lo es mucho mayor la no oficial o libre, porque a más de los alumnos que residen en Valencia y acuden a examinarse, hay que contar con el contingente de estudiantes musicales que dan Carcagente, Alcira, Játiva y otras pequeñas ciudades y villas del pintoresco reino del Turia.

—¿...?

—El cuadro de profesores— de absoluta garantía—del que forman parte, que yo recuerde,



Amorós, Bellver, Alonso, Lapiedra, López Chavarri , Forner ,Cortés y algunos más hasta doce, quizá con sus correspondientes auxiliares, hace una fructífera labor, teniendo establecidas clases de solfeo, piano, violín, canto, armonía, composición, historia de la música, ajustándose los programas a los del Conservatorio de Madrid.

—¿...?

—Los alumnos de solfeo van ya muy bien preparados para su ingreso en el Conservatorio, porque en las Escuelas municipales es obligatoria la enseñanza de la música-habiendo buenos solfistas hay buenos músicos— y es grande el número de profesores especiales encargados por el Ayuntamiento de instruir musicalmente a los pequeños alumnos.

—¿...?

—¡Ah! Sí, señor; el Ayuntamiento y la Diputación aportan dinero para el fomento del arte, y el Conservatorio tiene un crédito de cuarenta mil pesetas para su sostenimiento; ahora que no todo lo pone el Estado, porque los ingresos en concepto de matrícula son grandes.

—¿...?

—Ya hice mi presentación, mejor dicho, me la hicieron los amables compañeros valencianos, invitándome a un ejercicio escolar, y tuve ocasión de oír a los aventajados alumnos del Conservatorio, que rivalizaron en sus prácticas demostraciones, tantos los pianistas como los violinistas y cantantes. Bien se ve la orientación seria y fuerte que allí se sigue ante tan excelente prueba.

—¿...?

—Naturalmente, a los pocos días, volví a mi Valladolid, a dar una vueltecita por mi Escuela, por esta «Escuela de música de la Academia de Bellas

Artes» a la que quiero como a un hijo y la que confía durante mi ausencia a mis excelentes amigos y queridos comprofesores, con los que hasta hoy he repartido glorias y fatigas.

A ellos les he hecho especial encargo, y también con el mayor interés he de hacérselo a los compañeros académicos, para que esta Escuela, que “hemos nacido” llena de robustez y plena de exuberancia artística siga firmemente el plan trazado y muy pronto sea uno de los mejores Conservatorios musicales de España, y el Estado no podrá pasar desapercibido ante un establecimiento cultural de esta índole, de esta importancia y transcendencia, sin dotarle de cuantos medios materiales sea necesario, porque lleva en sí mucho de bueno, bello y útil.

—¿...?

—De nada, amigos míos, y agradecidísimo a su felicitación y a esos amables votos por mi prosperidad en Valencia.

Así nos despedimos del maestro Manzanares, el excelso pianista-compositor, autor de tantas y tan inspiradas obras pianísticas de “Sonatas para piano y violín”, de premiados “Cuartetos para instrumentos de arco”, de poemas sinfónicos, etc., etc., y recordamos las dulces horas que más de una vez Manzanares nos proporcionó pulsando en el Erard sus propias obras o las de Chopin, Schumann o Mendelsshon.

## B.22. Concesión de validez oficial a la Escuela de Música de Valladolid, 1928<sup>27</sup>

Ilmo. Sr.: En el expediente sobre concesión de validez académica a los estudios de Música que se cursan en la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, la Comisión permanente del Consejo de Instrucción pública ha emitido el siguiente dictamen:

“Como consecuencia de los certificados remitidos a este Consejo de Instrucción pública, procedentes de los Excmos. Ayuntamiento y Diputación provincial de Valladolid fechados en 24 de Febrero del corriente año, esta Comisión permanente manifestó en su dictamen de 16 de Marzo próximo pasado referente a la concesión de validez académica oficial a los estudios que se cursan en la Escuela de Música de Valladolid, la conveniencia de que los referidos certificados, unidos al expediente, pasasen al Real Conservatorio de Música y Declamación, como así se hizo.

Visto el informe emitido por el mencionado Centro de enseñanza, con fecha 7 del corriente, esta Comisión se halla en acuerdo con aquel, estimando, por consiguiente que puede concederse la validez académica a la Escuela de Música de Valladolid, en lo que se refiere exclusivamente, a las asignaturas de Solfeo en sus tres cursos, y a los cinco de enseñanza elemental de cada una de las de Piano y Violín, que son las consignadas en el Real decreto de 1905. Asimismo, una vez que sean encargados de dar enseñanza de asignaturas que se citan los Profesores expresados en el informe del Real Conservatorio de Música y Declamación, quedara cumplido cuanto exige dicho Real decreto en su artículo 2.º Respecto a este punto, esta Comisión considera de justicia incluir en el cuadro de Profesores que propone el Real Conservato-

---

<sup>27</sup> RO de 4 de junio de 1905 [Concesión de validez oficial a la Escuela de Música de Valladolid]: *GdM*, 9/6/1928.

rio y para desempeñar la Cátedra de Violín, a D. José Aparicio, por reunir las mismas circunstancias que doña Carmen González y hallarse dentro de las condiciones que exige la Real orden de 4 de Noviembre de 1925, en su ampliación al artículo 2.º del mencionado Real decreto de 16 de Junio de 1905, y cuya propuesta omite en su informe, sin duda por olvido involuntario, el Real Conservatorio de Música y Declamación.

Y, por último, como según consta en los certificados de referencia, las Corporaciones municipal y provincial han consignado en sus presupuestos cantidades suficientes para la retribución del Profesorado, queda también comprendida la Escuela de Música de Valladolid dentro del artículo 3.º del tantas veces mencionado Real decreto de 16 de Junio de 1905.

Por todo lo expuesto,

Esta Comisión opina que puede concederse a la referida Escuela de Música de Valladolid la validez académica oficial que solicita, en lo que se refiere a la enseñanza completa de Solfeo y elemental de Piano y Violín, y con el cuadro de Profesores que se propone.”

Y S. M. el Rey (q. D. g.), conforme mandose con el anterior dictamen, se ha servido conceder a la referida Escuela de Música de Valladolid validez académica oficial a los estudios que se cursan en la misma de la enseñanza completa de Solfeo y elemental de Piano y Violín, y que se confirme en sus cargos a los Profesores propuestos por el Real Conservatorio y el Consejo de Instrucción pública, todo conforme a lo dispuesto en el Real decreto de 16 de Junio de 1905.

De Real orden lo digo a V. I. para su conocimiento y efectos. Dios guarde a V.I. muchos años. Madrid, 4 de Junio de 1928. CALLEJA

## B.23. Acto solemne de inauguración de curso de la Escuela de Música de Valladolid, 1918<sup>28</sup>

### INAUGURACIÓN DE CURSO EN LA ESCUELA PROVINCIAL DE MÚSICA

Memoria. - Discursos. - Concierto

A las once de la mañana se celebró el domingo la inauguración oficial del curso en la Academia provincial de música, dándose al acto mayor solemnidad que en años anteriores con motivo de haber sido concedida validez oficial a los estudios que se cursan en dicho centro.

Con el rector de la Universidad, doctor Valverde, y el presidente de la Academia de Bellas Artes, don Santos Vallejo, ocuparon la presidencia de la fiesta —celebrada en el salón de actos del Museo— el provisor del arzobispo don Lorenzo Rodríguez, en representación del prelado; el comandante señor Franch, en la del gobernador militar: el presidente de la Unión Patriótica don Blas Sierra, el delegado de Hacienda señor Baytón, el diputado provincial señor Lagunero, los concejales señores Merino y Remón, el director de la Escuela Normal, señor Catalán y comisiones de diferentes entidades y Cuerpos militares, numerosos académicos y los profesores de la Escuela.

#### **La memoria**

El secretario de la Academia, abogado don Sebastián Garrote Sapela, dio lectura a una interesante Memoria haciendo historia de la vida de la Sección de música de la Academia de Bellas Artes, desde el año 73, en que se dotó de ella a la Academia de San Fernando.

---

<sup>28</sup> “Inauguración de curso en la Escuela Provincial de Música”: *ENC*, 16/10/1928.

Aludió a la Real orden dictada en 1911 instituyéndose la Sección de música en nuestra Academia, y dedicó elogios para los señores Ortiz de Urbina, Martínez Cabezas, Muñoz Ramos y Ruiz Manzanares, primeros y meritisimos profesores de ella.

Hizo relación de las gestiones para dar validez oficial a los estudios, iniciadas por los señores González Frades, Díaz (don Ángel), Vallejo, Gavilán (don Enrique) y Zorrilla (don Francisco). Tributo calurosos elogios para todos los propulsores de esta gran obra.

Relató a continuación la formalización del oportuno expediente, por él llevada a cabo, y tras dedicar un sentido recuerdo a nuestro compañero don Ricardo Allué, infatigable luchador por la implantación del Conservatorio regional de música en Castilla, concluyó exhortando a todos para proseguir trabajando por el engrandecimiento de la Escuela de música, filial de la Academia de Bellas Artes.

Las admirables cuartillas del señor Garrote fueron premiadas con calurosos aplausos.

### **Discurso**

El director de la Escuela de Música, señor García Blanco, dio lectura a unas bellas cuartillas, saludando y agradeciendo la presencia de autoridades y público que habían acudido a la fiesta.

Agregó que en años anteriores el acto de apertura del curso en la Escuela se hacía en la intimidad, pero que en el actual, concedido el carácter oficial a los estudios que se cursan en el centro, se había querido dar mayor esplendor a la inauguración de enseñanzas.

A continuación expuso las gestiones que se realizaron para conseguir que en Valladolid funcione este centro con carácter oficial, y aludió a la afición y cariño que tiene el pueblo vallisoletano para los temas musicales,

como lo demuestra la formación de la Masa coral, para la que tuvo merecidos elogios.

Entonó un brillante párrafo a cantar las excelencias del arte musical y animó a todos a que contribuyan al resurgimiento musical.

Concluyó expresando la gratitud para todos los que han contribuido a finalizar las gestiones para que la Escuela provincial de música sea un centro más de enseñanza oficial.

Fue muy aplaudido.

### **El señor Vallejo**

El presidente de la Academia leyó el siguiente notable discurso:

“Si siempre, en cumplimiento de los deberes del cargo con que me honró la Academia, he levantado a hablar en actos de esta naturaleza, nunca lo he hecho con la satisfacción de hoy, que veo conseguida la que durante muchos años fue aspiración constante de todos nosotros: que nuestra Escuela de Música obtuviera para sus estudios una validez oficial.

Ello ha sido la justificación más evidente de que nuestra Academia es un organismo vivo, atento a las necesidades artísticas del momento y que no limita sus aspiraciones a recordar el pasado a la sombra de estas obras admirables del Museo, que constituyen nuestra mejor tradición. Por esto sin duda, porque poseemos esta tradición tan fuerte, que demuestra todas las posibilidades artísticas de nuestra ciudad, es por lo que la Academia de Bellas Artes de Valladolid puede seguir viviendo, atenta a las palpitaciones de cada día, y cumpliendo una misión social, la de dar medios a los jóvenes artistas para que puedan desarrollar sus actividades con el mínimo esfuerzo, y en un ambiente propicio.

Este año, el primero que la Escuela de Música va a disfrutar de las ventajas de que sus estudios obtengan el mayor resultado práctico, la Academia ha organizado una exposición de pintura y escultura que aun teniendo no más que la pretensión de un ensayo por el éxito conseguido nos hace pensar en la importancia que podrá obtener en años sucesivos, cuando junto a los artistas que empiezan, podamos agrupar a todos los consagrados. Con ello la Academia de Bellas Artes, en sus distintas secciones, llena perfectamente su fin, agrupando a los jóvenes que cultivan la pintura, la escultura y la música, ofreciéndoles escuela, orientación y medios de exteriorizar sus aptitudes. Tales iniciativas pueden ser únicamente la justificación de estas corporaciones que apoyadas con un sentido conservador en el arte del pasado, no representarían nada como un instrumento social si no continuasen actuando como organismos vivos en las actividades artísticas del presente.

Yo espero grandes resultados de estas iniciativas. De los éxitos de la Escuela de Música no hay que hablar, pues podemos contarlos como realidades. La validez académica no ha hecho sino legalizar una situación, asegurando a los alumnos el título oficial que acredite su aptitud, pues para los efectos puramente artísticos, desde su fundación hemos tocado las ventajas de una disciplina en la enseñanza, y una orientación segura para los alumnos.

El acto que celebramos hoy no es sino una demostración de estos efectos, y yo me siento orgulloso de presidir una Academia que ha conseguido en nuestros días esta inquietud por las actividades artísticas. Ello me da una gran fe en el porvenir, una seguridad absoluta de que esta tradición, de que es guardadora natural de Academia, sigue y seguirá dando buenos resultados, y que los artistas y las obras del pasado se unirán sin interrupción a las obras y los artistas del porvenir.

No deben asustarnos por esto, no ya las exaltaciones, ni siquiera las audacias y los excesos de la juventud, pues gracias a ellos el arte se hace vivo, sensible y dinámico, y su corriente no se interrumpe. Nosotros, un poco en la altura, con la serenidad de los años y la experiencia, debemos ser como un



fiel en la balanza, y solo de este modo una Academia de Bellas Artes podrá obtener los resultados más considerables en la indiscutible misión social que el Estado la encomienda.

Yo pienso que la Academia de Valladolid, en este sentido, ha hecho lo que debía y sus resultados los tenemos aquí a la vista. Que ellos nos animen y alienten para no interrumpir este esfuerzo, del que yo me siento orgulloso, precisamente porque no es mío, sino de todos los académicos, que prestan la mayor virtud con su inteligencia y prestigio a estas iniciativas.”

El interesantísimo discurso de don Santos Vallejo fue acogido con cariñosa ovación.

### Concierto

La banda de Isabel II, dirigida por el maestro Mateo, interpretó las siguientes piezas:

“La reina de los Ángeles”, marcha triunfal de M. san Miguel; “Sinfonía de zarzuelas”, Barbieri; “Momento musical y melodía”, de Schubert.

A su vez, la Coral Vallisoletana, bajo la batuta del maestro García Blanco, cantó admirablemente el siguiente programa:

- 1.º “Giraldilla”, canción asturiana, cuatro voces mixtas, S. Marcos;
- 2.º “¡Ah! Dicen”, tonadilla salmantina, cinco voces mixtas, García Blanco;
- 3.º “¡Ay larala!”, tonada castellana, seis voces mixtas, Fernando Aparicio;
- 4.º “Sardana de las monjas”, seis voces mixtas (bisada), E. Morera;
- 5.º “Tengo que subir al Puerto”, Baldomero Fernández.

La banda y la Coral fueron calurosamente aplaudidas y elogiadas.

### **El rector**

Finalmente, se levantó a hablar el rector de la Universidad señor Valverde, expresando su satisfacción por presidir el acto cultura, felicitando a la Academia y al señor Garrote —que acertadamente formalizó el oportuno expediente— por la creación oficial de la enseñanza de música en esta Escuela provincial.

Sus breves y elocuentes frases fueron muy aplaudidas.

### **La Marcha Real**

Después se cantó la Marcha Real, que fue acogida con estruendosa ovación y se dio por terminado el acto, que resultó un concierto muy concurrido, muy brillante y una gran fiesta literaria y artística.

### **Cuadro de asignaturas y profesores de la Escuela**

Profesores numerarios:

Solfeo.- Doña Josefa García Silva, don Julián García Blanco (director).

Auxiliares numerarios:

Solfeo.- Doña María Sáez Miguelañez, doña Emilia Jerez Caso.

Profesores numerarios:

Piano.- Doña Irene González de Torres, don Aurelio González Rodríguez (secretario).

Violín.- Doña Carmen González Rodríguez y don José María Aparicio Tablares.







