

EL LIBERALISMO ISABELINO Y EL PIANO DE PEDRO PÉREZ DE ALBÉNIZ

GEMMA SALAS VILLAR*

RESUMEN

Con este artículo pretendemos profundizar en el estudio del piano romántico español desde un enfoque de género que restaure la presencia de la mujer en su gestación y posterior recepción. Nuestro objetivo es analizar cómo las implicaciones políticas del peso, real y atribuido, a la personalidad y trayectoria vital de Isabel II definieron no sólo el liberalismo español sino su expresión cultural, y en concreto la música para piano de su tiempo. Isabel II se comportó como una dama burguesa, y por su posición, se convirtió en un modelo de referencia para las clases acomodadas. A través de la obra de su maestro de piano, Pedro Pérez de Albéniz, se va difundiendo en España el piano romántico ligado a la ópera que Albéniz conoció en París. En la medida de lo posible, pretendemos descubrir ciertos aspectos que la historia formalista no ha considerado, para establecer conclusiones en la valoración del peso de las influencias italiana y francesa en el piano romántico español.

Palabras clave: Piano romántico español, Isabel II, Pedro Pérez de Albéniz, Thalberg, Montgeroult, cultura musical isabelina, repertorio femenino, piano y mujer.

With this article we aim to delve into the study of the Spanish romantic piano from a gender perspective that restores the presence of women in its creation and subsequent reception. Our goal is to analyze how the political implications of the position, real and attributed to Queen Elizabeth II, as well as her personality and life experience defined not only the Spanish liberalism but also her cultural expression, specifically the Spanish piano music. Queen Isabel II behaved like a bourgeois lady, and due to her position, she became a reference model for the wealthy classes. Through the repertoire of her piano teacher, Pedro Pérez de Albéniz, the romantic piano spread throughout Spain, principally the romantic piano linked to the opera that Albéniz knew in Paris. As far as possible, we intend to discover aspects that formalist history

* Conservatorio Profesional de Música Anselmo González del Valle de Oviedo
gemma.salas@gmail.com

has not considered, to establish conclusions in the assessment of the weight of Italian and French influences in the Spanish romantic piano.

Keywords: *Spanish romantic piano, Queen Elizabeth II, Pedro Pérez de Albéniz, Thalberg, Montgeroult, Elizabethan musical culture, female repertoire, piano and women.*

Al abordar el estudio del piano romántico español, necesitamos una metodología interdisciplinar que conecte todos los aspectos que pretendemos abordar. Por ello, utilizaremos los recursos que ofrece la historiografía de género, la microhistoria, la biografía, el análisis sociológico e incluso partiremos de la investigación formalista que hemos realizado en nuestra tesis doctoral⁹, puesto que supone una visión objetiva del contexto sociocultural y musical, aportando una recopilación muy significativa de las fuentes musicales relacionadas con la corte de Isabel II.

Nuestra propuesta enlaza con la de Isabel Burdiel, quien en su objetivo de clarificar la relación entre monarquía y liberalismo se propuso abordar esta etapa a partir del análisis de la práctica política de la monarquía isabelina desde una perspectiva interna, trascendiendo la separación formal entre asuntos privados y públicos, que al final resultan estar íntimamente conectados, no separados como sugería, en teoría, el liberalismo (Burdiel, 2004, p. 23), y ya defendía Alcalá Galiano en sus memorias (Cit. Bolufer, 2008, pp. 34-35). Por ello, es necesario combinar la microhistoria con el método biográfico, para poder introducirnos en las entrañas de la historia, en el día a día donde se desenvuelve este repertorio musical privado de la corte de Isabel II.

Debemos analizar cómo Isabel II construyó su identidad, a partir de su posición de heredera de una monarquía absolutista, en los límites del modelo burgués del *ángel del hogar*, que como reina que era, lo cuestionaba desde un principio. ¿Cómo debía someterse una reina al hombre? ¿A qué hombre? Era imposible que cumpliera con las expectativas contando con tan pocos recursos y soportando tantos intereses maniqueos sobre su persona. Desde su mayoría de edad y con el suceso de Olózaga, quedó en evidencia su incapacidad para tomar decisiones por sí misma. Siempre será considerada menor de edad. De acuerdo con su condición femenina, cumplió con sus deberes, asegurando su descendencia con medios no muy ortodoxos, pero sí consentidos por la iglesia (Atienza, Juan G., 2005, pp. 301-336).

EL LIBERALISMO ISABELINO Y EL ROMANTICISMO ESPAÑOL

El romanticismo musical se impone en España tardíamente, tras la muerte de Fernando VII, y al igual que en el resto de Europa, se define co-

9. Salas Villar, Gemma. 1998. *El piano romántico español (1830-1855)*, Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo.

mo un movimiento contradictorio, complejo y confuso, que convive con la nueva propuesta que representa la alianza del liberalismo con la Princesa de Asturias, Isabel II, quien se convierte desde su nacimiento en el estandarte y el medio para la legitimación de la monarquía liberal, frente al absolutismo que representa su tío Carlos Isidro. Desde el principio su feminidad fue un problema político para los contemporáneos. Los legitimistas no aceptaron el reinado de Isabel II y se inició un largo proceso bélico que estuvo presente a lo largo de todo el siglo.

El régimen liberal se alió a la reina Isabel II y defendió la regencia de M^a Cristina para así adquirir la legitimidad, apoyándose en su identificación con la monarquía para conseguir mantener la continuidad histórica de la nación, y transformar poco a poco las instituciones y la política de acuerdo con el nuevo orden constitucional. Asimismo, la supervivencia de la monarquía dependía de su capacidad para aprovechar dichos supuestos y así, junto al régimen liberal, continuar reinando en España. Los requerimientos fueron superiores puesto que la heredera era mujer, y como tal fue tratada Isabel II como una mujer-reina, con lo que debía cumplir con la triple función de madre, hija y esposa, de acuerdo al modelo burgués, del ángel del hogar, al mismo tiempo que debía hacer frente a sus obligaciones como estadista, para las que no fue convenientemente preparada y afrontar una etapa revolucionaria, cargada de inestabilidad en la que se sucedieron más de cincuenta gobiernos, tres revoluciones (1840, 1854 y 1866-68) y cientos de pronunciamientos, que mantuvieron al país en una crisis constante (Rueda, 1996, p. 331).

Isabel II accedió al trono demasiado pronto, “una reina nace, no se hace”, era débil y se dejaba conducir por cualquier camino como el consejero fuera astuto (Cambroner, 1996, p. 130); y a lo largo de su reinado no logró reunirse de una cámara real que velase por los intereses generales de España. Por el contrario, Isabel II siempre tuvo el enemigo en casa, estaba rodeada de una serie de camarillas que sólo pretendían lucrarse de su posición de favor, instaurando la corrupción política y económica como norma.

Sin embargo, durante el reinado de Isabel II también se consiguieron notables avances. Se contuvo la amenaza absolutista carlista, se modernizó el país y se permitió que España volviera a abrir las puertas a las nuevas corrientes artísticas que invadían Europa. Con la proclamación de la amnistía de la reina M^a Cristina, se crea el marco apropiado para que culmine el romanticismo apenas iniciado en la década de los años 20 y se impulse con el regreso de los emigrados y artistas afincados en Francia e Inglaterra, que lo habían experimentado en profundidad. Al final de su reinado el Estado liberal estaba consolidado, y los avances político-sociales y económicos eran indiscutibles. Así como el avance en los derechos a la educación y la ciudadanía (Pérez Garzón, 2004, p. 325).

Con la llegada del liberalismo la sociedad española se abrió como nunca a las ideas europeas e instaura el nuevo estado burgués y centralista que refuerza el papel socioeconómico de Madrid, retomando el testimonio de Mesonero Romanos:

Esta sociedad, cohibida y contrariada por el Gobierno en sus aspiraciones políticas, en su expansión y progreso intelectual, a falta de objeto más importante en que ocuparse, había concentrado toda su vitalidad en el movimiento y los placeres de la vida social, y emancipándose del apocamiento y la estrechez en que antes vegetara, modificaba de día en día su actitud primitiva, extendía su mirada a más halagüeños horizontes, y seguía, por un irresistible instinto, la marcha civilizadora del siglo, dejándose dominar por de pronto por el encanto del arte divino de la música (Mesonero Romanos, 1967, p. 191).

Se impone que la gente elegante utilice nuevos modismos como el uso de vocablos relacionados con los nuevos gustos musicales y artísticos “*conservatorio, dilettante*” y toda una serie de frases en italiano procedentes de los libretos operísticos que se convirtieron en lugares comunes en la conversación culta o en la prosa periodística” (Serrano, 2001, p. 15).

Los emigrados contribuyeron definitivamente al cambio de sociabilidad en España, impulsando la creación de nuevas sociedades como el Ateneo de Madrid, que acogieron una sociabilidad elitista y mayoritariamente masculina, a excepción de los liceos y las tertulias, que seguían siendo organizadas por grandes damas de la aristocracia. Así el Liceo Artístico y Literario de Madrid contaba con la protección de la reina M^a Cristina y después con la de Isabel II.

Y en ese renacer musical, el piano se convirtió en el instrumento rey, el que cubría todas los requerimientos del romanticismo, el mejor vehículo para expresar lo íntimo de las pequeñas formas y lo brillante de las grandes formas (Einstein, 1991, p. 195); el principal medio de difusión musical del resto de los géneros musicales del momento debido a sus características técnicas, que lo convierten en el medio más adecuado para reproducir las óperas, sinfonías, zarzuelas, música de cámara que se publican y difunden en reducciones para piano solo, piano a cuatro manos o voz y piano (Salas, G., 2012, pp. 407-420).

DEL ESPACIO PÚBLICO AL PRIVADO CON EL PIANO

En el romanticismo el piano podría asimilarse a la identidad femenina establecida en la sociedad decimonónica. Como sucede con las mujeres, su espacio es el privado, no obstante, conecta el mundo privado y público al ser el principal medio para la composición y la difusión musical. Como si de un cuerpo femenino se tratase, el piano es fecundado por la creatividad del “artista” -generalmente masculina- para dar vida a grandes obras de arte que se manifestarán en el espacio público, siendo la ópera, el género principal. Su contribución es silenciosa y eficaz, pero no visible en el teatro. Después del estreno, la difusión social de la ópera volverá al piano, con las reducciones para solo piano, canto y piano o piano a cuatro manos inundando todas las salas públicas y privadas de la sociedad decimonónica, y allí sí se convertirá en el protagonista de los salones, y en muchas ocasiones a manos de alguna dama noble o burguesa.

En todas las viviendas de clase media la proyección externa a la sociedad se realizaba a través del salón, dispuesto en las habitaciones delanteras, las más luminosas, amueblado con los mejores muebles y los objetos más valiosos junto al piano, quizás “el elemento más emblemático del mobiliario, símbolo a la vez de la capacidad económica y de la educación de la familia; capaz de deleitarse con su música en las improvisadas soirées, o de ejecutar las correspondientes piezas y canciones” (Uría, 2000, p. 220). Al igual que se organizaba el espacio social público - privado, así la vivienda se estructura según la disposición de espacios dedicados a la sociabilidad externa y otros para el uso privado. El salón era la pieza principal, la carta de presentación de la familia ante la sociedad. Tocar el piano era imprescindible en la sociedad liberal romántica, y especialmente para las mujeres cuya principal función en la vida era procrear y disfrutar del ocio, eso sí manteniendo una conducta moralmente intachable. El piano era su gran aliado tanto en el espacio público como en el privado. Junto al piano disfrutaba de su ocio y podría trascender su vida rutinaria.

Con el avance de la sociabilidad burguesa se fue afianzando la industria, la composición y la interpretación del piano, al tiempo que se consolidaba la prensa y la edición musical en España. Podríamos establecer una relación entre Isabel II y el piano, ambos se convierten en el principal medio para la renovación de la España reaccionaria y absolutista, y permitieron la interconexión del espacio público y privado, convirtiéndose en referencias indiscutibles de la cultura de su tiempo. El liberalismo isabelino abrió las puertas a Europa y permitió la renovación del estilo clásico y prerromántico imperante. Asistir regularmente al teatro, a las soirées celebradas en salones privados o públicos y tocar el piano se convirtió en un símbolo de estatus noble o burgués y liberal, el instrumento musical imprescindible de la cultura liberal isabelina.

EL CANTO AL PIANO DE PEDRO PÉREZ DE ALBÉNIZ

El amor por la música de Isabel II estaba íntimamente relacionado a la ópera. Según la historiografía reciente, la reina era alegre, divertida, poco propensa a inhibiciones y por tanto imprudente. El amor por la ópera de Isabel II fue desmedido, reflejo de ese carácter dionisiaco, alegre y un tanto alocado que le condujo a vivir grandes pasiones, aprovechando al máximo los placeres de la vida. Definida por la unión de contrarios: “cruel y generosa, ignorante y ladina, perversa e ingenua, sexualmente depravada y religiosa hasta el fanatismo” (Burdíel, 2004, p. 18), supo abstraerse de todos los males que la rodeaban desde niña disfrutando siempre de la música, incluso el mismo día del atentado de Ángel de la Riba no dejó de asistir al Teatro del Circo. Por eso no es de extrañar que impulse la creación del Teatro Real, llegue a permitirse el lujo de crear un Teatro en Palacio, con el asesoramiento de sus protegidos, Emilio Arrieta y Temístocle Solera. La música formaba parte de su quehacer diario desde su infancia y la ópera disfrutaba de un papel principal en su formación tanto de cantante como de pianista.

Con la regencia de Espartero, se renueva el personal que la atiende y se incorporan Francisco de Valdemossa como profesor de canto y Pedro Pérez de Albéniz, como profesor de piano, formados ambos en París. A estas alturas, Albéniz también era maestro de piano y acompañamiento desde la creación del Real Conservatorio en 1830, Organista de la Real Capilla y Pianista de Su Majestad. El 19 de enero de 1841 será nombrado Maestro de piano de la reina Isabel II y de su hermana la Infanta María Luisa Fernanda, sustituyendo a Escolástico Facundo Calvo, quien apenas le había enseñado los primeros rudimentos del instrumento. Sin duda su filiación liberal contribuiría a convertirse en personal de confianza del nuevo tutor Agustín Arguelles y del Teniente de Ayo, Manuel José Quintana (Albéniz, Sonia y Porras, Gonzalo, En prensa, pp. 90-91).

Sin embargo, todos esos cambios no lograrían afianzar la formación progresista necesaria para reinar en una monarquía constitucional. Según Isabel Burdiel, Isabel II “recibió una educación corta en el tiempo, elemental en los contenidos y decididamente condicionada por su sexo y por su escasa voluntad de aprendizaje” (Burdiel, 2004, p. 171). Pero con la entrada en la corte de Francisco Valdemossa y el apoyo de Pedro Pérez de Albéniz desarrolló su afición por la ópera que cultivó a lo largo de toda su vida y a partir de él llegó a descubrir la utilidad del piano, subordinado siempre al canto. La reina poseía una voz de *mezzosoprano* lírica, de tesitura alta y bien educada; mientras la infanta Luisa Fernanda, más disciplinada, se inclinó hacia el piano, aunque poseía una buena escuela de canto (Subirá, 1850, p. 146).

Desde la vuelta a palacio de la reina madre, M^a Cristina, comenzaron a celebrarse regularmente bailes, conciertos, recepciones en palacio. Junto a los conciertos de corte oficial, en los que sólo participaban artistas profesionales y a los que acudían todas las autoridades representativas del reino, la familia real ofrecía semanalmente a las nueve de la noche academias en las que intervenía la familia real con o sin público. Isabel II solía estrenar junto su hermana las obras que Albéniz les dedicaba expresamente para celebrar sus cumpleaños:

El lunes ha tenido lugar en uno de los salones del Real palacio un concierto de familia, que puede decirse ha sido el más brillante de los de esta clase. (...) También lucieron su habilidad S. M. y su augusta hermana en la ejecución al piano de dos fantasías nuevas compuestas por su digno maestro Pedro Albéniz. Estas piezas agradaron extraordinariamente a la brillante concurrencia que había recibido la honra de asistir a ésta regia función¹⁰.

La ópera concentraba todo el interés, como se puede apreciar en los programas de 1846 conservados en el Fondo María Cristina del Archivo Histórico Nacional, formado por arias y concertantes del *Pirata*, *Hugonotes*, *Ernani*, *I Lombardi*, *Lucía o Lucrecia Borgia*¹¹.

10. *La Iberia Musical*, 19-IV-1846.

11. Archivo Histórico Nacional. Diversos. R. G. Leg 123, doc 134.

Albéniz satisfizo el gusto por la ópera de Isabel II al dedicar la mayor parte de su obra pianística a las fantasías operísticas, fiel reflejo de la invasión de ópera italiana y que, al igual que en París, se convertirá en el principal repertorio de consumo del liberalismo burgués, directamente conectado con las representaciones teatrales.

Por ello, no es de extrañar que, en su método para piano, Albéniz transfiera la tradición del bel canto al piano, siguiendo los pasos de Dussek o su alumna, Hélène de Montgeroult, quien en su *Cours complet pour l'enseignement du forte piano* transfiere la tradición de canto de los últimos castrati al piano (Roudet, 2012, p. 16). Así el canto se convierte en una referencia constante en su obra y método de interpretación, como él mismo recomienda en el primer volumen:

Un movimiento de una igualdad demasiado exacta y uniforme produce algunas veces la monotonía. Tal frase de canto, por ejemplo, exige más lentitud que el paso brillante que le sigue; algunas veces también el doble carácter del acompañamiento y de la melodía exige de cada mano un efecto rítmico diferente. Así, pues, mientras que la derecha parece perderse en festivas y alegres variaciones, la izquierda, apoyando a contratiempo sobre los bajos, la sigue á pasos perezosos y pesados y por notas sincopadas. Este caso, como todos aquellos en que la expresión es compleja, exige no solamente unas manos de todo punto independientes la una de la otra, sino también, si puedo explicarme así, un alma diferente para cada una de ellas. Así es como Dussek derrama una tinta vaporosa y melancólica sobre ciertos periodos, dejando cantar á la mano derecha de una manera vaga y negligente, mientras que con la izquierda ejecuta arpeggios rigurosamente á compás. Ignoro, pues, por qué semejante manera de frasear, tan encomiada no ha mucho, haya caído al presente en el olvido. (Albéniz, 1840, p. XIV)

Dussek es una referencia constante en su trabajo, especialmente trabaja en el Conservatorio con sus conciertos nos. 3, 4, y 5, interpretándolos con acompañamiento de cuarteto de cuerda¹². Así mismo, a través de su trabajo en el Conservatorio, así como en su método de piano, Albéniz difunde una selección de obras adecuadas ante cada auditorio, el nivel del intérprete y el lugar donde se va a tocar impulsando el repertorio romántico europeo en los salones de Madrid, recomendando tanto en su método como en sus clases obras de Thalberg, Herz, Kalkbrenner, Moscheles, Hummel o Chopin, entre otros (Albéniz, 1840, p. XV).

Asimismo, Albéniz canalizó la influencia del canto a través de sus fantasías y variaciones para piano. La mayoría de las fantasías de Pedro Albéniz fueron compuestas a partir de 1843, coincidiendo con los sucesos más des-

12. Programa de los exámenes públicos que á los once meses de su erección el Real Conservatorio de Música de María Cristina celebrada para solemnizar el segundo cumpleaños de la entrada en Madrid de su augusta protectora D^a M^a Cristina de Borbón, 1831. Vid. Salas, G. "Aproximación a la enseñanza para piano a través de la cátedra de Pedro Albéniz en el real conservatorio de Madrid". *Revista de Musicología* Vol. 22, No. 1 (junio 1999), pp. 214-216.

tacados del reinado de Isabel II, cuando toma el poder, lo consolida con su boda y se afianza el partido moderado con la vuelta de la reina M^a Cristina. Una etapa clave que definirá el reinado y la personalidad de Isabel II, especialmente tras su boda con su huida a Aranjuez en 1847.

En su mayor parte se trata de fantasías basadas en temas de óperas siendo el autor más cultivado Verdi con siete fantasías, seguido por Bellini y Donizetti. Existe una correlación directa entre sus fantasías y las óperas representadas en el momento en los teatros de Madrid, en especial en el Teatro del Circo. Sorprendentemente no aparece ninguna fantasía basada en óperas de Rossini; Albéniz, siguiendo los gustos de su reina, crea fantasías sobre las últimas óperas de Verdi, Bellini y Donizetti.

Entre todas sus fantasías, destaca la atención que prestó a *Nabucco* de Verdi, la única ópera sobre la que compuso y editó dos fantasías, las Fantasías para piano a cuatro manos sobre motivos del *Nabucodonosor* Op. 35 y Op. 36 compuestas expresamente para la reina Isabel II y su hermana la Infanta M^a Luisa Fernanda. Fueron editadas por Lodre y Carrafa (ca. 1843) y reeditadas en la *Colección Instrucción y Recreo*, donde ya se precisa que fueron interpretadas en los conciertos de familia por la reina.



Ej. 1. Albéniz: Fantasía sobre motivos de Nabuccodonosor, Op. 35: “Va pensiero”.

En estas fantasías Albéniz demuestra un profundo conocimiento de la ópera, ya que, respetando la coherencia interna de la obra, construye sus fantasías a partir de las escenas corales más significativas, y cuyos temas el mismo Verdi utiliza de forma recurrente. Albéniz toma el “Va pensiero” como eje vertebrador de la primera fantasía (Ejemplo 2), acompañado del “Deh Perdonna” del dúo de Nabucco y Abigaille (Acto III) y el coro “Noi già sparso abbiamo” del Sumo Sacerdote, adivinos y nobles (Acto II), tomando como modelo la obertura de la ópera.

Así mismo, en la segunda fantasía utiliza la marcha babilónica “¿Lo ve-deste?”, el coro final “¡Viva Nabucco!” y el Coro “Il maledetto non ha fratelli” (Acto II). Estas fantasías constatan la excelente recepción de los coros de *Nabucco* en la corte española, tanto por su efectividad como por su simbología. También el libreto de Solera contenía todos los ingredientes para que fuera un éxito rotundo, al revitalizar la tradición operística tratando de forma novelada un tema bíblico del Antiguo Testamento, el castigo de los judíos por Nabucodonosor, pero acercándonos a él a través de la experiencia más cercana de sus protagonistas marcados por un destino dramático. Posiblemente el carácter marcial y mayestático de la corte babilónica también fue muy del agrado, según refleja la elección de Albéniz, al focalizar la atención en Abigail y Nabucco. Sin duda, Verdi suponía la novedad más absoluta y ofrecía una veracidad que conectó inmediatamente con el público, al abordar de una forma accesible, directa y expresiva la temática nacionalista y transformar el lenguaje melodramático al dotarlo de realismo y emoción, “una fuerza que faltaba en las óperas de Donizetti, Bellini y Mercadante, y que la Italia del Risorgimiento estaba esperando (...) más verdad, más referencia a lo colectivo, más inspiración épica y monumentalidad en las obras”. Y el maestro de Busseto estuvo allí para aportar todo eso, con su energía primaria, casi salvaje, esa “fuerza dominadora” en la que Théophile Gautier veía la marca del genio verdiano (Milza, 2006, p. 131).

La afición por Verdi sin duda también influyó en el apoyo que Isabel II prestó a su libretista Temístocle Solera durante su estancia en España, nombrándolo poeta de la Real Cámara, director Teatro de Palacio y permitiendo que se convirtiera en empresario del Teatro Real en la temporada 1851-52. Posteriormente se ganaría su confianza y sería nombrado consejero áulico de la reina e intervendría en la marcha de la política con su influencia y buenos oficios. Asimismo, la influencia verdiana también benefició al joven compositor Emilio Arrieta. En abril de 1848 decide nombrarle “Real Maestro de canto” en sustitución de Valldemossa, y en diciembre del mismo año, “Maestro Compositor de la Real Cámara y Teatro”. Después ordena la construcción de un lujoso teatro en el Real Palacio y lo inaugura el 10 de octubre de 1849 con la ópera de Arrieta, *Ildegonda*. Al año siguiente, Arrieta escribe en sólo 6 meses, *La conquista de Granada*, con libreto de Solera, para conmemorar la celebración del aniversario de la toma de la ciudad de Granada. Como afirman Cortizo y Sobrino: “no es difícil pensar que fuese la propia reina Isabel quien, sintiéndose altamente identificada con su predecesora Isabel I de Castilla, requiriese a Solera un poema lírico sobre el tema de Granada” (Arrieta/ Cortizo y Sobrino, 2007, pp. XI-XV). Y desde luego al ser una obra de encargo, posiblemente fue compuesta a medida de los gustos de la reina.

El estilo de Arrieta conecta directamente con la personalidad de Isabel II, de ascendencia italiana, castiza de pura cepa y liberal de corazón. Quizás por ello, su profesor de piano, Pedro Albéniz, realizara tantas fantasías sobre Verdi, en lugar del que se consideraba su compositor preferido, Bellini, que tampoco desatendía; y pasara sin dilación al estilo español, para satisfacer sus deseos musicales, componiendo los caprichos españoles.

LA MÚSICA CARACTERÍSTICA ESPAÑOLA DE ISABEL II

La reina combinaba su afición por la ópera, con salidas ocultas a lugares menos encumbrados del Madrid decimonónico, probablemente a los saraos andaluces que en aquella época abundaban en la capital¹³. Isabel II era muy cercana al pueblo, desde el principio logró su aprecio sincero, “aquel cariño que le acompañaría por espacio de casi todo su reinado, y que la haría extraordinariamente popular” (Comellas, 1999, p. 121) y su destino no se cruzase con el de su primo.

Albéniz compondría para Isabel II y su hermana la colección *Música Característica Española*, formada por cinco caprichos a cuatro manos sobre danzas y motivos españoles, unificados por un estilo español de factura romántica, con armonía defectiva, cadencias andaluzas, ritmos de polo, fandango, tirana o jota estilizados para ofrecerlos en las celebraciones de palacio de 1846. El tercer capricho, *La Barquilla Gaditana*¹⁴, dedicado a la reina Isabel II, es uno de los más extensos, con cuatro secciones, introducción y coda. En este capricho elige la cachucha como tema principal. Al adaptarla para su uso en la corte, vuelve a recurrir a la ópera, y así tras una introducción de corte operístico, mantiene el carácter español al utilizar el acompañamiento de la tirana, acentuando las partes débiles sobre armonía defectiva, y ornamentar el tema y acompañamientos con tresillos encadenados descendentes. También utiliza recursos prestados de otros instrumentos, como las castañuelas o la guitarra.

Albéniz sólo utiliza el estribillo de la Cachucha, no reproduce ninguna de sus coplas. Este estribillo que arriba reproducimos es interpretado otra vez, en una versión ornamentada, conducida por la parte *seconda*. Lo mismo sucede en el cuarto capricho, *La Sal de Sevilla*, donde es la *parte seconda* la que introduce el fandango sobre La m, mientras que la parte *prima* embellece la melodía en el registro superior, con diferentes figuraciones de tresillos y arpegios.

Albéniz estiliza los recursos populares y danzas al gusto de los salones palaciegos con mucho acierto porque esas danzas tendrán una recepción muy positiva en el nacionalismo posterior. Son obras a cuatro manos y al igual que en las fantasías la parte *prima* es más sencilla y el peso de la ejecución recae en la parte *seconda*, la interpretada por la infanta M^a Luisa Fernanda o Pedro Albéniz.

Con el último capricho de esta colección, *El Polo Nuevo*, Albéniz conmemoró el regio enlace de la reina Isabel II y Francisco de Asís, y sería interpretado por la propia reina en uno de los conciertos de palacio. Se trata de una obra bipartita, formada por dos movimientos *Allegro moderato*

13. “Verbena y ópera: las dos Isabeles”, como diría el general Fernández de Córdoba en sus *Memorias íntimas* (1886-1889).

14. Albéniz, P. (1846). *La Barquilla Gaditana*, Op. 39. *Capricho para piano a 4 manos. Música característica española*. Madrid, España: Antonio Romero. La versión manuscrita se encuentra depositada en el Fondo Orleans de la Biblioteca del Cabildo de Las Palmas de Gran Canaria.

y *Allegro vivo*, precedidos de una breve introducción donde establece la tonalidad del primer movimiento, Re m, utilizando los recursos propios del género, posteriormente modulará al homónimo mayor, Re M, en el segundo movimiento, manteniendo las pautas propias de un polo y los recursos populares en ambas secciones.

Desde mediados de marzo de 1847, se debatió en la prensa “la cuestión de palacio” (Burdíel, 2011, pp. 119-158), cuando la reina decidió instalarse en Aranjuez con su amante, el general Serrano, el nuevo ministro de Hacienda, embajador inglés Bulwer y una pequeña cohorte de músicos y de gentes de teatro, se impone, por primera y única vez. Estaba totalmente dispuesta a ejercer su poder y disfrutar del general Serrano. Fue la primera vez que ejerció directamente el poder sin interferencia de su madre y sus habituales consejeros. En Aranjuez se encontraba segura, y hacía lo que quería, bien alejada de Francisco de Asís, quién estaba retirado en el palacio del Pardo. Allí disfrutaba de los jardines de palacio y la música hasta altas horas de la madrugada. Su amor por Serrano era verdadero, quería casarse con él.

Para recordar esa libertad del querido palacio de Aranjuez, Pedro Albéniz, ya secretario honorario de S. M., compuso dos obras: el Capricho-Vals *Los Jardines de Aranjuez* (1848)¹⁵ y el Nocturno *Isla cascada de Aranjuez*, ambos de carácter programático, inspirados en los jardines de Palacio. *Los Jardines de Aranjuez* pretende reproducir el canto de los pájaros que se oían en los Jardines del Palacio de Aranjuez, imitando el canto del ruiseñor, mirlo, jilguero, canario, cuco y tordo, tanto individual como conjuntamente. El canto de los pájaros es combinado con un vals, posiblemente como recuerdo a uno de los tantos que se interpretaban y bailaban en el Palacio. Sin duda este capricho-vals fue estrenado en el palacio de Aranjuez por la reina y su hermana, la Infanta M^a Luisa Fernanda, Duquesa de Montpensier, a quien fue dedicada esta obra que no llegó a publicarse y confirma cómo los caprichos de Albéniz son obras para acompañar los momentos de diversión de Isabel y su hermana en la vida íntima de palacio, que después el autor publicó y difundió públicamente en el conservatorio y en los espacios de sociabilidad burguesa.

La música para piano compuesta para Isabel II sirvió para conectar el espacio privado de palacio con el público, a través de las ediciones que Pedro Albéniz pudo sufragar con el apoyo de la corona. En el archivo del Palacio Real se conserva una solicitud realizada a iniciativa de la infanta M^a Luisa Fernanda, que constata su afán divulgador de este repertorio al pedir ayuda a la reina para la impresión de sus obras:

...El número de estas obras, Señora, pasa de 70 y la publicación de las que más han agradado a V.M., no lo dudo debe interesarla, tanto por que se tenga una exacta idea del profundo conocimiento que V. M. posee en tan difícil como encantador arte, así como por el trabajo material, que, en

15. Obra inédita realizada durante su estancia en Aranjuez, 20-X-1848 y dedicada a S. A. R. la Serma. Sra. Duquesa de Montpensier. Actualmente conservada en el Fondo Orleans de la Biblioteca del Cabildo de las Palmas de Gran Canaria.

medio de graves atenciones, ha sabido dedicarme V. M., con admirable solicitud y asiduidad. Otra ventaja no menos apreciable para V.M. será, la que pueda aprovechar la juventud el conjunto de estas producciones, que V. M. se ha dignado adoptar para su estudio particular, y que, sin ser fastidiosas, la reportarán grandes beneficios en el arte de tocar el piano, por reunir todos los pasos de escuela, que puede contener un método¹⁶.

El palacio accede a esta solicitud el 20 de mayo de 1847, no obstante, se retrasaría la publicación. La mayor parte de estas obras fueron estrenadas en los salones del Palacio Real por la reina, su hermana y Pedro Albéniz, según se indica en las partituras impresas y manuscritas. Parte de estas obras fueron publicadas dentro de la colección *Instrucción y Recreo* en los años 40 y después serían reeditadas por Antonio Romero en la década de los 70.

PRIMO

The image displays a musical score for a piece titled "PRIMO". It consists of six systems of piano notation, each with a treble and bass staff. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like "f" (forte) and "mf" (mezzo-forte). There are also some performance instructions like "pizz." (pizzicato) and "acc." (accents). The piece concludes with a double bar line and a fermata.

Ej. 2. Albéniz: La Barquilla Gaditana.

16. Albéniz, P. Archivo General de Palacio, Sección de Personal, Caja 31, Expediente N° 12.

EPÍLOGO

La relación entre monarquía y feminidad condicionó el reinado de Isabel II, una etapa inestable políticamente, pero con positivos avances culturales y sociales. La música para piano compuesta para la reina responde a la influencia de la ópera, que se extiende por toda la cultura romántica española, y se difunde con las fantasías y variaciones sobre motivos operísticos para piano, configurando el sonido liberal, muy del gusto de la familia real, y especialmente de Isabel II. Al igual que impone el veraneo en el norte, también impone y se suma a la moda de los conciertos y el amor por la ópera burgués. Tras una vida profesional al servicio de S. M., con las limitaciones que el puesto conllevaba, Pedro Albéniz impulsó la consolidación de este tipo de repertorio operístico con su producción para las academias palaciegas y la instrucción oficial del Conservatorio, donde la ópera italiana era el principal referente en las programaciones, concursos, métodos didácticos o conciertos musicales.

No obstante, junto a las fantasías, se creó un repertorio de danzas centroeuropeas ligado a todo tipo de salones y danzas españolas, que poco a poco se impondrán como principal género compositivo. Como hemos visto, la reina Isabel II también disfrutaba con estas danzas españolas estilizadas para su uso cortesano.

BIBLIOGRAFÍA

- Arrieta, E. (2007). *La conquista de Granada. Drama Lírico in tre tai*. M^a Encina Cortizo y Ramón Sobrino (Eds.). Madrid, España: ICCMU.
- Atienza, J. G. (2005). *Isabel II. La reina caprichosa. Sexo y política en el trono de los borbones*. Madrid, España: La esfera de los libros.
- Bartoli, J.-P. y Roudet, J. (2013). *L'essor du romantisme, la Fantaisie pour clavier de C. P. E. Bach à Franz Liszt*. Paris, Francia: Vrin.
- Barrios, M. (2001). *Los amantes de Isabel II*. Madrid, España: Temas de hoy.
- Boehm, M. L. (1994). "Spain and Portugal, piano industry in". *Encyclopedia of Keyboard Instruments. Volumen 1. The Piano*. New York & London: Garland Publishing, Inc.
- Bolufer Peruga, M. (Dir.). (2008) *Mujeres y modernización: estrategias culturales y prácticas sociales (siglos XVIII-XX)*. Madrid, España: Instituto de la Mujer (Ministerio de Igualdad).
- Burdiel, I. (2004). *Isabel II. No se puede reinar inocentemente*. Madrid, España: Espasa Calpe.
- (2011) *Isabel II. Una biografía (1830-1904)*. Madrid, España: Taurus.
- Burguera, M. (2006). "Mujeres y soberanía: María Cristina e Isabel II. En I. Morant (Dir.). *Historia de las mujeres en España y América Latina. Vol. III "Del Siglo XIX a los umbrales del XX"* (pp. 85-116). Madrid, España: Cátedra.

- Cambronero, C. (1996). *Isabel II, íntima*. Madrid, España: Palabra.
- Comellas, J. L. (1999). *Isabel II. Una reina y un reinado*. Barcelona, España: Ariel.
- Elías, N. (1994). *Conocimiento y poder*. Madrid, España: La Piqueta.
- Fernández de Córdoba, F. (2009). *Memorias íntimas*. Barcelona, España: Crítica.
- Foucault, M. (1994). *Hermenéutica del sujeto*. Madrid, España: La Piqueta.
- González, M^a J., Gutiérrez, P. y Marcos, C. (2008). “Catálogo de compositoras españolas”. En A. Álvarez Cañibano (Ed.), *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad* (pp. 131-532). Madrid, España: Centro de Documentación de Música y Danza del Ministerio de Cultura.
- Mesonero Romanos, R. (1967). *Memorias de un sesentón*. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid, España: Atlas.
- Milza, P. (2006). *Verdi y su tiempo*. Buenos Aires, Argentina: Editorial El Ateneo.
- Pérez Galdós, B. (1978). “*Los Ayacuchos*”. *Episodios Nacionales*. Madrid, España: Alianza.
- Pérez Garzón, J. S. (2004). “Epílogo: Balances de un reinado”. En J. S. Pérez Garzón (Ed.), *Isabel II: los Espejos de la Reina* (pp. 321-337). Madrid, España: Marcial Pons Historia.
- Picó Pascual, M. A. (2006). *Sonidos en Silencio. Música y mujeres en la España del siglo XIX*. Valencia, España: Ed. M. Chelcoip.
- Rivas, N. (1946). *ABC*, 12 de mayo de 1946.
- Roudet, J. (2012). “Jouer Dussek”. En R. Illiano & R. H. Stewart-MacDonald (Eds.), *Jan Ladislav Dussek: A Bohemian Composer En Route Through Europe* (pp. 501-528). Bolonia, Italia: Ut Orpheus Edizioni (Quaderni Clementiani, 4).
- Rueda Hernanz, G. (1996). *El reinado de Isabel II: la España liberal*. Madrid, España: Historia 16.
- Salas Villar, G. (1996). “Pedro Pérez de Albéniz: en el segundo centenario de su nacimiento”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n^o 1, pp. 97-126.
- (1999) “Aproximación a la enseñanza para piano a través de la Cátedra de Pedro Albéniz en el Real Conservatorio de Madrid”. *Revista de Musicología*, 22-1, pp. 209-246.
- (2012) “La difusión del piano romántico en Madrid (1830-1856). En B. Lolo y J. C. Gosálvez (Eds), *Imprenta y edición Musical en España (ss. XVIII-XX)* (pp. 407-420). Madrid, España: Universidad Autónoma de Madrid.
- (2015) “Pedro Pérez de Albéniz, pianista y maestro de la Reina Isabel II. En J. A. Gómez Rodríguez y Ll. García Flórez (coords.), *El piano en España entre 1830 y 1920* (pp. 529-542). Madrid, España: Sociedad Española de Musicología.

- Serrano, R. (2001). *El fin del Antiguo Régimen (1808-1868). Cultura y vida cotidiana*. Madrid, España: Síntesis.
- Sinués, P. (1881). *El angel del hogar*. Madrid, España: Librerías de A. de San Martín.
- Soto, M. (1979). *La España Isabelina*. La Historia informal. Madrid, España: Altalena.
- Uría, J. (2000) “Los lugares de la sociabilidad. Espacios, costumbre y conflicto social”. En S. Castillo y R. Fernández (Eds.), *Historia social y ciencias sociales*. Actas del IV Congreso de Historia Social de España (pp. 201-224). Lleida, España: Milenio.
- Vargas Liñán, B. (2008) “La música en la prensa femenina andaluza del siglo XIX a través de La Moda de Cádiz”. En F. J. Giménez Rodríguez, J. López González y C. Pérez Colodrero (Eds.), *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico* (pp. 345-364). Granada, España: Universidad de Granada y Junta de Andalucía.
- Villacorta Baños, F. (2004) “Sobre un viejo escenario: reina, corte y cortesanos en representación”. En J. S. Pérez (Ed.), *Isabel II: los Espejos de la Reina* (pp. 283-297). Madrid, España: Marcial Pons Historia.