

# **Entorno político-musical de la infancia de Isabel II y la Infanta Luisa Fernanda de Borbón: Villancicos reales de Pedro Albéniz (1795- 1855) y Francisco Frontera de Valldemosa (1807- 1891)**

**Sara NAVARRO LALANDA**  
Universidad Autónoma de Madrid

- I. Introducción.**
- II. Educación musical en la Casa Real (1829-1845).**
- III. Maestros de Música de sus Majestades Reales: Pedro Albéniz y Francisco Frontera de Valldemosa.**
- IV. Villancicos reales compuestos por los maestros de música para Su Majestad Isabel II y su hermana la Infanta Luisa Fernanda de Borbón.**

## I. INTRODUCCIÓN

La música estuvo muy presente en los primeros años de vida de las hijas de Fernando VII y su cuarta esposa, María Cristina de Borbón, tanto en el ámbito educativo, llegando incluso a participar como intérpretes, como mediante su presencia o asistencia a conciertos y otros eventos propios de las sociedades artísticas y culturales del momento.

María Cristina de Borbón, reina consorte y posteriormente reina gobernadora, implantará durante su reinado una corte política y cultural propia, con la que se continuará la tradición de mostrar la ostentación y el poder de la realeza a través de la realización, tanto de celebraciones de actos culturales en la Real Cámara del Palacio Real como promocionando la asistencia a conciertos con su presencia<sup>1</sup>. Así mismo, fundará por Real decreto el Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina en 1830, el mismo año en que nace la futura Isabel II<sup>2</sup>. En esta institución se festejarán posteriormente acontecimientos como el nacimiento de la Infanta Luisa Fernanda<sup>3</sup> representándose *Los enredos de un curioso*, melodrama en dos actos compuesto por los profesores Ramón Carnicer, Pedro Pérez Albéniz y Baltasar Saldoni<sup>4</sup>.

Tras la muerte de Fernando VII<sup>5</sup>, la lucha incesante de María Cristina de Borbón consistirá en guardar el trono de su hija<sup>6</sup> en un escenario que se ha

---

<sup>1</sup> SORIANO FUERTES, M., *Historia de la Música Española desde la venida de los Fenicios hasta el año de 1850*, Madrid 2007, p. 347.

<sup>2</sup> *Decretos del Rey Nuestro Señor Don Fernando VII, y Reales Ordenes, Resoluciones y Reglamentos Generales expedidos por las Secretarías del Despacho Universal y Consejos de S.M. por Don Josef María de Nieva*, Madrid 1830, t. XV, p. 391. Real decreto anunciando Su Majestad el nacimiento de la Serenísimas Señora Infanta su augusta Hija publicado el 10 de octubre de 1830.

<sup>3</sup> *Decretos del Rey Nuestro Señor Don Fernando VII...*, o.c., t. XVII, p. 11- 12. Real decreto anunciando Su Majestad el nacimiento de su augusta Hija la Infanta Doña María Luisa Fernanda publicada el 31 de Enero de 1832.

<sup>4</sup> Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (BRCSMM), 1/6705.

<sup>5</sup> *Decretos del Rey Nuestro Señor Don Fernando VII...*, o.c., t. XVIII, pp. 243- 245. Real provisión, por la cual se da noticia a las Justicias y demás personas de estos Reinos del fallecimiento del Sr. Rey Don Fernando VII, y de la confirmación que hace Su Majestad la Reina Gobernadora, en nombre y durante la menor edad de su augusta Hija la Reina Isabel II, de todas las Autoridades establecidas, mandando continúen en el ejercicio de sus funciones, con lo demás que se expresa. Publicada el 30 de Septiembre de 1833.

dado a llamar guerra carlista como consecuencia de ser éstos los partidarios de Don Carlos, hermano del rey, al que intentan apoyar a fin de que sea sucesor del trono. Los años que se suceden en estos escenarios sangrientos estarán tildados en lo musical por un gusto hacia la ópera italiana, que no será representada en los Reales Palacios sino en los teatros del Príncipe y la Cruz, ya que con Carlos III quedaron prohibidos en 1777 todo género de representaciones y no se restituirán hasta el período de reinado de Isabel II<sup>7</sup>.

En este sentido, los años que trascurren entre 1832 a 1835 son descritos por Mesonero Romanos, en un discurso de corte nacionalista, como una época en que *la dilatada educación musical, unida a la particular disposición de los filarmónicos españoles ha producido entre el público notables aficionados*<sup>8</sup>, hecho que se intentaría potenciar desde el Real Conservatorio fomentando la enseñanza de intérpretes nacionales. Sin embargo, la situación de España como consecuencia de las guerras carlistas hizo que el Real Conservatorio viera mermados sus recursos quedando, incluso, suprimido el presupuesto otorgado a dicha institución en 1835, crisis que Montes Arribas localiza hasta 1838, año que denomina como de *un nuevo comienzo para el Real Conservatorio*<sup>9</sup>. Esta nueva época de esplendor se reafirmará, en mayor medida, impulsándose la educación y la cultura a través de la promulgación de la Real Orden del 28 de febrero de 1839, que autoriza el asociacionismo y que fomenta la proyección de liceos y sociedades artístico-musicales<sup>10</sup>.

Por otra parte, España seguirá muy de cerca la política cultural de países extranjeros, especialmente de los reinos de Francia e Italia, dándolas a conocer al público español a través de actuaciones difusoras de repertorio como son las gacetas o periódicos<sup>11</sup>, los cuales incluyen suplementos y críticas

---

<sup>6</sup> La Real cédula del 15 de octubre de 1830 comunicada por Su Majestad se digna resolver que a su muy amada Hija, la Infanta Doña María Isabel Luisa se le hagan los honores como Príncipe de Asturias jurando como única heredera del trono el día 20 de junio.

<sup>7</sup> CARMENA Y MILLÁN, L., *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, Madrid 2002, p. 18.

<sup>8</sup> MESONERO ROMANOS, R. de, "La filarmonía", en *Escenas matritenses*, Barcelona 1967, p. 255.

<sup>9</sup> MONTES, B., "El Real Conservatorio de Madrid durante la regencia de María Cristina de Borbón (1833- 1840) en, *Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa: Las casas de las reinas (siglos XV-XIX)*. Arte, música, espiritualidad y literatura, Madrid 2008, p. 1918.

<sup>10</sup> ALONSO, C., *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*, Madrid 1998, p. 202.

<sup>11</sup> Para estudiar publicaciones musicales en España pueden ser consultada la Tesis Doctoral de Jacinto Torres Mulas *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990)*, estudio crítico-bibliográfico, repertorio general (1991). Entre las revistas y gacetas de interés puede destacarse *Cartas españolas o sea Revista Histórica, Científica, Teatral, Crítica*

musicales, o a través de la incorporación de repertorio a bibliotecas como la del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina o la Biblioteca del Palacio Real<sup>12</sup>.

Tras concluir la primera guerra carlista, María Cristina de Borbón intentó aminorar los avances del liberalismo, hecho que se volvió en su contra viéndose obligada a renunciar a la regencia abandonando a sus hijas, Isabel y Luisa Fernanda, y dejando el gobierno en manos de Baldomero Espartero<sup>13</sup>, el cual había sido nombrado general del ejército y Grande de España el día 1 de Junio de 1839 con la denominación de Duque de la Vitoria por la que hasta ahora había sido la Reina Regente y Gobernadora<sup>14</sup>. El escepticismo creado por la entrada de Espartero en el gobierno y que se desarrollará hasta 1843, año en el que sube al trono Isabel II<sup>15</sup>, queda recogido en la copla de la siguiente rondalla cantada el día de su recepción en la capital:

*Cuando comenzó el diluvio  
todos estaban alegres,  
y unos a otros se decían:  
¡qué buen año va a ser éste!*<sup>16</sup>

En definitiva, estos acontecimientos que nos remiten a los antecedentes histórico- culturales de la Infancia de Su Majestad Isabel II y su hermana la Infanta Luisa Fernanda de Borbón nos ofrecen una política cultural consolidada en un italianismo que se acrecienta con la presencia de María Cristina de Borbón en la corte y que se establecerá y evolucionará durante el reinado de Isabel II con la creación del Teatro Real y su participación en las sociedades artístico- culturales de la época, aunque paulatinamente el gusto de esta reina abarcará nuevos horizontes ya no exclusivos del repertorio italiano, practicando un deliberado populismo o casticismo de tintes andaluces

---

y *Literaria* que se publicó los años 1831- 1832 y la segunda serie, continuadora de la anterior, con formato de periódico, *La Revista Española*, próximas al entorno de la Realeza.

<sup>12</sup> NAVARRO, M., "La Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid", en *Revista de Musicología*, XI (1988) 240; Archivo General de Palacio (AGP), Sección administrativa, caja 6768, inventario. Navarro muestra cómo la Reina Regente envió a París a Pedro Albéniz para adquirir obras con destino a las Bibliotecas del Palacio Real y del Conservatorio.

<sup>13</sup> Baldomero Espartero fue nombrado Regente del reino por las Cortes el 8 de Mayo de 1841.

<sup>14</sup> *Colección de las leyes, decretos y declaraciones de las Cortes y de los Reales Decretos, Órdenes, Resoluciones y Reglamentos generales expedidos por las Secretarías del Despacho...*, o.c., t. XXV, pp. 321-322.

<sup>15</sup> *Colección de las leyes, decretos y declaraciones de las Cortes, y de los reales decretos, ordenes, resoluciones y reglamentos generales expedidos por los Respetivos Ministerios...*, o.c., t. XXI, p. 353.

<sup>16</sup> LUZ, P. de, o.c., p. 81.

que rebasará la simplicidad de la imagen pintoresca logrando articular un sentimiento de nacionalidad musical incipiente<sup>17</sup>.

## II. EDUCACIÓN MUSICAL EN LA CASA REAL (1829-1845)

La preparación ofrecida a las personas reales solía ser muy completa, abarcando tanto disciplinas humanísticas como desarrollándose el gusto por determinadas actividades artísticas. Esta educación pretendía ser la base que les permitiera relacionarse formando parte del ambiente cortesano y poder estar a la altura que el protocolo les exigía en cada caso. Ejemplo de ello, lo encontramos en la educación recibida por Carlota Joaquina, hija de María Luisa de Parma y del Príncipe de Asturias (Carlos IV), quien debe realizar un examen público a la edad de nueve años con motivo de formalizar sus alianzas con Joao VI de Portugal; princesa que además de los conocimientos en gramática, historia, geografía, francés y latín, de los que fue examinada, había sido instruida en equitación, pintura, canto, aprendizaje de algún instrumento, destacando especialmente en el arte de la danza<sup>18</sup>.

Para comprender la educación ofrecida a la futura Isabel II y su hermana, la Infanta, debe tenerse en cuenta el gusto por el arte de su progenitora. María Cristina de Borbón es descrita, por Saldoni, como *aficionada música, inteligente, profunda conocedora, y entusiasta por el arte divino*<sup>19</sup>. Aunque no sabemos quienes fueron los primeros profesores de música que tuvo, Villa-Urrutia muestra que, entre las materias ofrecidas a los hijos de Reyes, la música era una disciplina en la que se les educaba eligiendo entre esta materia o pintura, siendo en algunos casos recibidas ambas disciplinas<sup>20</sup>. Es conocido que cantaba y tocaba el piano como artista consumada. Entre los maestros de música que tuvo esta reina en España destacan en canto Francisco Frontera de Valldemosa, quien fue igualmente profesor de sus hijas, y en piano Guelbenzu<sup>21</sup>.

---

<sup>17</sup>ALONSO GONZÁLEZ, C, “La música isabelina: el anverso lírico de un reinado azaroso” en, *Isabel II. Los espejos de la reina*, Madrid 2004, p. 217- 222.

<sup>18</sup>LOLO, B., “Las bodas de Carlota Joaquina con Joao VI (1785): Festejos con música al servicio de un ideal cortesano”, en *Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa: Las casas de las reinas (siglos XV-XIX). Arte, música, espiritualidad y literatura*, Madrid 2008, pp. 1851-1852.

<sup>19</sup>SALDONI, B., *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Valencia 1995, t. II, p. 320.

<sup>20</sup>VILLA-URRUTIA, Marqués de, *La Reina Gobernadora. Doña María Cristina de Borbón...*, o.c., p. 21.

<sup>21</sup>SALDONI, B., o.c., t. II, pp. 320-327.

La completa formación ofrecida a las Infantas aunada con un ambiente propicio, cargado de un italianismo reinante, fue asimilada por Isabel y Luisa Fernanda desde su más tierna infancia. En este sentido, la Reina Viuda y Gobernadora, patrocinará personalmente la medida creada por el Real Decreto del Asociacionismo durante la menor edad de su hija Isabel II, al inscribirse como socia en el Liceo Artístico y Literario de Madrid, llegando a participar como destacada pianista y arpista en dichas sesiones. Según expone Soriano Fuertes, posteriormente, sus hijas serían socias y protectoras de estos establecimientos en donde la clase más distinguida se reunía constituyendo un círculo cortesano donde se interpretaban las novedades musicales del momento<sup>22</sup>.

Se sabe que la educación musical de las infantas fue impartida en un principio por Escolástico Facundo Calvo, ya que Manuel José Quintana, ayo instructor de Su Majestad y Alteza manifiesta el 19 de enero de 1841 que siendo conveniente dar la debida importancia y mayor ampliación a la enseñanza de música *creo oportuno que cesando en este encargo Don Escolástico Facundo Calvo que la ha obtenido hasta ahora, se nombre a Don Pedro Albéniz primer organista de la Capilla Real para maestro de piano de las augustas alumnas y para enseñarles el canto a Don Francisco Valdemoso profesor español muy acreditado*<sup>23</sup>.

Tenemos noticia de cómo estos maestros de música realizan una petición formal de un cuarteto instrumental para el ensayo de Isabel II y la Infanta Luisa Fernanda<sup>24</sup>, así como de uno de los primeros conciertos que se ejecutaron en Palacio por las augustas alumnas<sup>25</sup>, siendo alentados por la condesa de Espoz y Mina a realizar esta función musical, hecho que, según la aya, en adelante se repetirá con bastante frecuencia, siendo un poderoso estímulo para que se aplicasen<sup>26</sup> y que como resultado daría lugar a anotaciones como la reflejada por Saldoni presentando a Isabel II como *cantante distinguidísima y gran conocedora del arte divino*<sup>27</sup>. Incluso, Sopeña muestra cómo en una de las habitaciones de palacio se había construido un gran escenario donde por lo general se

---

<sup>22</sup> SORIANO FUERTES M., o.c., pp. 364-366.

<sup>23</sup> SOBRINO, R., y SALAS VILLAR, G., "Pérez de Albéniz, Pedro", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols. Stanley Sadie (ed.), London 2001, p. 635. AGP, Caja 31 Exp. 12, .56. Como asignación económica podrá señalarse por este concepto la gratificación de 6000 reales anuales para Albéniz sobre la asignación que tiene por su destino en la Real Capilla y a Valdemoso por su servicio el sueldo de 12000 reales anuales.

<sup>24</sup> AGP, Sección administrativa, caja 6768.

<sup>25</sup> ESPOZ Y MINA, Condesa de, o.c., p. 292.

<sup>26</sup> *Ibidem*

<sup>27</sup> SALDONI, B., o.c., t. III, p. 251.

representarían programas de concierto que constaban de tres partes, dedicadas las dos primeras a música sagrada y la última a la profana<sup>28</sup>. Pudiera ser que en estas funciones se interpretase alguno de los villancicos reales escritos que se estudian a continuación.

### III. MAESTROS DE MÚSICA DE SUS MAJESTADES REALES: PEDRO ALBÉNIZ Y FRANCISCO FRONTERA DE VALLDEMOSA

Pedro Pérez Albéniz (Logroño, 14- IV- 1795; Madrid, 12- IV- 1855), conocido como Pedro Albéniz, tras crearse el Real Conservatorio de Música y Declamación por Real orden es nombrado maestro de Piano y Acompañamiento el 7 de junio de 1830, tomando a su vez la labor de archivero de la Biblioteca del Conservatorio, lo cual dará lugar a una intensa relación con la Reina Regente dada su implicación tanto con la música como con la institución<sup>29</sup>.

El 25 de septiembre de 1834 solicitó se le concediese la plaza de organista en propiedad tras ser organista interino desde el 15 de junio del mismo año, a lo que la reina gobernadora resolvió por real orden el 26 de octubre de 1834 concediéndole su petición. Pero, su relación con la casa real aumentó considerablemente, si cabe, al ser nombrado el 31 de mayo de 1837 pianista real por la reina. Posteriormente, en 1841, fue designado maestro de piano de las augustas alumnas, es decir, de la reina Isabel II y de su hermana María Luisa Fernanda<sup>30</sup>, quienes le tendrán en consideración hasta el día de su fallecimiento, siendo signo de ello el mandato de S.M. la Reina de colocar inmediatamente después del carro fúnebre que conducía los restos mortales del pianista a la banda militar del real cuerpo de Alabarderos<sup>31</sup>.

Finalmente, el 24 de febrero de 1854 le es concedida la jubilación como Maestro de piano y acompañamiento del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina<sup>32</sup>, siendo notificada su defunción el 13 de Abril de 1855 por su hijo político José María de Gorostidi al Ministro de la Gobernación<sup>33</sup>.

---

<sup>28</sup> SOPEÑA, F, *Las reinas de España y la música*, Bilbao 1984, pp. 107-109.

<sup>29</sup> SOBRINO, R., y SALAS VILLAR, G., "Pérez de Albéniz, Pedro", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid 1999, p. 634.

<sup>30</sup> *Ibid.* pp. 634-635.

<sup>31</sup> SALDONI, B., o.c., t. II, p. 269.

<sup>32</sup> RCSMM, Pedro Albéniz..., o.c., 24 de Febrero de 1854.

<sup>33</sup> RCSMM, Pedro Albéniz..., o.c., 11-52, 13 de Abril de 1855.

Francisco Frontera y La-Serra ((Mallorca), 22- IX- 1807; Palma de Mallorca, 7- X- 1891), conocido por Valldemosa, de origen mallorquín, como expone Saldoni, empieza el estudio del violín bajo la dirección del profesor Luis Gazaniol, perfeccionando la técnica de este instrumento y del solfeo con Juan Capó. Posteriormente tomaría lecciones de piano y armonía<sup>34</sup>.

Tras haber perdido a su padre natural a los cuarenta días de nacer, contó con la presencia de una figura paterna política, quien le inició en el mundo de la música y a quien sucedería en el cargo de director de la orquesta del Teatro de Palma<sup>35</sup>. A la edad de diecinueve años tuvo que hacerse cargo de su madre, una hermana y un hermano demente, atendiendo a su familia dando lecciones de solfeo, canto y piano y desempeñando al mismo tiempo en su ciudad natal el oficio de director de orquesta y de maestro de *cembalo* en el teatro italiano.

A principios de 1836 fue a París, donde estudió composición con Hipólito Colet, tras ser recomendado por Rossini, y posteriormente con Elwari. Sería en esta época cuando comenzaría a estudiar canto, profesión que desarrollaría con gran destreza, siendo un bajo afamado y protegido por los célebres artistas Bordogny y Carrafa. En esta época Valldemosa sería aclamado en la Gaceta Musical de París como cantante y compositor<sup>36</sup>.

En el año 1841 fue nombrado maestro de S.M. la reina Isabel II y de su augusta hermana, tomando posesión por Real Orden el 7 de Julio del citado año<sup>37</sup>. Fue nombrado, a su vez, profesor de canto del Real Conservatorio de Música y Declamación y vocal de su junta facultativa. Desde este momento, su relación con la realeza sería más estrecha, tanto por su labor pedagógica como por su oficio en años posteriores como director de los Reales Conciertos, Cámara y Teatro particular de Su Majestad.

#### **IV. VILLANCICOS REALES COMPUESTOS POR LOS MAESTROS DE MÚSICA PARA SU MAJESTAD ISABEL II Y SU HERMANA LA INFANTA LUISA FERNANDA DE BORBÓN**

Los primeros documentos en los que aparece el término villancico proceden del ámbito profano a mediados del siglo XV. Entre los temas y motivos que trataban era frecuente encontrar temática navideña y terminología amorosa

---

<sup>34</sup> SALDONI, B., *Op. cit.*, t. III, p. 205- 209.

<sup>35</sup> COMPANY FLORIT, J., “Frontera de Valldemosa, Francisco”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid 1999, p. 271.

<sup>36</sup> SALDONI, B., *Op. cit.*, t. III, p. 206- 207.

<sup>37</sup> AGP, Caja 16930, *Op. cit.*, Exp. 9.

con un sustrato religioso. Estas pequeñas cancioncillas en lengua vulgar se trasladan a finales de este siglo a la Iglesia, siendo en un primer momento un género ligado a la Navidad y extendiéndose rápidamente a otras fiestas como el Corpus Christi, Asunción, santos locales o la Epifanía.

La interpretación de este género en la Iglesia pronto suscitó reacciones contrarias, como la carta pastoral escrita por el obispo Cirilo Franco en 1549, que pretendían eliminar la música poco adecuada para el Templo. En la Real Capilla de Madrid tenemos igualmente constancia de cómo en 1596 Felipe II mandaría retirar los villancicos de la Iglesia no volviéndose a restaurar su presencia hasta el reinado de Felipe IV, aunque parece que esta medida no tuvo gran efecto a tenor del listado de villancicos que se compusieron y cantaron en aquellos años<sup>38</sup>. Igualmente, en el siglo XVIII podemos advertir reacciones contra la introducción del villancico en el templo llevadas a cabo por teóricos, autoridades eclesiásticas, o personas reales como Fernando VI en la Real Capilla<sup>39</sup>, supresión esta última no respetada por autores como Francesco Corselli y José de Nebra, quienes siguieron componiendo villancicos. En los reinados que le suceden, los de Carlos III, Carlos IV y Fernando VII, existen autores como Manuel Mencia, Francisco Javier Gilbert o Antonio Ugena que tienen una cuantiosa obra de este género, aunque la creación de este repertorio parece que declina como consecuencia tanto de los estragos que traería la Guerra de la Independencia como del papel ejercido por el maestro de capilla de la Seo de Zaragoza García Fajer, quien se dirige a los Cabildos de algunas catedrales españolas proponiéndoles la supresión de los villancicos y su sustitución por sponsorios que él mismo compone<sup>40</sup>.

En el periodo que va de 1841 a 1845 los maestros de música de Isabel II y la Infanta Luisa Fernanda de Borbón, Albéniz y Valldemosa, establecerán una nueva funcionalidad del villancico y una forma de lucimiento personal para las Infantas no observado con anterioridad. Esta utilización convierte la composición del villancico de Navidad en un repertorio extralitúrgico como eran los villancicos del Corpus; y, al mismo tiempo, lleva a que la realeza desarrolle su habilidad como intérprete insertando por primera vez el elemento sacro en su quehacer pedagógico musical.

---

<sup>38</sup> VARIOS, "Villancico", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid 1999, p. 921.

<sup>39</sup> MOLL, J., "Los villancicos cantados en la Capilla Real a fines del siglo XVI y principios del siglo XVII", en *Anuario Musical*, 25 (1970) 82.

<sup>40</sup> CAPDEPÓN, P., *El padre Antonio Soler (1729- 1783) y el cultivo del villancico en el Escorial*, Real Monasterio del Escorial 1994, pp. 44-46.

Tenemos constancia de la importancia que desde el siglo XVII era concedida a la fiesta de Navidad, hecho que conllevaba la obligación de que el maestro de capilla compusiera nuevas obras entre las que se sitúan los villancicos para la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo, siendo ejemplo de ello cómo en la catedral de Palencia para esta festividad se solicita una misa, un villancico de calenda, otro para vísperas y los tres para los tres nocturnos de los maitines<sup>41</sup>. Esta costumbre, por tanto, no se perdió entre los años de 1841 a 1845, pero no sería el maestro de capilla sino los maestros de música de Su Majestad y Su Alteza Real los encargados de componer este repertorio, aunque ya no con una función litúrgica sino con la funcionalidad de ser cantado a modo de voces solistas por la Reina y la Infanta acompañadas de coro y piano.

En 1841, ambos autores comienzan su labor de profesores de las augustas alumnas, como maestro de piano y de canto respectivamente, ofreciéndoles cada uno de ellos su primer villancico con motivo de las fiestas de la Natividad del Señor, composiciones que se sucederán hasta la fecha de 1845 con el villancico *Al himno que los Ángeles entonan en el cielo* de Pedro Albéniz. Debemos, por lo tanto, encuadrar este *corpus* de villancicos en la transición entre la Regencia de Espartero, con el consiguiente exilio de María Cristina de Borbón a Francia, y la subida al trono en 1843 de Isabel II, quien contaba en este momento con trece años de edad, siendo la Infanta Luisa Fernanda de Borbón dos años menor que su hermana.

Los villancicos reales que se presentan en este estudio pertenecen mayoritariamente a la Biblioteca de la Reina María Cristina de Borbón, la cual está compuesta por setenta y nueve entradas o signaturas localizadas actualmente en la Biblioteca Nacional de España, que engloban un variado repertorio de 31 autores conocidos junto a 12 obras anónimas. El único estudio que poseemos hasta el momento acerca de la Biblioteca particular de esta Reina procede de la descripción realizada por Gosálvez Lara sobre las bibliotecas y archivos de música particulares integrados en el servicio de partituras, en el cual se muestra cómo esta colección forma parte de otra colección musical de mayor envergadura que fue donada al Real Conservatorio de Música<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> CAPDEPÓN, P., o.c., p. 38. Citado en LÓPEZ CALO, J., *La música en la catedral de Palencia*, vol. II, Palencia 1981, p. 701.

<sup>42</sup> GOSÁLVEZ, C.J., "La Biblioteca Nacional, Bibliotecas y Archivos de Música particulares integrados en el Servicio de partituras", en *El Patrimonio Musical Español de los siglos XIX y XX, Estado de la cuestión. Edición conmemorativa del centenario de la muerte de F. A. Barbieri (1894- 1994)*. Cuaderno de trabajo, nº 2, Trujillo (Cáceres) (1994) [i.e.1995].

En el presente estudio nos hemos centrado en las composiciones sacras dedicadas a la Navidad de dos de los autores más cercanos a las infantas Isabel y Luisa Fernanda en lo que se refiere a educación musical, estamos hablando de Pedro Pérez Albéniz y Francisco Frontera de Valldemosa, ambos pedagogos del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina y profesores de S.M. y Alteza en la Casa Real; autores que aunque muestran grandes similitudes en su oficio se encuentran en diferente etapa en su vida profesional, ya que Albéniz en este momento se halla en el culmen de su carrera profesional a diferencia de lo que acontece a Valldemosa a quien su labor para la Casa Real no había hecho más que comenzar:

<b>VILLANCICOS REALES AL NACIMIENTO DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO</b>				
<b>Autores</b>	<b>Incipit literario</b>	<b>Fecha de comp.</b>	<b>Estado</b>	<b>Localización</b>
ALBÉNIZ, Pedro	[El Rey de los cielos, el hijo de Dios]	1841	Manuscrito	BNE (MC*); BPR
	[Tregua al Júbilo pastores tregua al Júbilo escuchad]	1842		BNE (MC); BPR
	[Dejad los apriscos, dejad los ganados]	1844		BNE (MC); BPR
	[Al himno que los Ángeles entonan en el cielo]	1845		BNE (MC); BPR
FRONTER A DE VALLDE MOSA, Francisco	[Las zagalas y pastores reunidos en tropel]	1841	Impreso	BNE (MC) ; BPR (2ª M desc)
	[Ya la noche lóbrega se convierte en día]	1843		BNE (MC)
	[Las zagalas y pastores reunidos en tropel]**	1856		BNE; RCSMM

\* Biblioteca de María Cristina de Borbón- Dos Sicilias

\*\* Obra impresa basada en el Villancico *Las zagalas y pastores reunidos en tropel* (1841) de Valldemosa.

Como puede observarse en la tabla precedente, los villancicos compuestos por Albéniz, creados entre los años 1841 a 1845, son piezas que debido a su funcionalidad se encuentran localizados no únicamente en la biblioteca particular de la reina regente sino, de igual forma, en la biblioteca del Palacio Real, estando en ambos escenarios en su versión manuscrita y siendo orlados con el mismo patrón las partes a solo realizadas por Su Majestad, Isabel II,

Su Real Alteza, Luisa Fernanda de Borbón, y la Reina Gobernadora, María Cristina de Borbón- Dos Sicilias<sup>43</sup>.

Igualmente, en la Biblioteca particular de la Reina María Cristina de Borbón contamos con dos villancicos manuscritos de Valldemosa, compuestos en 1841 y 1843 respectivamente. Una nueva versión del villancico *Las zagalas y pastores reunidos en tropel* (1841) en versión manuscrita se localiza en la Biblioteca del Palacio Real, aunque transportado a una segunda mayor descendente, suprimiendo la contradanza pastoral y contando con dos nuevas secciones, una plegaria y un *Allegretto*; esta versión es de interés al indicarse que fue copiado por Pedro Albéniz *circa* de 1860, mostrándose de este modo el conocimiento que este autor tenía de la obra de Valldemosa; si realmente fue Albéniz el copista, tuvo que realizarse con anterioridad al 13 de Abril de 1855, momento de su fallecimiento. De igual forma, existe una versión impresa de este villancico, *Las zagalas y pastores reunidos en tropel* (1841), que posee la misma estructuración formal que el villancico localizado en la biblioteca del Palacio Real, aunque en esta publicación de 1856<sup>44</sup>, las dos últimas secciones, Plegaria y *Allegretto* son consideradas como un segundo villancico. Esta obra editada de forma impresa en la *Gaceta musical de Madrid* se localiza en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con una particularidad, una dedicatoria situada en la esquina superior derecha del primer folio en la cual se expresa “Al Señor Don Santiago Masarnau de su buen amigo Valldemosa”<sup>45</sup>.

El conjunto de estas composiciones está pensado para ser ejecutado por un coro de voces al unísono, siendo excepción el villancico *Ya la noche lóbrega se convierte en día* (1843)<sup>46</sup> y la Plegaria del villancico *Las zagalas y pastores reunidos en tropel* (1841) en la versión manuscrita localizada en la biblioteca del Palacio Real y la edición impresa de 1856<sup>47</sup>, creadas ambas composiciones de Valldemosa para coro a dos o tres alturas diferenciadas. Un caso especial lo encontramos en el villancico de Albéniz de 1845, *Al himno que los ángeles entonan en el cielo*, en el cual además de la presencia del coro existe una sección interpretada a tres por las tesituras de tiple, tenor y barítono<sup>48</sup>.

---

<sup>43</sup> Las indicaciones que podemos ver en las voces a solo en relación a la edición son: Imp. Lith. Badoureau, 1° St. Denis, 302 París.

<sup>44</sup> *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual, 1847-1915*. Nieves Iglesias Martínez (dir. Técnica). Madrid 1997, p. 46. La fecha de 1856 ha sido tomada del boletín de la propiedad intelectual. BNE, Mp 1273/51; RCSMM, Fondo impreso, V1.

<sup>45</sup> *Ibid*, RCSMM, Fondo impreso, V1.

<sup>46</sup> BNE, M.REINA/18.

<sup>47</sup> BPR, MUS/MSS/1435 (2); BNE, Mp 1273/51.

<sup>48</sup> BNE, M.REINA 11; BPR, MUS/MSS/1411 (4).

El acompañamiento instrumental es, en todos los casos, realizado para piano, existiendo junto a éste un acompañamiento percusivo a modo de instrumentos pastoriles en los villancicos *Tregua al Júbilo pastores tregua al Júbilo escuchad* (1842) compuesto por Albéniz<sup>49</sup> y *Las zagalas y pastores reunidos en tropel* (1856) de Valldemosa, acercando de esta forma lo bucólico o pastoril a este género<sup>50</sup>; carácter pastoril que se reflejará igualmente en el texto de los villancicos con una doble intención pedagógica y religiosa.

Para estudiar el marco estructural, tenemos que tener presente que el villancico ya desde los primeros años del siglo XVIII y durante el siglo XIX se desarrolla en un doble marco compositivo. Por una parte, encontramos composiciones que mantienen la estructura de siglos anteriores de introducción, responsión (estribillo) y coplas, apareciendo junto a este esquema en la Capilla Real de Madrid el villancico a modo italiano o cantada constituido por secciones de recitado y arias que se irían incrementando con adiciones en forma de dúos, tríos, minués y demás partes, que se enlazan con una orquesta que cada vez toma mayor protagonismo<sup>51</sup>.

Si realizamos un esquema básico formal de este conjunto de villancicos, encontramos como estructura básica una introducción pianística seguida de una sección coral, a modo de responsión o estribillo, que suele ser *Allegro*, y que muestra un contraste con las entradas a solo de Su Majestad y Su Alteza Real, generalmente coplas en tempo *Andante* o *Adagio*, que concluyen con la repetición del estribillo.

A modo de ejemplo analítico estructural, el Villancico Real al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo, El Rey de los cielos, el hijo de Dios (1841), compuesto por Pedro Albéniz responde a la siguiente estructura:

<b>Pastorela (Int. / c1)</b>	<b>– Coro (Int. / c2)</b>	<b>– 1ª Estrofa– coro</b>	<b>– 2ª Estrofa– coro</b>	<b>– Contradanza</b>
<i>Moderato</i>	<i>Allegro</i>	<i>Pastoral</i>	<i>Pastoral</i>	<i>Pastoril</i>
6/8	2/4	6/8	6/8	6/8
Sol M	Do M	Fa M	La m	Do M

Entre las particularidades de este villancico puede destacarse la contradanza que concluye esta pieza, presente igualmente en el villancico que en este mismo año compone Valldemosa, *Las zagalas y pastores reunidos en tropel*

<sup>49</sup> BNE, M.REINA/9; BPR, MUS/MSS/1411 (2).

<sup>50</sup> O. c., BPR, MUS/MSS/1435 (2).

<sup>51</sup> VARIOS, “Villancico”, en: *Diccionario de la música española e Hispanoamericana...*, o.c., p. 923.

(1841), en la versión manuscrita localizada en la biblioteca particular de María Cristina de Borbón. Este hecho, aunado a la incorporación de pastorelas introducidas por Valldemosa, extraída la perteneciente al villancico *Ya la noche lóbrega se convierte en día* de 1843, según comenta el propio autor, de las vocalizaciones de Carulli<sup>52</sup> o los diálogos entre las voces a sólo que concluyen con una interpretación a dúo en los villancicos de Pedro Albéniz, *Tregua al Júbilo pastores Tregua al Júbilo escuchad* (1842) y *Dejad los apriscos, dejad los ganados* (1844)<sup>53</sup> nos acerca a una composición más abierta en su estructura, que combina el esquema de introducción, estribillo y coplas con la adhesión de movimientos característicos de la cantada italiana<sup>54</sup>.

Por otra parte, debe tenerse en cuenta, que la interpretación de los solos en estos villancicos está pensada para el lucimiento de Su Majestad Isabel II y de su hermana la Infanta Luisa Fernanda, y cómo la presencia del solo de la Reina Madre en el villancico de Pedro Albéniz *Al himno que los Ángeles entonan en el cielo* (1845), creado en el momento en que la exiliada regente ahora como madre de la Reina Isabel II regresa a España, intenta ser un refuerzo de la posición de su persona como madre de la Reina, pidiendo a la Virgen que guarde a sus hijas, y así mostrando su amor maternal:

*Te ruego oh! Virgen Madre  
que el sacro manto extiendas  
sobre las caras prendas  
de mi materno amor*<sup>55</sup>

Las particularidades vocales habida cuenta de quien lo iba a interpretar son tenidas en cuenta por los compositores. En este sentido, Valldemosa en el villancico *Las zagalas y pastores reunidos en tropel* publicado en la *Gaceta musical de Madrid* en 1856 se muestra consciente de la simplicidad de estas obras dada la finalidad de las mismas, indicando que *estos sencillos y fáciles villancicos fueron escritos el año 1841 para S.M. la Reina y su augusta hermana*<sup>56</sup>. Es muestra de ello cómo ambos autores desarrollan sus composiciones, tanto en una tesitura centrada de las voces, pudiendo observarse como la tesitura utilizada, tanto por las alumnas reales como por la reina madre se sitúa entre si<sub>3</sub> a fa<sub>4</sub> y cómo los procesos armónicos llevados a cabo en los solos no escapan de pequeñas modulaciones a los tonos relativos vecinos.

---

<sup>52</sup> O.c., BNE, M. REINA/18.

<sup>53</sup> BNE, M.REINA/9; BPR, MUS/MSS/1411 (2); BNE, M.REINA/10; BPR, MUS/MSS/1411 (3).

<sup>54</sup> BNE, M.REINA/8; BPR, MUS/MSS/1411 (1); BNE, M.REINA/17; RCSMM, Fondo impreso, VI.

<sup>55</sup> O.c., BNE, M.REINA 11; BPR, MUS/MSS/1411 (4).

<sup>56</sup> O.c., RCSMM, Fondo impreso, VI; BNE, Mp 1273/51.

En conclusión, los villancicos reales al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo son composiciones para el lucimiento de sus augustas majestades reales escritas por sus maestros de canto y piano respectivamente, en las cuales se pretende ensalzar los progresos realizados en la educación artístico-cultural, en lo que a la enseñanza musical se refiere, ofreciendo a este género musical nuevamente un campo de actuación extralitúrgico.

