

UC Riverside

Diagonal: An Ibero-American Music Review

Title

Actividad y crítica musical de Guillermo Morphy durante la Restauración borbónica: su modelo de drama lírico nacional

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/3mv7f28q>

Journal

Diagonal: An Ibero-American Music Review, 5(2)

Author

García Álvarez de la Villa, Beatriz

Publication Date

2020

DOI

10.5070/D85247373

Copyright Information

Copyright 2020 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed



Actividad y crítica musical de Guillermo Morphy durante la Restauración borbónica: su modelo de drama lírico nacional

BEATRIZ GARCÍA ÁLVAREZ DE LA VILLA
Universidad de Oviedo / Real Conservatorio Superior
de Música de Granada

Resumen

En 1871, en medio de los debates sobre el establecimiento de la ópera española, Guillermo Morphy, el Conde de Morphy, publica un artículo de fondo en el que acomete un modelo de drama lírico nacional vinculado a la tradición musical centroeuropea. Su proposición constituye un paso adelante hacia el drama lírico moderno que otorgara a España un sitio en la escena musical europea. Este trabajo recupera el movimiento de renovación dentro del nacionalismo musical liderado por el Conde de Morphy durante la Restauración borbónica, con importantes avances en la escena culta musical española. Con este propósito, nos aproximamos a la actividad regeneracionista y crítica musical de Morphy y su influencia en aquellos compositores que estuvieron más unidos a su figura como Tomás Bretón, Pablo Casals e Isaac Albéniz, poniendo el foco de atención en la cuestión de la ópera española como señal de identidad nacional. Recogemos asimismo una relación de los artículos publicados por Morphy en la prensa.

Palabras claves: drama lírico, ópera española, nacionalismo, crítica musical, Guillermo Morphy, Tomás Bretón, Isaac Albéniz, Pablo Casals

Abstract

In 1871, in the middle of debates on the establishment of Spanish opera, Guillermo Morphy, Count of Morphy, publishes a seminal article in which he puts forward a model of national lyrical drama linked to the Central European musical tradition. His proposal constitutes an important step towards modern lyrical drama that will give Spain a place in the European music scene. This article recuperates the renewal movement that was led by the Count of Morphy within musical nationalism during the Bourbon Restoration, and its contribution to the Spanish cultural musical scene. With this purpose in mind, we examine Morphy's regenerative and musical criticism activity and its influence on those composers who were most closely linked to his him, such as Tomás Bretón, Pablo Casals and Isaac Albéniz, while focusing on the issue of Spanish opera as a sign of national identity. We also include a list of articles published by Morphy in the press.

Keywords: lyrical drama, Spanish opera, nationalism, musical criticism, Guillermo Morphy, Tomás Bretón, Isaac Albéniz, Pablo Casals

En España la expresión de una identidad nacional encontró su foco principal en la creación de la ópera española. La cuestión de cómo establecer un género en un país que adolecía de tradición en el mismo suscitaba continuos debates entre los defensores de la zarzuela y de la ópera. En la década

de los sesenta, la proliferación de escritos en prensa y una serie de iniciativas concretas, muestran la enorme relevancia que va adquiriendo la cuestión de la ópera española¹. La crítica musical reflexiona sobre los estrenos del teatro lírico en el extranjero, mostrando el rechazo a las reformas realizadas por Wagner, la idoneidad de si la zarzuela puede servir como punto de partida para la creación de la ópera nacional y la necesidad de que esta asuma el idioma castellano. Autores como Castro y Serrano, José Parada y Barreto, Oscar Camps y Soler, Vicente Cuenca y el propio Hilarión Eslava manifiestan su rechazo por Wagner, identificando sus obras con la oscuridad, y el materialismo, al mismo tiempo que defienden la línea melódica belcantista, de inspiración divina. De manera diferente, Pedrell en su artículo “La música del porvenir” constata el fin de la ópera italiana y muestra su admiración hacia la obra reformadora del genio alemán por la importancia que otorga a los cantos populares y por su capacidad para “vivificar el movimiento de la música moderna”².

Ante la decadencia de la zarzuela grande en un mercado influido por el género bufo, se alzan las voces pidiendo directrices hacia un modelo de ópera española en línea con las tendencias modernas, que atendiera tanto a la parte literaria como a la musical. En estas circunstancias, en que la cuestión sobre la ópera nacional está sobre el tapete, aparece en 1871 un artículo de fondo publicado por Guillermo Morphy, en *La Ilustración Española y Americana*³, donde plantea un modelo de ópera española para guiar a los compositores jóvenes españoles. Sus proposiciones recogen las aspiraciones nacionalistas del momento conciliándolas con modelos centroeuropeos. A partir de 1874, establecida la Restauración borbónica, Morphy va a ocupar una posición central en el panorama musical español desde su cargo como secretario personal y consejero de Alfonso XII⁴, desplegando una intensa actividad a través de sociedades, instituciones académicas y de la crítica musical, en su lucha musical por el establecimiento en España del drama lírico nacional y la promoción de la creación culta tanto española como extranjera. Sin embargo, este movimiento de renovación musical en torno a su figura ha sido olvidado o minimizado por una historiografía dominada por el nacionalismo de Pedrell que perjudicaría la recepción y valoración de buena parte de las creaciones artísticas vinculadas al pensamiento nacionalista de Morphy⁵. Este trabajo es un paso adelante en el

¹ Sobre la ópera en España citamos dentro de la amplia bibliografía existente, algunos trabajos que por su contenido se relacionan con este artículo: Emilio Casares, “La creación operística en España. Premisas para la interpretación de un patrimonio”, *La ópera en España e Hispanoamérica*, vol. I, Álvaro Torrente y Emilio Casares (eds.), (Madrid: ICCMU, 2001); Ramón Sobrino, “La ópera española entre 1850 y 1874: bases para una revisión crítica”, *La ópera en España e Hispanoamérica*, vol. II. (Madrid: ICCMU, 2002), 77-142; María Encina Cortizo, “La ópera romántica española”, *La Ópera en España e Hispanoamérica*, vol. II, (Madrid: ICCMU, 2002), 7-62; José Ignacio Suárez García, “Polémicas wagnerianas en el s. XIX en España”, *Anuario Musical LXVI* (2011): 181-202; María del Pilar Espín Templado, Pilar de Vega Martínez, y Manuel Lagos Gismero (coords.), *Teatro Lírico Español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925* (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2016).

² Felipe Pedrell, “La música del porvenir”, *Almanaque Musical* (Barcelona, 1868), 2-24.

³ Guillermo Morphy, “De la ópera española”, *La Ilustración Española y Americana* (25 mayo 1871), 1-3 y 6.

⁴ Sobre el papel de Morphy en la formación del rey Alfonso XII durante su exilio en París y Viena puede consultarse el trabajo de Beatriz García-Álvarez de la Villa, “El Conde de Morphy (1836-1899) en la Corte de los Borbones. Historia de una familia irlandesa en España (s. XVIII-XIX)”, *Estudios Irlandeses* 14 (2019): 51-69.

⁵ Véase Miriam Perandones, “¿Granados no es un gran maestro? Análisis del discurso historiográfico sobre el compositor y el canon nacionalista español”, *Diagonal: An Ibero-American Music Review* vol. 2, no. 1 (2016): 49-65, donde aborda la construcción de mitos en la historiografía del siglo XX, surgidos del entorno de Pedrell, sustentado en un

conocimiento del siglo XIX y en la comprensión del drama lírico nacional al recuperar la figura de Morphy como padre intelectual de artistas de enorme calado como fueron Tomás Bretón, Isaac Albéniz y Pablo Casals.

“De la ópera española” (1871): proposiciones para un drama lírico moderno

Guillermo Morphy es por entonces un joven compositor que se encuentra en el exilio acompañando al príncipe Alfonso a causa de la revolución de 1868⁶. Formado en Bruselas bajo el magisterio de Fétis y posteriormente en París donde recibe clases de Gevaert, Morphy persigue el ideal de establecer la ópera española. Según Bretón, Morphy se encontraría trabajando en dos óperas, *Mudarra* y *Los amantes de Teruel*, cuando sale publicado su artículo “De la ópera española” en una de las revistas más prestigiosas del momento, *La Ilustración Española y Americana*. En este escrito de fondo, Morphy muestra su posicionamiento contrario al de Barbieri, quien consideraba que la ópera española debía surgir de la zarzuela. Situado en un terreno de estética diferente, Morphy propugna un modelo operístico basado en el drama lírico dentro de la tradición culta de la Europa central.

Para exponer sus proposiciones busca la colaboración de un escritor de reconocido prestigio, Castro y Serrano, a quien dirige el texto en forma de *Carta* para hacer llegar al lector unas opiniones que ambos han compartido previamente.⁷ Por primera vez se trata de presentar un modelo de referencia en el que se va a conciliar tradición con modernidad y cuya expresión más inmediata la encontraremos años más tarde en el drama lírico *Los amantes de Teruel* de Tomás Bretón. A continuación nos referimos a este modelo, tanto en la parte literaria como en la musical, asimismo, a la influencia de las ideas reformadoras de Gluck.

La parte literaria: El drama romántico nacional

La sensibilidad romántica de Morphy se forjó en los círculos literarios, en donde se encuentran muchas de sus amistades más íntimas⁸. Unido al crítico teatral Manuel Cañete por una amistad fraternal⁹ fue asiduo a sus veladas literarias a las que también asistían Antonio Arnao, Ventura de la

nacionalismo excluyente que infravalora la vida musical decimonónica y hace hincapié en la idea de un “renacimiento musical” que privilegia la figura de Pedrell.

⁶ Sobre su biografía, véase Ramón Sobrino, “El Conde de Morphy (1836-1899), protagonista musical de una época. Epistolarios a Albéniz y Pedrell”, *Cuadernos de Música Iberoamericana* vol.7 (1999): 61-102. Por estas fechas Morphy se encuentra trabajando en dos óperas: *Mudarra* y *Los amantes de Teruel*.

⁷ José de Castro y Serrano, “Carta al señor Don Guillermo Morphy sobre la ópera española”, *La Ilustración Española y Americana* (5 junio 1871), 274-275.

⁸ Morphy se educó en humanidades en el Colegio de Vicente Masarnau, formándose en Filosofía y recibiendo clases de música de Santiago de Masarnau. Posteriormente realizó sus estudios en la Facultad de Derecho de la Universidad Central, licenciándose en Jurisprudencia. Masarnau pudo haber influido en su concepción de la música como arte trascendente de acuerdo al espiritualismo cristiano.

⁹ La correspondencia entre Morphy y Cañete, guardada en la Biblioteca Menéndez Pelayo muestra su estrecha amistad. Cañete y Menéndez Pelayo pertenecían a la misma confraternidad ideológica, oponiéndose al krausismo. Las críticas de Cañete a esta filosofía aparecen en el *Diario de la Marina de la Habana*. Véase Donald Allen Randolph, *Don Manuel*

Vega, Ramón de Campoamor y Rafael María Baralt¹⁰. Cañete pertenece a una pléyade de escritores e intelectuales que vinculados a la tradición tratan de regenerar las artes y la literatura dentro del marco conceptual del romanticismo alemán de Schlegel¹¹. La prueba del auge de estas ideas en 1871, es la publicación en la Real Academia española del *Discurso* de Agustín Durán (1789-1862)¹². Durán recoge las ideas de Schlegel y reivindica el drama romántico, por encontrarse en él “las tradiciones históricas o fabulosas”, junto a “la espiritualidad del cristianismo”¹³, así como el retrato de “los sentimientos íntimos del alma y de la conciencia”¹⁴. Muestra su eclecticismo al defender la idea de conciliación entre los diferentes géneros, el francés (clásico) y el español (romántico), reconociendo el mérito de cada uno de ellos en base a sus diferencias¹⁵. Así, mientras el arte sometido al orden clásico halaga a los sentidos, por su parte, el arte romántico se dirige al alma elevándola; el primero bajo la razón y el análisis de lo prosaico; el segundo en el sentimiento, hacia lo sublime hacia lo misterioso. Los fundamentos de su escrito van a alumbrar el artículo de Morphy sobre la ópera española como veremos a continuación.

Morphy considera que para formar el repertorio de música dramática se necesitan condiciones *sine qua non* que por su naturaleza no reúne la zarzuela. Esgrime varias razones que la alejarían de un género de carácter dramático y elevado: la propia finalidad de la ópera cómica de entretener y divertir, la existencia de partes habladas y el uso de asuntos de poca transcendencia. También muestra un fuerte rechazo por la ópera italiana precedente, que monopoliza los gustos del público del Teatro Real, al considerar que otorga poca importancia al asunto y centra su atención en las habilidades de los cantantes.

Morphy concede la misma importancia a la parte literaria que a la parte musical. Concibe el drama lírico como una creación inspirada, cuyo asunto otorga especial atención al elemento dramático que busca conmover al público. En la parte literaria, defiende lo local y nacional, expresión del nacionalismo latente que identifica arte con tradición, en la línea de Agustín Durán. Señala la religión y la reconquista como “la base de nuestro modo de ser” y defiende nuestras propias

Cañete, cronista literario del romanticismo y del posromanticismo en España (University of North Carolina at Chapel Hill, 1972), 231. Campoamor se declara espiritualista y arremete en varias ocasiones contra el krausismo, como por ejemplo en “Polémica sobre el panenteísmo”, *Revista Europea* (23 mayo 1875): 442-444; *Revista Europea* (18 julio 1875): 81-96. Véase José Manuel Vázquez-Romero, *Tradicionales y moderados ante la difusión de la filosofía krausista en España* (Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 1998), 421-517.

¹⁰ Ángel Salcedo Ruiz, *La Literatura Española. Resumen de Historia Crítica*, Tomo IV, 2ª ed. (Madrid: Tipografía Artística, 1927), 238.

¹¹ Sobre el romanticismo historicista véase Derek Flitter, *Teoría y crítica del romanticismo español*. Título original: *Spanish Romantic literary and criticism* [1ª edición, 1992] (Madrid: Ediciones Akal, 2015).

¹² Agustín Durán, *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español* (Madrid: imprenta de Ortega y Compañía, 1828), 24.

¹³ *Ibidem*, 75.

¹⁴ *Ibid.*, 106.

¹⁵ *Ibid.*, 31.

doctrinas filosóficas y religiosas, considerando que las ideas de la Ilustración, nacidas a raíz de los acontecimientos de 1793¹⁶ y llevadas al extremo bajo el ideal del progreso, son la causa de la catástrofe en Francia y del surgimiento de formas decadentes como la literatura *boulevardiere* y la música de las farsas de Jacques Offenbach¹⁷. Morphy que acaba de vivir los dramáticos sucesos revolucionarios de la *commune* en París se refiere a las corrientes cosmopolitas surgidas tras la revolución francesa, que adoptan a su entender una nueva y nefasta manera de “fraternidad universal” y advierte a “los que sueñan con la república universal, con la desaparición de las fronteras, con la fusión de la humanidad en una gran familia”. Posiblemente se esté refiriendo a la obra *Ideal de la humanidad para la vida*, de K. C. F. Krause, traducida por Sanz del Río, cuya segunda edición se publicaba ese mismo año y donde están presentes ideas similares¹⁸. Asimismo, advierte del peligro que para el arte suponen estas ideas, “de la inundación disolvente en que llegarían a desaparecer, por lo menos a bastardarse, las mayores conquistas del ser humano”¹⁹. Para Morphy el arte nacional es “hijo de la tradición, alimentado por el recuerdo de las glorias pasadas, por la poesía de la religión y de la familia, por el sentimiento común de un mismo pasado y de un mismo porvenir”²⁰.

De manera similar Castro y Serrano, en su respuesta, se refiere al “gran fondo moral de nuestra España” y nombra la hidalguía nobiliaria, la ruindad plebeya, junto con sentimientos como la religión, la virtud, el deber y el amor²¹. Siguiendo a Agustín Durán, ambos encontrarán en la literatura del Siglo de Oro una fuente de inspiración para el artista. Así lo expone Morphy citando a Schlegel y criticando la afición del público español por las obras francesas y su falta de interés por las de Calderón, Lope, Tirso, Moreto o Alarcón. En la obra de Calderón, encuentra Morphy resueltos los problemas filosóficos y religiosos, que eran entendidos por el pueblo, lo que probaría que “cuando

¹⁶ Se refiere al periodo en la Revolución francesa del Gobierno del Terror en que surge la constitución, reflejo del racionalismo ilustrado francés.

¹⁷ Estas farsas eran vistas por muchos intelectuales franceses como la expresión de la ruina moral del país y el quebrantamiento del espíritu de la nación, tras los sucesos de 1870. “La opereta había declarado la guerra a la ópera, caricaturizándola, donde los refranes vulgares y efectos musicales son preferidos por el público, que elige una música que no exige reflexiones, que divierte a una música que conmueve y que le eleva”. Véase Gustave Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours* (Paris: Librairie Firmin Didot Frères, 1873), 303.

¹⁸ En la obra puede leerse: “Este espíritu del amor de los hombres en Dios viene moviendo secreta, pero invenciblemente, los individuos y los pueblos hacia una última y única fraternidad humana”. Karl Christian Friedrich Krause, *Ideal de la humanidad para la vida*, con introducción y comentarios por D. Julián Sanz del Río (Madrid: Imprenta de F. Martínez García, 1871), 127. También: “En el conocimiento y el amor de la humanidad universal puede el individuo, pueden las familias, los pueblos y las uniones de pueblos en partes mayores de la tierra, y el pueblo humano en la tierra, vivir algún día una vida entera y armónica”. *Ibidem*, 35.

¹⁹ Comparte los posicionamientos de Alberto Lista, Agustín Durán y Donoso Cortés sobre las doctrinas disolventes que asocian a los excesos del racionalismo a causa de la revolución de 1893.

²⁰ Se constata la influencia de Agustín Durán. Estas ideas en defensa de la tradición las encontramos de nuevo en el discurso impartido por Morphy en el Ateneo de Madrid, en clave nacionalista en 1886, titulado “El arte español en general y particularmente nuestras artes suntuarias”. Véase Guillermo Morphy, *Discurso leído en la apertura de la Sección de Bellas Artes del Ateneo Científico y Literario de Madrid por el Sr. conde de Morphy* (Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1886).

²¹ José de Castro y Serrano, “Carta al señor Don Guillermo Morphy sobre la ópera española”, *La Ilustración Española y Americana* (5 junio 1871), 274-275.

el arte se alimenta de ideas o elementos verdaderamente propios y nacionales, hasta sus más altas cimas son accesibles a todos”.

Pero además, Castro y Serrano también considera adecuados para la ópera nacional los dramas románticos españoles decimonónicos, pone de ejemplo *Don Álvaro* del duque de Rivas, *La locura de amor* de Tamayo y *Los amantes de Teruel* de Hertenbusch²². También señala la importancia de las obras de Calderón, Lope y Tirso. Como Durán, alude al lema *Por mi Dios, por mi rey, por mi dama*²³ que expresa la idea de la monarquía y de la religión católica como signos de identidad de España y que ve representado en los siguientes dramas: el drama religioso *La devoción de la cruz*, el drama de honor *El alcalde de Zalamea*, ambas de Calderón de la Barca y, finalmente, el drama histórico sobre el Rey Sancho el Bravo *La estrella de Sevilla*, atribuido a Lope de Vega.

Vemos, por tanto, cómo Morphy y Castro y Serrano consideran que la ópera española debe seguir las tendencias del romanticismo historicista haciendo visible nuestro legado cultural y nuestras tradiciones en el drama lírico, que además ideológicamente darían legitimidad a la monarquía católica que está aún por llegar²⁴. Una tendencia de la que encontramos precedentes en el reinado isabelino, donde Casares señala la frecuente utilización en el teatro lírico de asuntos en los que hay “un trasfondo de guerra de religión y una clara exaltación de lo católico”²⁵.

La parte musical: de lo local a lo universal

Las tensiones creadas entre tradición y modernidad, recogidas en la crítica musical de años anteriores, vendrán a ser resueltas de manera satisfactoria en el drama lírico nacional propuesto por

²² *Los amantes de Teruel* (1837) de Hertenbusch servirá a Tomás Bretón en 1889, o el drama histórico *Locura de amor* (1855) de Tamayo es utilizada por Emilio Serrano para su ópera *Juana la loca* en 1890. Ambas responden a un estudio psicológico de sus personajes que los hacen adecuados a la escena contemporánea. El interés que despertó el drama romántico en Bretón queda patente en otras obras como *Garín* (1892), *Raquel* (1900) o *Farinelli* (1902). Tomás Bretón, también revaloriza la comedia del Siglo de Oro con *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina. Véase Víctor Sánchez Sánchez, “Tomás Bretón y la problemática de la ópera española durante la Restauración”, *La ópera en España e Hispanoamérica*, vol. II (Madrid: ICCMU, 2001). Por su parte, Emilio Serrano, otro compositor, que se mantuvo en contacto con Morphy, pone en música obras similares como *Irene de Otranto* de Echegaray (1891) o *Gonzalo de Córdoba* (1898).

²³ Durán, *Discurso sobre el influjo...*, 105-106.

²⁴ Álvarez Junco se refiere a “la reformulación en términos nacionales modernos de la identidad cultural previamente formada alrededor de la monarquía y la religión”. Mientras que las élites intelectuales se mostraron afines a su proyecto, los gobernantes respondieron de manera tibia al proceso nacionalizador, lo que contribuyó a su fracaso. Véanse José Álvarez Junco, “El nacionalismo español: las insuficiencias en la acción estatal”, *Historia Social* 40 (2001): 49-51; José Álvarez Junco, *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX* (Madrid: Taurus, 2001).

²⁵ Algunos ejemplos los encontramos en 1850, así, el drama lírico *La conquista de Granada* escrita por el italiano Solera, y puesta en música por Arrieta, *Guzmán el bueno*, *La hermana de Pelayo*, *Blanca de Lara* o *Gli amanti di Teruel*. Ramón Sobrino señala *Padilla* o *El asedio de medina*, *Hernán Cortés*, *La Conquista di Granata* o *La hermana de Pelayo*, como las primeras óperas que recogen temas de la historia patria. Véase Ramón Sobrino, “Ni ópera ni zarzuela: drama lírico, una vía alternativa en el teatro lírico español de la Restauración”, en *Teatro Lírico Español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*, María del Pilar Espín Templado, Pilar de Vega Martínez, y Manuel Lagos Gismero (coords.), 82-118 (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2016).

Morphy. Con este propósito, trata de justificar la influencia extranjera en la ópera española, conciliando la tradición con la asimilación de recursos modernos, para lo cual adopta el pensamiento ecléctico de Agustín Durán al defender que la influencia extraña mejoraba “los productos del ingenio”.

Por otra parte, Morphy muestra su discrepancia con Barbieri, quien considera que la zarzuela parte de una tradición en España que la legitima para alzarse a la ópera nacional. Así, según sus palabras: “En España también se cultivaba la ópera desde el s. XVII, compuesta como la italiana sobre asuntos de mitología, pero con las diferencias de no llevar el nombre de ópera, sino el de Fiesta de Zarzuela, y de ser los recitativos no cantados a la italiana, sino hablados”²⁶. Por el contrario, Morphy no cree que nuestra ópera surja de la música presente “en los autos, farsas, comedias o loas, ni en las tonadillas surgidas posteriormente”. Consecuentemente, argumenta que “no se trata de renovar la tradición, sino de crear la ópera española con arreglo a los adelantos del arte moderno y según el gusto del día”, para lo cual los compositores deberían estudiar “las dos tendencias que hoy dominan Italia y Alemania y que dividen el campo de la música”, donde “Wagner y Verdi son hoy sus representantes; el uno se dirige á la inteligencia, y el otro a los sentidos”. Más adelante, Morphy insistirá en la necesidad de asimilar una instrumentación y armonías novedosas del compositor alemán, pero conservando siempre la melodía, elemento que identifica con el temperamento latino.

Respecto a la zarzuela, señala que puede servir de campo de experimentación para los jóvenes compositores antes de acometer la creación de la ópera nacional. Hace referencia a la melodía popular, elemento fundamental de la zarzuela y en la que otros críticos como Pedrell creían ver el fundamento de la ópera española, pero Morphy opina que aunque puede servir de auxilio, no es bastante para formar un género de música dramática verdaderamente nacional. El músico debería acudir a la tradición centroeuropea en busca de melodías inspiradas y universales, ya que según Morphy “así como la poesía del pueblo no emplea más que ciertas ideas, sentimientos y formas poéticas, así también la melodía popular no expresa más que ciertos ritmos y giros melódicos”.

Música dramática. La reforma de Gluck

Podemos afirmar que el drama musical de Gluck proporcionó a Morphy la base doctrinal para su concepción del drama lírico²⁷. Así, en relación a las condiciones que debe cumplir el repertorio de música dramática²⁸, muestra su preocupación por un elemento crucial para los compositores

²⁶ Emilio Casares, *Francisco Asenjo Barbieri. El hombre y el creador*. Colección Música Hispana, 2 (Madrid: ICCMU, 1994), 254.

²⁷ Su interés por estudiar el drama lírico en sus orígenes le llevará, más tarde, a proponer una serie de conciertos en el Ateneo de Madrid sobre la figura por entonces poco conocida de Gluck. Véase *La Correspondencia* (18 agosto 1886), 3. También dedicó una de sus conferencias en el Ateneo a *Los orígenes de la ópera* donde se interpretaron los *dramma per musica* de Monteverdi y de otros autores italianos como Antonio Cesti o Jason de Cavalli. Véase Beatriz García-Álvarez de la Villa, “Regeneracionismo musical en el Ateneo de Madrid bajo la presidencia del Conde de Morphy (1886-1895)”, *Revista de Musicología* vol. XL, no. 2 (2017): 449-487.

²⁸ En su artículo, Morphy prefiere utilizar la acepción “música dramática” en lugar de “drama lírico”, ya que esta última tiene aún un significado polivalente, utilizándose tanto para obras de zarzuela como de ópera seria. Más adelante, en la década de los ochenta, Morphy utilizará “drama lírico” como sinónimo de drama moderno, cuando se normaliza su utilización en “los nuevos títulos del canon europeo” en referencia a las obras de Meyerbeer, Wagner y Saint-Saëns,

contemporáneos: la unidad entre texto y música; una idea acerca de la que escribe Gluck en su prefacio del *dramma per musica* de *Alceste* y con la que Morphy dice identificarse. Lo cierto es que el músico poeta había arremetido en sus tiempos contra la ópera italiana, debido a los abusos de los cantantes llevados por su vanidad. Una situación que de nuevo es denunciada por Wagner en *Ópera y drama*, donde además crítica la forma de la ópera tradicional, estructurada en números que perjudicaba la unidad dramática.

Asimismo, Morphy denuncia la afición en España a la ópera-concierto italiana y se muestra de acuerdo con Gluck, en su reforma, al reducir la música a su verdadera función: secundar la poesía atendiendo a la expresión del drama y al interés de las situaciones. Morphy da especial interés al asunto, al señalar que “si el sentimiento dramático es verdadero y está bien expresado por la palabra, la música no puede sino añadir quilates a su belleza, cuando el compositor sabe cumplir con lo que exigen la verdad de la situación y el agrado del oído”. De este modo, insiste en la unión entre música y palabra, donde la melodía debe contar con el auxilio del ritmo y de la prosodia. Más tarde, su amigo Antonio Arnao²⁹, en su *Discurso Del drama lírico y de la lengua castellana como elemento musical* (1873), va a exponer ideas similares e insistir en el modelo de un drama lírico escrito en castellano³⁰.

Por último, encontramos en Morphy un distanciamiento hacia la concepción del drama musical de Wagner, que a su entender habría roto con los preceptos de Gluck en su reforma, al concebir la *melodía eterna* y dar supremacía a la parte instrumental sobre la voz. Y es que si ya Gluck exigía la unidad dramática para lograr la máxima expresividad y dramatismo en la obra, contribuyendo a ello, cada parte de la misma, el libreto, la música, la coreografía y el conjunto, también Morphy expresa esta preocupación al considerar la ópera como “un ramillete de todas las artes para expresar un mismo fin”. La unidad de la obra será una de las preocupaciones de los compositores del siglo XIX, una meta estética que aún estaba lejos de darse en las obras creadas en España, al igual que la incorporación de los recursos modernos en armonía e instrumentación, que Morphy defiende en su artículo:

entre otros. Véase Ramón Sobrino, “Ni ópera ni zarzuela: drama...”, 100.

²⁹ Antonio Arnao (1828-1889) fue académico de la Real Academia Española (1872), donde pronunció su discurso de recepción *Del drama lírico y de la lengua castellana como elemento musical* (1873). Fue amigo de Antonio Trueba, José Castro y Serrano, Eduardo Bustillo, Luis de Eguilaz, Guillermo Morphy y Manuel Cañete. A estos dos últimos les dedicó algunas de sus obras, caracterizadas por una religiosidad profunda. Solidario con la cuestión de la ópera española colaboró con Tomás Bretón, Fernández Caballero y Emilio Arrieta y escribió los siguientes dramas: *Las naves de Cortés*, *La muerte de Garcilaso*, *La hija de Jefe*, *La Gitanilla*, *Guzmán el Bueno*, *Pelayo* y *Don Rodrigo*. Véase Santiago López Gómez, “Vida y obra del académico murciano Antonio Arnao”, *Estudios Románicos* vol. 3 (1986): 123-149.

³⁰ Antonio Arnao desestima la zarzuela como camino de llegar a la ópera nacional, y se refiere al drama lírico “que representa la producción dramática en que la poesía y la música se prestan recíproco auxilio”. Cita como obras maestras *Alceste* de Gluck y *Los Hugonotes* de Meyerbeer. Comparte la misma preocupación por la unidad de la ópera “un todo complejo a cuya perfección concurren diversos elementos escénicos. La pintura, el baile, la indumentaria, la arqueología, la mecánica, contribuyen a realzar su esplendor, restableciendo el imperio de lo pasado, o creando el de lo ideal”, y da especial atención al asunto al señalar que los poetas deben contribuir al desarrollo del arte escénico-musical de nuestra patria, ejercitando su imaginación y dando obras españolas que sirvan “de base a las inspiraciones de sus hermanos los músicos”.

Hoy que la originalidad melódica es casi un mito; ¿qué recurso debe emplear el compositor de talento que pretende describir una situación dramática? La armonía y la instrumentación. La variedad que ofrecen los innumerables acordes que hoy se conocen, la diversidad de sus enlaces y los múltiples efectos que pueden producir las tres familias instrumentales, bien aisladas, bien unidas entre sí, son materias que, manejadas con talento, han formado la reputación de Meyerbeer, Gounod, Halévy, Flotow, Wagner, Berlioz, Schumann, Chopin y otros compositores modernos que pudiéramos citar.

Por su parte, Castro y Serrano va más allá que Morphy al pedir a los compositores españoles que sigan el ejemplo de la Grande ópera, en la que encuentra “la legítima fusión” de los estilos alemán e italiano. Estaríamos ante una obra ecléctica que ya se habría dado en otros periodos de la historia de la ópera, en compositores como Mozart y Rossini, a quienes “el drama lírico debe la vida”³¹. Lo que hace Castro y Serrano es asimilar y transmitir las tendencias musicales que circulan por Europa. Su idea conciliadora sobre el género nos remite a otros críticos franceses, como Gasperine, quien ya en 1830 señalaría como el arte dramático se inclinaba a la “conciliación de nacionalidades”³², o D’Ortigue, quien consideraba legítimo el que cualquier compositor reuniera en su obra materiales de las tres escuelas que gobernaban el mundo musical, en referencia a la escuela italiana, francesa y alemana³³.

En este sentido, la crítica musical seguía con admiración la unidad dramática y vigor expresivo de la obra de Meyerbeer, por medio de la asimilación de todos los géneros anteriores, sin perder el color local³⁴. Así lo expresa Schuré al señalar cómo en Gluck aparece la alianza “de la profundidad germánica y de la claridad francesa, mientras que Meyerbeer destaca por su “don de asimilación” y ser el representante de un género que “ha hallado el medio de amalgamar los otros y ha acabado por dominarlos”³⁵. Castro participa de la misma visión que otros músicos al buscar en la Grand opera

³¹ Consideramos que habría que revisar la etiqueta que Sánchez de Andrés (2009) pone a Castro y Serrano como “krausoinstitucionista”. 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), 512-551. Se basa en su amistad con el joven Giner de los Ríos, del que fue mentor en música clásica, según afirmaciones de Federico Sopeña y de su colaboración con la Institución de Libre Enseñanza. No hemos podido encontrar esta última información en Antonio Jiménez Landi, *Los orígenes de la Institución: La institución Libre de Enseñanza y su ambiente, I* (Madrid: Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 1996) a donde nos remite la autora. Si bien es cierto que el nombre de Castro y Serrano aparece en una extensísima nómina de colaboradores con la *Revista Ibérica de Ciencias, Política, Literatura, Artes e Instrucción Pública*. Sin embargo, según explica Jiménez Landi los editores krausistas de esta revista dejaron claro desde el principio la independencia ideológica de sus redactores. Esto explicaría que también aparezcan entre ellos, personas que criticaron abiertamente el krausismo como Manuel Cañete, Ramón Campoamor o Cánovas del Castillo, con quienes, además, Castro y Serrano colabora en la revista de signo católico y monárquico *La raza latina* (pie de nota 17).

³² Referido en Lionel de la Laurencie, *Le goût musical en France* (Paris: A. Joanin et C., 1905), 283.

³³ M. Joseph d’Ortigue, *Du théâtre italien et de son influence sur le goût musical François* (Paris: Au Dépôt Central des Meilleurs Productions de la Presse, 1840).

³⁴ Eduardo Schuré, *Historia del drama musical* (Madrid: Imp. de S. Francisco de Sales, 1911), 236. Señala como en Gluck aparece la alianza “de la profundidad germánica y de la claridad francesa, mientras que Meyerbeer destaca por su “don de asimilación” y ser el representante de un género que “ha hallado el medio de amalgamar los otros y ha acabado por dominarlos”.

³⁵ Habría sido capaz de mostrar la más extrema heterogeneidad, donde lo mismo se inspira en Wagner, Rossini,

francesa, que llama ópera europea por su carácter universal, un ejemplo al cual pudieran acudir los compositores españoles, al igual que había ocurrido ya en otros países que no contaban con una tradición en el género, citando el caso de Rusia con Glinka, Francia con Gounod o Italia con Verdi.

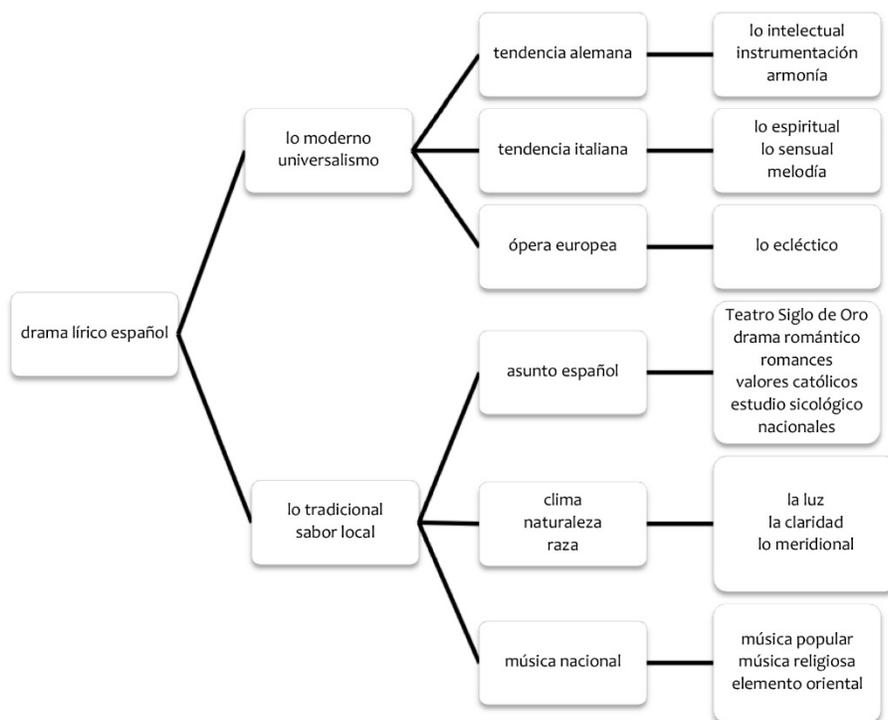


Ilustración 1: Modelo de drama lírico según G. Morphy (1871).

Otro escritor y académico, Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de Valmar³⁶, amigo de Morphy, es requerido por este en 1875 para opinar si *El desengaño de un sueño* del Duque de Rivas era un asunto idóneo para la ópera nacional³⁷. En sus tres artículos de fondo en el *Constitucional*, Cueto

Haendel, Bach, tomando estos materiales sin caer en la imitación, adaptándolo en una obra al tipo francés de ópera basada en la fusión de música y poesía. Véase Gustave Chouquet, *Histoire de la musique...*, op. cit.

³⁶ Leopoldo Augusto de Cueto, Marqués de Valmar (1815-1901) fue mayordomo de Palacio e individuo de número de la Academia española desde 1858 hasta 1901. Cultivó el teatro y realizó un *Estudio histórico crítico y filológico sobre las Cantigas del Rey Don Alfonso el Sabio* (1897). Como crítico literario colaboró en *El Artista*, *El Orbe* y *El Piloto*, entre otras revistas. Destacan su *Discurso* sobre el “Sentido moral del teatro” (1868) y su *Discurso necrológico* dedicado al Duque de Rivas (1866). Al igual que el crítico Manuel Cañete advierte de la decadencia que vive el teatro, debido a la pérdida de los valores tradicionales, motivada por el escepticismo, el racionalismo, la pérdida de fe y el materialismo. Ensalza a “El Duque de Rivas por leer a Calderón y los autores del Siglo de Oro, superando sus gustos por los modelos franceses, e incluyendo en sus dramas el espíritu colectivo del pueblo español, de su historia y de su moralidad. Véase José Luis Canet, “Las prácticas escénicas en la segunda mitad del s. XIX a través de los discursos críticos dominantes de la Real Academia Española”, *Schomythia* (2011): 215-254.

³⁷ Leopoldo Augusto de Cueto, “Carta al Señor Conde de Morphy”, *La Ilustración Española y Americana* (15 diciembre 1875), 371-375. *El desengaño de un sueño* fue puesta en escena el 4 de noviembre de 1875, en el Teatro Apolo. Promovida

expondría de manera exhaustiva las condiciones literarias que debía reunir el asunto, destacando la semejanza de la obra del Duque de Rivas con la de Calderón de la Barca por su carácter universal que pertenecía “a todos los tiempos y a todas las naciones”³⁸.

Nacionalismo cultural en la España de la Restauración. El salón privado del Conde de Morphy

La expresión renovada del romanticismo historicista que se encuentra en las propuestas defendidas por Morphy en 1871 encontrará su identificación en los ideales de la Restauración alfonsina, con la revalorización del drama histórico y la religión institucionalizada. Durante esta etapa, Morphy, consciente del atraso que vive España respecto al panorama musical europeo, a través de su influyente cargo como secretario personal y consejero del rey Alfonso XII contará con los auspicios de la corte para promover un nacionalismo cultural, donde el establecimiento de la ópera española como identidad nacional ocupara un lugar destacado.

Al igual que otros intelectuales y artistas consideraba como un obstáculo la escasa ilustración y educación del público popular para situar a España al nivel cultural de otros países europeos. Desde la prensa, algunos de ellos, como su amigo fraternal Manuel Cañete y el propio Morphy lamentan la decadencia del género teatral y del drama romántico, cuya causa atañen a la proliferación de obras breves y la producción desmedida de comedias de asunto vulgar y prosaico. Lo cierto es que durante la segunda mitad del siglo XIX asistimos en Europa al crecimiento del público y su segmentación a medida que los géneros de entretenimiento inundan los escenarios, profundizando la brecha con un arte que aspira a mayores pretensiones artísticas. En España, en la década de 1880 asistimos a la consolidación del Género Chico, muy del gusto del público, cuya finalidad es crear un modelo para el consumo inmediato, orientado a la cultura de masas³⁹. Ideológicamente este mercado alimentado en su mayoría por un género efímero chocaba frontalmente con los defensores de una doctrina cuyos tópicos sobre el arte, en línea con el espiritualismo católico, aluden a los “elevados fines” del arte, al “fuego sagrado” de la inspiración, a la búsqueda de la belleza y a la fuerza del catolicismo en el desarrollo de las creaciones artísticas⁴⁰. Se subraya la libertad del artista para emplear los medios de expresión adecuados, y se mantienen dos premisas básicas: el propósito del arte es la belleza y la

por el empresario Vico, Manuel Cañete participaba con un discurso ante un erudito público, entre los que se encontraba el Conde de Morphy, Escobar, Augusto de Cueto, Coello, Tamayo y Baus, Fernández Guerra y el Marqués de Bogaraya.

³⁸ *La Iberia* (4 noviembre 1875), 3; “Carta al conde de Morphy por don Leopoldo Augusto de Cueto. Revista Literaria”. *El Constitucional* (8 febrero 1876), 1; “Carta al conde de Morphy por don Leopoldo Augusto de Cueto. Revista Literaria”, *El Constitucional* (10 febrero 1876), 1; “Carta al conde de Morphy por don Leopoldo Augusto de Cueto. Revista Literaria”, *El Constitucional* (11 febrero 1876), 1-2.

³⁹ Emilio Casares señala tres periodos en la historia del Género Chico. Primer periodo inicial (1880-90), segundo periodo de plenitud (1890-1900) y tercer periodo a partir de 1900 de decadencia. Véase Emilio Casares, “La música del siglo XIX. Conceptos fundamentales”, en *La música española en el siglo XIX*, Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (Universidad de Oviedo: Servicios de Publicaciones, 1995), 85.

⁴⁰ Sobre el asunto pueden consultarse: Yvan Lissorgues, y Gonzalo Sobejano (coords.), *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX, Idealismo, positivismo, espiritualismo* (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998); Lola Caparrós Masegosa e Ignacio Hanares Cuéllar, “Del romanticismo al cambio de siglo”, *La crítica de arte en España (1830-1936)* (Granada: Universidad de Granada, 2008), 168-199; Begoña Regueiro Salgado, *La poética del Segundo romanticismo español* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2009).

unidad del arte en su esencia, es decir, el fondo de la obra donde se inspira el artista será el mismo para todas las Bellas Artes.

Estas ideas están presentes en el discurso de recepción de Morphy en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, pronunciado en 1892⁴¹, en el que entrará de lleno en el debate de la época al rechazar el realismo prosaico o fotográfico importado de Francia y proclamarse defensor de un realismo idealizado acorde a las tendencias del arte. Esta posición ideológica alimenta la concepción y defensa de un “Arte nacional” en el que entraría la promoción y creación de las formas de tradición clásica como la sinfonía, sonata, oratorio, también las canciones para voz y piano y la ópera española. Morphy comparte la misma visión que otros compositores y críticos de la escena europea que deciden seguir vinculados a la tradición centroeuropea frente a quienes promueven la ruptura con todo lo anterior⁴².

Morphy buscaría soluciones para el gran atraso en que se encontraba España en su discurso de apertura en el Ateneo de Madrid en 1886, titulado “El arte español en general y particularmente nuestras artes suntuarias”⁴³. Entre el público se encontraría Tomás Bretón y otros músicos españoles atraídos sin duda por un manifiesto nacionalista en el que aparecen ampliadas muchas de las ideas de su artículo de 1871, al que nos hemos referido anteriormente. Morphy recogería la influencia del *Volkgeist* de Herder y las ideas de los hermanos Schlegel, a través del discurso de Agustín Durán, recorriendo la historia de España para mostrar como la idea de nación se identificaba con la monarquía de los reyes católicos y señalaba la importancia del dogma católico en el florecimiento de las artes. También pide la protección de la música y el apoyo de la crítica y del público a los artistas españoles. Además, insistiría en que el progreso de la nación pasaría por la regeneración de las artes suntuarias, defendiendo la industria generada en torno a la ópera española que traería grandes beneficios materiales a España, criticando los gustos de moda por el género chico y pidiendo el apoyo del público para los artistas españoles⁴⁴.

Pero Morphy no sólo limitó sus discursos a los círculos académicos sino que buscando llegar a un público amplio desplegó un intensa actividad como crítico en la prensa. Consciente del gran poder de la misma no dudó en colaborar con la prensa no especializada con el propósito de erigirse en educador de gustos, combatiendo la afición por la ópera-concierto italiana anterior, que considera ya obsoleta y promoviendo los estrenos de óperas italianas, alemanas y francesas contemporáneas. Estamos ante una crítica moderna cuyas reflexiones sobre el estado de la música en España y los estrenos en el Teatro Real, Príncipe Alfonso o Salón Romero se alzan como guías del “buen gusto”, y son de sumo interés por centrarse en las cuestiones álgidas del momento. Morphy se ganará una

⁴¹ G. Morphy, *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Guillermo Morphy y Ferriz de Guzmán, Conde de Morphy, el día 18 de diciembre de 1892* (Madrid: Imp. de Manuel Tello, 1892).

⁴² Entre los primeros, más apegados a la tradición, podríamos considerar a Brahms, Tchaikovski o Saint-Saëns, mientras que Liszt, Berlioz o Wagner adoptan posiciones más progresistas.

⁴³ G. Morphy, *Discurso leído...*, *op. cit.*

⁴⁴ Véase Beatriz García-Álvarez de la Villa, “Regeneracionismo musical en el Ateneo de Madrid bajo la presidencia del Conde de Morphy (1886-1895)”, *Revista de Musicología* vol. XL, no. 2 (2017): 449-487.

firme reputación como crítico musical durante la Restauración borbónica, con sus artículos publicados en la prensa, destacándose como colaborador de *La Correspondencia de España* donde desarrolla una labor más constante desde 1891 hasta la fecha de su fallecimiento⁴⁵.

El nacionalismo de Morphy también se manifiesta en acciones específicas en varios ámbitos, por un lado, en su interés y papel mediador con la corona para que los jóvenes artistas españoles pudieran recibir formación musical en el extranjero; por otro, su preocupación para elevar el nivel cultural del público, a través de su implicación en entidades relevantes como el Ateneo de Madrid y la Sociedad de Conciertos de Madrid⁴⁶, desde donde promueve un repertorio variado en línea con otras salas europeas y apoya la creación española; por último, su interés por extender la educación musical con la creación del Instituto Filarmónico⁴⁷.

Como presidente de la Sociedad de Conciertos, en su discurso pronunciado el 13 de diciembre de 1884, se refiere al “culto exclusivo de la ópera italiana”, que considera culpable de haber “paralizado el progreso musical, produciendo el fenómeno singular de que el público se fije más en la ejecución de las obras que en su belleza artística”⁴⁸. Menciona los tres elementos que deben ayudar al progreso de la educación en España: “la protección oficial, la educación artística del público y el apoyo de la crítica inteligente y adicta”. Pide la confianza a los socios de la orquesta para poder llevar a cabo un repertorio de compositores en línea con el canon europeo, señalando que “en un concierto es preciso saber apreciar las obras de verdadero mérito, antiguas o modernas, sin lo cual no es posible ni la verdadera educación musical, ni la variedad del repertorio”. Durante su presidencia a cargo de la entidad, realizó algunas aportaciones personales como el abaratamiento de las localidades y la obtención de ayudas económicas del gobierno. Con la colaboración de Tomás Bretón como director artístico, siguieron las tendencias europeas, con una programación variada y una amplia muestra de escuelas, países y épocas diferentes. La introducción de notas al programa fue un paso adelante en la educación del público⁴⁹.

⁴⁵ También colabora en *El Imparcial*, *La Época*, *La Correspondencia Musical*, *La España Moderna*, *El Parlamento*, *La Gaceta literaria*, *La Música ilustrada hispano-americana*, *Álbum musical*, *El bosque*, *Álbum salón*, y *Crónica de la música o El año musical* (Véase Anexo).

⁴⁶ Véase Ramón Sobrino, “La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional”, *Cuadernos de Música Iberoamericana* vol. 8-9 (2001): 125-148.

⁴⁷ Sobre el Instituto Filarmónico véanse: Beatriz Alonso Pérez-Ávila, *El compositor Emilio Serrano y Ruiz (1850-1939): su compromiso regeneracionista con las instituciones del Madrid coetáneo. Estudio analítico de su producción instrumental y sinfónica* (Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2015); Emilio Fernández Álvarez, *Emilio Serrano y el ideal de la ópera española (1850-1936)* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015); Beatriz García Álvarez de la Villa, “El Instituto Filarmónico del Conde de Morphy y su escuela de canto en el establecimiento del drama lírico nacional”, *Cuadernos de Música Iberoamericana* vol. 29 (enero-diciembre 2016): 81-109.

⁴⁸ El discurso se conserva en la Biblioteca Musical Víctor Espinós de Madrid. G. Morphy, *Discurso leído por el Excmo. Sr. Conde de Morphy en la Sociedad de Conciertos de Madrid* (1884). M-BMM BMDI Dirección 95149.

⁴⁹ Información obtenida de los *Programas de la Sociedad de Conciertos Teatro Príncipe Alfonso* (1885 a 1890). Biblioteca Musical Víctor Espinós. Sig. M-BMM BMDI Dirección 95202, 95204. Sobre su gestión como presidente de la Sociedad de Conciertos véase Beatriz García Álvarez de la Villa, *Vida, pensamiento y obra de Guillermo Morphy, el Conde de Morphy (1836-1899), su contribución a la música española en el siglo XIX* (Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2019).

Un espacio culto de indudable interés en las prácticas de música seria fue el salón privado del Conde de Morphy, destacándose por el cultivo de la música de cámara y el lied culto⁵⁰. Atraídos por la ilustración de Morphy y su influencia en el panorama musical acudían a su domicilio artistas españoles y extranjeros como Tomás Bretón, Emilio Serrano, Isaac Albéniz, Enrique Fernández Arbós, Agustín Rubio, Enrique Granados, Tragó, Sarasate, Malats, Pilar de la Mora, Rubinstein, Strauss, Planté, Saint-Saëns, D'Albert, Mdme. Marx y Baüer. Con el propósito de elevar la cultura nacional, estos músicos colaboraban en los eventos musicales programados durante la presidencia de Morphy en la sección de Bellas Artes del Ateneo de Madrid y en los conciertos para solista y orquesta que formaban parte de los programas de la Sociedad de Conciertos de Madrid, presidida por Morphy. Todo un reclamo, que contó con una calurosa acogida por parte del público⁵¹.

Tomás Bretón en su *Discurso* de 1899, escrito en memoria del difunto Conde de Morphy, ensalza el salón privado del Conde, donde se practicaba música y también se discutía sobre arte. Bretón señala como Morphy que estaba al tanto de las últimas publicaciones en música y teorías del arte atraía a todos estos artistas:

Séame permitido afirmar, por el propio testimonio de dichos artistas, a todos los cuales tuve la honra de conocer, o a los más de ellos, que en parte alguna como en el salón citado encontraban trato más llano y armónico con sus gustos y hábitos, discusión más discreta y elevada de los temas artísticos, ni práctica más constante del arte serio, viendo al par sobre los pianos la última obra musical publicada, y en la mesa de trabajo el más moderno libro que se ocupara en materias artísticas⁵².

Para Bretón, la casa de los Condes de Morphy era realmente un espacio europeo donde “se sentía la Europa más culta” refugio del buen gusto, era, en fin, un oasis en el desierto de costumbres modernas que todavía ofrece desgraciadamente nuestra capital”⁵³.

Los amantes de Teruel de Bretón: el punto de partida del drama lírico moderno

Para aumentar su influencia en la cuestión de la ópera, Morphy está presente en las comisiones organizadas en el Teatro Real⁵⁴, en las que se viven momentos de confrontación entre Barbieri y quienes defendían una ópera inspirada en modelos europeos. En 1886 la presentación de Morphy como individuo de número de la Academia de Bellas Artes de San Fernando provocó el

⁵⁰ Esta actividad queda recogida en T. Bretón, *Diario...*, op. cit.

⁵¹ En ellos participarían pianistas de la talla de Francis Planté, Eugene D'Albert, Isaac Albéniz, Pilar F. de la Mora, Madame Marx, Jenaro Vallejos y violinistas insignes como Sarasate, Thomson y Arbós. El interés de estos conciertos no sólo estriba en la presentación de obras virtuosísticas, sino que también se divulgan las obras consideradas de “valor artístico”. Madame Marx y Sarasate fueron nombrados por Morphy socios de honor del Instituto filarmónico.

⁵² Tomás Bretón, *Discurso leído por el Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la sesión de 25 de septiembre de 1899, en memoria del difunto académico de número Excmo. Sr. Conde de Morphy* (Madrid: Est. Tip. la viuda e hijos de M. Tello, 1899).

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Morphy participó también en la Comisión de 1888 junto a Echegaray, Arrieta, Madrazo, Núñez de Arce, Campoamor, Barbieri, y Villalobos. Dos años más tarde, en la Comisión de 1890-91, junto a Monasterio, Esperanza y Sola, Zubiaurre, Pidal y Mon y el Marqués de Pidal, entre otros.

rechazo de Barbieri⁵⁵. En el fondo de la cuestión estaba de nuevo la diferente visión sobre el futuro de la ópera española. El respaldo casi unánime de la Academia hacia Morphy muestran su creciente autoridad en los círculos intelectuales⁵⁶. El influyente periódico francés *Figaro* recogía la noticia, considerando “indiscutible” su elección a ocupar “al sillón de los inmortales”. Además, le calificaba como una de las grandes personalidades del mundo de la crítica⁵⁷ y ensalzaba su reciente discurso en el Ateneo “El arte español en general y particularmente nuestras artes suntuarias”⁵⁸.

La década de los ochenta viene marcada por la polémica del estreno de *Los amantes de Teruel* de Bretón⁵⁹ y los esfuerzos de Morphy por la representación de la obra, que marca la apertura hacia las tendencias europeas modernas en instrumentación y armonía⁶⁰ pero por un camino diferente al trazado por Wagner⁶¹. En 1883 bajo la impresión del anuncio de la súbita muerte del genio alemán, Bretón reflexiona sobre la oportunidad de “un renacimiento” de la música para volver a “un arte más humano”, abandonado tras “la muerte de Meyerbeer y Rossini”⁶². Lo cierto es que Bretón manifiesta con sus palabras su propio deseo de acometer en España esta “reacción saludable” para la música. Poco tiempo después, sus reflexiones sobre el drama lírico, plasmadas en su diario, muestran su identificación con las ideas transmitidas por Morphy en su artículo de 1871. Al igual que su mecenas, Bretón considera que el drama lírico de Wagner se asienta sobre “pueriles, débiles cimientos” al privilegiar de tal manera la orquesta que no se entiende la palabra y recurrir a la melodía eterna. Bretón también recurre a Gluck para exponer sus ideas respecto a la necesaria unidad del drama lírico, privilegiando el sentido de la palabra por medio del canto dramático o canto declamado, que debía abandonar los alardes virtuosísticos propios de las composiciones italianas⁶³ y la línea continua de las obras de Wagner. No es de extrañar que Morphy hubiera confiado en la capacidad de Tomás Bretón como el primer compositor capaz de crear un drama moderno en línea con sus proposiciones.

⁵⁵ Véase *Libro de Actas de las sesiones celebradas por la Sección de Música, 1887*. Fol. 128r-128v (sesión de día 8 de enero de 1887). En la sesión ordinaria participan: Madrazo, Bellver, Martínez, M. de Monistro, M. de Cubas, Martín, Avrial, Arrieta, Barbieri, Monasterio, Zubiaurre, Vázquez, Saldoni, Hernando, Arnao, Riaño, Cañete, Oliver y Hurtado, Fernández, Rada y Delgado, Suñol, Álvarez Capra, Soriano Murillo, Ferrant y Avalos.

⁵⁶ A la sesión asistieron treinta y seis académicos que no dieron razón al escrito de Barbieri, al emitir 28 votos a favor de Morphy, 6 a Chapí y 2 a Ovejero. *Actas...” Sesión extraordinaria”*, Fol. 356- 357.

⁵⁷ “Le comte de Morphy academicien”, *Le Figaro* (9 febrero 1887), 4.

⁵⁸ G. Morphy, *Discurso leído...*, 6. El Discurso fue anunciado por Tomás Bretón a Chapí y los hermanos Grajal, en el Círculo de Bellas Artes. A él asistirían un gran número de músicos. Véase Beatriz García-Álvarez de la Villa, “Regeneracionismo musical en el Ateneo de Madrid...”, *op. cit.*

⁵⁹ Víctor, Sánchez Sánchez, *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración* (Madrid: Música Hispana, ICCMU, 2002), 125-158.

⁶⁰ Las acciones de Morphy en apoyo de *Los amantes de Teruel* de Bretón están recogidas en Beatriz García-Álvarez de la Villa, “El instituto Filarmónico...”, *op. cit.*

⁶¹ Sobre Wagner véase José Ignacio Suárez García, *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico* (Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2002).

⁶² Tomás Bretón, *Diario (1881-1888)* (Madrid, Acento Editorial, 1995), 218. [14 de febrero de 1883].

⁶³ *Ibidem*, 230. [4 de marzo de 1883].

Morphy dedicó tres sendos artículos a *Los amantes de Teruel* de Bretón en las principales publicaciones del momento, como *El Imparcial*, *La Época*⁶⁴ y *La España moderna*⁶⁵. Sintetizando, destaca de la obra: en la temática, la utilización del drama romántico de Hartzenbusch, un asunto español en línea con el romanticismo historicista; en lo musical, el uso de melodías claras, sin excesos de adornos, que siguen al drama y al diálogo; la utilización de motivos y ritmos populares, alejados de toda vulgaridad que atendían al sabor local y el empleo de las modernas técnicas orquestales, en el uso del contrapunto e instrumentación. Como apunta Casares, Bretón habría asumido un modelo ecléctico siguiendo el modelo de la Grand opera de Meyerbeer⁶⁶. Una obra en la que, según Morphy, Bretón habría demostrado su genio e inspiración al levantar el espíritu a la región de lo ideal y de lo bello, logrando conmover al público⁶⁷.

Bretón dejaría testimonio de su gratitud dedicando su obra a los Condes de Morphy, donde califica a Morphy de “crítico insigne” que habría comprendido el significado de la obra, mejor que él mismo:

A mis queridísimos C:C de Morphy que tanto me sostuvieron y ayudaron durante el modesto calvario que hube de sufrir antes de ver puesta en la escena de nuestro Real Teatro la historia de los infortunados amantes aragoneses. Al crítico insigne que ha entendido esta obra mejor que nadie, incluso el que será siempre suyo.

Julio 1890⁶⁸

Ciertamente Morphy fue el único crítico capaz de entender *Los amantes de Teruel* como el punto de partida decisivo en la historia del drama lírico nacional. A pesar de sus éxitos en España y en el extranjero, fue atacada por quienes no lograron o no quisieron entender el significado de una obra que mostraba ciertos rasgos nacionalistas de sabor local y se inspiraba en un drama romántico español, pero que sobresalía por su universalidad. Tanto Bretón como Morphy fueron objeto durante años de la crítica visceral de Peña y Goñi y de Pedrell⁶⁹. Este último trataría de elevarse en la década de los 90, como el creador de una escuela española, que aún utilizando argumentos nacionalistas ya

⁶⁴ *La Época* (8 marzo 1889).

⁶⁵ G. Morphy, *La España moderna* (enero 1890), 62-81.

⁶⁶ Así lo declara Bretón en su carta a Eduard Hanslick. “Die Liebenden von Teruel 1”, *Neue Frie Presse* 9738 (5 octubre 1891). Citado por Emilio Casares, “La creación operística en España. Premisas para la interpretación de un patrimonio”, *La ópera en España e Hispanoamérica*, vol. I, Álvaro Torrente, Emilio Casares, eds., 46 (Madrid: ICCMU, 2001).

⁶⁷ Ideológicamente entra dentro del canon del espiritualismo defendido por Morphy en el debate generado en España en torno a las corrientes realistas de la época.

⁶⁸ Hemos localizado esta dedicatoria manuscrita de Tomás Bretón en su obra *Los amantes*, localizada en el RCSMM, Sig. 4-3349.

⁶⁹ Véase María Cruz Gómez-Elegido Ruizolalla, “La correspondencia entre Felipe Pedrell y Francisco Asenjo Barbieri”, *Recerca Musicológica* vol. 4 (1984): 177-242. Pedrell da cuenta de su animadversión hacia Bretón y Morphy en su correspondencia a Barbieri. Por ejemplo en su carta del 20 de abril de 1889, (p. 201) dice así en referencia a Morphy: “Siento en el alma que mi estado de ánimo me haya privado de dar una embestida al otro, al de *doublé*, al *barrendero de solfa*, pues, si bien los tengo a los dos atravesados en la boca del estómago, no sé a ciencia cierta quien me carga más”.

expresados por Morphy, se distanciaría de este por su entusiasmo hacia Wagner y un mayor interés por el elemento folklórico. Morphy se lamentaría de la ambición desmesurada de Pedrell: “Tanto en su famoso folleto sobre la ópera nacional, como en las correspondencias de algunos periódicos alemanes, aparece el Sr. Pedrell como el único compositor español capaz de aspirar seriamente a crear el arte lírico nacional. Mucha ambición es esta”⁷⁰.

Bretón sigue cosechando éxitos con otra de sus obras, *La Dolores*, en la que están presentes el naturalismo y aspectos del teatro romántico como el honor y la honra⁷¹. Según Morphy “el ideal perseguido, desde hace mucho tiempo por los compositores españoles”, ya que la obra constituía “una ópera española por todos cuatro costados”, que sin duda marcaría la historia del arte nacional⁷². El tratamiento del asunto, era del gusto de Morphy que años más tarde recomendaría a Granados, en ocasión del estreno del drama rural *María del Carmen*⁷³. El diferente concepto sobre el realismo de estas dos obras queda claro en la crítica de Morphy. *La Dolores* de Feliú entraba dentro de un realismo idealizado, es decir, un realismo no “fotográfico”, mediatizado por la idea poética de su autor, a diferencia del drama *María del Carmen* del mismo escritor, una obra del verismo español en el que la aparición de los “trajes de paño sucios” es desaprobada por Morphy, calificándolo de “falta de gusto” y “amor a lo feo”. Aunque reconoce “las muchas bellezas que atesora” la obra, considera necesario “modificar el texto, suprimir personajes innecesarios y rescatar en escena los antiguos trajes murcianos”, para su presentación en el Teatro Real. A pesar de estas críticas, Morphy reconocería en Granados a un “maestro verdadero” y aunque criticaría su uso del *leit motiv*, aplaudiría aquellos rasgos de modernidad que siempre habría defendido: la armonización y acompañamiento de la orquesta en un “estilo elevado y artístico”. Cuando conocemos la relación de afecto que Morphy profesaba hacia Granados no podemos por menos de entender que su crítica está dirigida con cariño, tratando de influir y guiar la producción artística del joven músico⁷⁴.

A raíz del fallecimiento del Conde de Morphy en 1899, A. Salvans comenta que Granados, Bretón, Albéniz, Guervós, Casals y Arbós, “le querían como a sí mismos”⁷⁵. Por su parte Bretón expresa la sensación de desamparo que sufrieron los artistas ante el suceso. “Arbós, igualmente; Albéniz, como Casals, y Rubio, y Guervós, y yo, y tantos... hemos perdido un padre”⁷⁶. Bretón no olvidaría la deuda contraída con su protector, reconociendo la importancia de su obra teórica:

⁷⁰ G. Morphy: “Revista Musical. La conferencia del Sr. Pedrell”, *La Correspondencia de España* (27 enero 1895), 1.

⁷¹ E. Casares, Emilio y C. Alonso, *La música del s. XIX...*, 119.

⁷² G. Morphy, “*La Dolores* de Bretón”, *La Correspondencia de España* (18 marzo 1895), 1.

⁷³ G. Morphy, “*La María del Carmen* de Granados”, *La Ilustración Española y Americana* (22 noviembre 1898), 1.

⁷⁴ Granados en una carta enviada a sus suegros menciona que Morphy le consideraba uno de sus preferidos: “espero que si la Reina nos recibe, será pronto, o si no sabremos de mañana o pasado una cosa u otra, de todas maneras no lo dejo de la mano y aprieto al conde ya que está tan cariñoso conmigo. Dice que somos sus preferidos Casals y yo. Mañana le habla a la Reina”. Archivo del Museo de la Música de Barcelona. Carta de Enrique Granados a sus suegros. [ca. 1894-1895]. ES AMDMB MDMB 409-04-02-10.647.

⁷⁵ A. Salvans, “El Conde de Morphy”, *La Música Ilustrada Hispano Americana* (10 septiembre 1899), 3-4.

⁷⁶ Tomás Bretón, “Homenaje a un artista”, *El Heraldo de Madrid* (1 septiembre 1899), 1.

Sólo quiero, antes de concluir, hacer resaltar la cualidad que yo admiraba más en él: la de crítico. Nunca jamás he oído ni leído opiniones más serenas, más seguras y acertadas. Sus discursos del Ateneo, en donde presidió algunos años la sección de música, de la Academia, y los numerosos artículos que publicó, pueden formar un verdadero tratado o guía de estética musical principalmente, de inapreciable valor⁷⁷.

Morphy “padre intelectual”. Su relación con Pablo Casals e Isaac Albéniz

En este Madrid de la Restauración, ejerció Morphy como maestro, que ya Pablo Casals definió, refiriéndose a su protector, como la labor profunda de despertar inteligencias, inculcar valores, influir de manera perenne en el ánimo de sus alumnos. Y es que simultáneamente a la difusión de sus ideas como crítico musical, Morphy ejerció un magisterio de palabra como consejero, “padre intelectual”, como gustaba llamarse, de estos músicos españoles, sensibilizándolos hacia una renovación musical en España, que implicaba tanto la creación de un repertorio de música española como la programación de obras musicales que mantuviera a nuestro país en contacto con Europa. Pablo Casals se refiere al interés de Morphy por los jóvenes artistas y su propósito de liberar la ópera española de la influencia italiana, encaminándola “por unos senderos más acordes con sus tradiciones nacionales”⁷⁸. También comenta como el propio Morphy habría dado ejemplo de sus ideas con su ópera *Los amantes de Teruel*, y cómo se sentía satisfecho de que su protegido Tomás Bretón siguiera la misma dirección⁷⁹.

Por su parte, Albéniz estaba estrechamente unido a Morphy, desde que este le consiguiera una pensión para realizar sus estudios en Bruselas⁸⁰. Durante este tiempo de su formación en el extranjero, Albéniz mantendría correspondencia con el Conde de Morphy, quien mostraba gran interés por sus avances en el conservatorio. El 9 de diciembre de 1877, Albéniz escribe a Morphy solicitándole una de sus partituras sobre música española: “Si me atreviera a recordarle la promesa que me hizo en La Granja de darme la *Serenata* de U., y si no le causase una gran molestia el mandármela, no sabe U. con qué placer la recibiría. Es tan grande mi confianza en su amabilidad que ya creo tenerla en mi poder”⁸¹. Se refiere a la *Serenata Española* para voz y piano de Guillermo Morphy, con la que este habría obtenido éxitos en un concierto en la Sala Hertz de París. En la obra aparece un lenguaje musical “andalucista” que dejaría su influencia en la producción temprana de Albéniz, donde encontramos rasgueados de guitarra, texturas claras, exploración sonora, ritmos y giros melódicos populares.

Establecido en Madrid en 1885, Albéniz asiste a las veladas musicales del Conde de Morphy, en la calle Mendizábal 43. Bajo su protección Albéniz formaría parte del claustro de profesores y de

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ José María Corredor, *Conversaciones con Pablo Casals* (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1955).

⁷⁹ Casals se refiere a una de las óperas de Morphy cuyo bailable “Danza morisca” fue estrenada con éxito en Alemania, Holanda y Madrid.

⁸⁰ Véase Walter Aaron Clark, *Isaac Albéniz: retrato de un romántico* (Madrid: Turner Publicaciones, 2002), 57-59. Albéniz se matricula en el Conservatorio de Bruselas el 17 de octubre de 1876, finaliza sus estudios en septiembre de 1879.

⁸¹ Agradecemos esta información que nos ha transmitido Lluís Rodríguez Salvà, quien realiza su Tesis de doctorado sobre la figura de Isaac Albéniz.

la Sociedad del Instituto Filarmónico presidida por el Conde de Morphy. Esta Sociedad estaba integrada por músicos que buscaban la unión de sus intereses, en un mercado monopolizado por las nuevas formas populares de entretenimiento, el género breve⁸².

Asimismo, Albéniz colabora en este movimiento de renovación de la música, impulsado desde la sección de Bellas Artes del Ateneo de Madrid y la Sociedad de Conciertos, de las que Morphy era presidente. En esta última participará el 19 de febrero de 1888 en el tercer concierto instrumental, estrenando el *Concierto para piano en La m, Op. 54* de Schumann, obra que previamente había ensayado en casa de los Condes de Morphy, delante de la familia Riaño, Manuel Cañete, Emilio Serrano, Tomás Bretón, y Ramos Ávila⁸³. Un año más tarde se anuncia el “Gran concierto anual del pianista compositor Isaac Albéniz, con la cooperación del eminente violinista Sr. Fernández Arbós y una sección numerosa y brillante de la Sociedad de Conciertos, dirigida por el insigne Maestro D. Tomás Bretón”, que tendría lugar el 7 de marzo de 1889⁸⁴.

Morphy se preocupará porque Albéniz cultivara todos los géneros. Su primera producción musical tiene la importancia de romper con las tendencias musicales influidas por la música italiana y plasmar un estilo moderno, en el que ya encontramos el sello personal de Albéniz. Muchas de estas piezas muestran una búsqueda de lo verdadero y conmovedor dentro de un estilo sencillo y refinado, que hablan ya de la imaginación melódica de quien se convertirá en una de las figuras cumbres del nacionalismo español. Su producción nace influida por el estrecho contacto mantenido con su protector, quien habría de dejar su impronta en su estilo musical.

En base a su formación musical y experiencia, Morphy revisaba y corregía las obras musicales de Albéniz, guiándole en su producción artística, tal y como hemos podido constatar en *Álbum Albéniz*, una recopilación de obras impresas, que hemos localizado en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM), dedicadas por Albéniz a su “maestro” Morphy:

Excmo. Señor Conde de Morphi

Al suplicarle acepte este recuerdo, le ruego tenga presente mi bueno y querido Maestro, mis cortos alcances, mi inexperiencia, las ausencia más completa de pretensiones, y en mi pro, el trabajo que representa.

Con ayuda de sus siempre buenos consejos, trataré de ir puliendo el basto material que poseo y... Dios dirá, y U. juzgará y corregirá a su antojo mis próximas obras (malas).

Siempre agradecido y respetuoso admirador suyo

Isaac Albéniz (rubricado)
Madrid, 21 de marzo de 1887⁸⁵

⁸² Véase Beatriz García Álvarez de la Villa, “El Instituto Filarmónico...”, *op. cit.*

⁸³ Tomás Bretón: *Diario...*, 689. [10 de febrero de 1888].

⁸⁴ *Programa de la Sociedad de Conciertos*, 24 de febrero de 1889. Vuelve a actuar junto a Arbós el 18 de marzo de 1889. Véase T. Bretón, *Diario...*, 701.

⁸⁵ RCSMM, Sig. 1/4769. Este reconocimiento como maestro se encuentra en algunas de las obras impresas de Albéniz, como su *Sonata n° 4*: “A mi querido maestro el Excmo. Sr. Conde de Morphi”.

En la carta enviada a Albéniz el 21 de mayo de 1895, celebra el éxito alcanzado por este en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona con su primera gran ópera en tres actos *Henry Clifford*. Morphy se refiere a Albéniz y a otros artistas como sus “hijos intelectuales”: ¡Gran satisfacción es para mí en efecto ver que ya que en mi juventud, el caciquismo musical no me dejó levantar cabeza, los que pudiera llamar mis hijos intelectuales han roto el muro de hierro y podrán realizar el ansiado ideal del Arte Músico Nacional!⁸⁶

Henry Clifford será una de las obras a las que Morphy dedique un artículo en la portada de *La Correspondencia de España*, el 24 de mayo de 1895. Antes de su estreno Albéniz habría interpretado al piano algunos fragmentos para darla a conocer a Morphy, quien también había podido leer la partitura de orquesta⁸⁷. Para Morphy la ópera de su protegido cumplía los requisitos que frecuentemente había defendido: riqueza melódica e instrumentación moderna, que la situaba por encima de *Cavalleria rusticana*, *L' amico Fritz* o *I Pagliacci*, obras que habían ganado el aplauso del Teatro Real. En el artículo Morphy recoge algunas afirmaciones del periódico catalán *La Dinastía* en el que se señalaba la unidad de estilo, y “la utilización de procedimientos de orquesta modernos sin olvidar la importancia del canto”. Asimismo, las palabras de *La Publicidad* que apreciaba el carácter universal del género al mismo tiempo que lo calificaba de “personalísimo y exclusivamente moderno”. Morphy se dirige a la empresa para que haga conocer la obra del joven compositor español en Madrid. Aprovecha para expresar una de sus reivindicaciones sobre el beneficio no sólo artístico sino también material e industrial de promover la ópera española, sobre todo con la realización de la propiedad literaria con la América española. Finaliza, mostrando su confianza en alcanzar un periodo de florecimiento y desarrollo en la música española, y anima a cultivar todos los géneros desde el sainete hasta el oratorio y la ópera. Además, en el artículo señala que él mismo habría ayudado a los artistas capaces de llevar a cabo este movimiento musical de renovación, citando a Tomás Bretón, Emilio Serrano, Isaac Albéniz, Enrique Fernández Arbós y Agustín Rubio, entre otros.

Sin embargo, Morphy no ve con buenos ojos que Albéniz, tras sus éxito, haya elegido como asunto de una ópera la obra *Pepita Jiménez* de Valera, que considera poco adecuado para poner música, al igual que *Garín* de Bretón, que no habría obtenido éxito. Morphy sentía que la novela de Valera, aunque idealizada, recogía un asunto realista poco acorde para poner en música, y aconseja a Albéniz un “asunto poético y fantástico donde lo sobrenatural tenga gran importancia, sin que haya grandes exageraciones ni en lo trágico ni en lo cómico, sino en un tono de buen gusto y elegancia”⁸⁸. No obstante, satisface sus deseos sirviéndole de intermediario con Juan Valera y añade algunos consejos ante la determinación de Albéniz de llevarla a cabo: “esta obra se ha de salvar por la gracia en la parte cómica y la pasión y la melodía en la seria. El libreto es gris y si se pone Vd. a hacer sabidurías, resultará soso y anti teatral. Muchos deseos tengo de saber detalles”⁸⁹.

⁸⁶ Carta de Morphy a Albéniz (Madrid, 21 mayo de 1895). En Ramón Sobrino: “El Conde de Morphy...”, 79. Sobrino explica la firma de Morphy “Padre Abraham,” que en el Antiguo Testamento es el padre de Isaac. De ahí la firma de Morphy, como “padre” de su “hijo” Isaac (Albéniz).

⁸⁷ G. Morphy, “Una ópera nueva en Barcelona”, *La Correspondencia de España* (24 mayo 1895), 1.

⁸⁸ Carta de Morphy a Albéniz (Madrid, 31 julio de 1896). En Ramón Sobrino: “El Conde de Morphy...”, 81.

⁸⁹ *Ibidem*.

Los criterios musicales de Albéniz también estarían sometidos a otras influencias resultado de su contacto con Enric Morera y Felipe Pedrell. Así lo entendería Morphy, quien en sus cartas a Albéniz, años más tarde, muestra la preocupación por la creciente fascinación que la música de Wagner ejerce en su discípulo. Se refiere a él como “un hijo que cree gravemente enfermo” a quien debe aconsejar y curar. Recuerda a Albéniz que en la cuestión del Arte, este habría “dicho a todo el mundo” que él era “su maestro” y le aconseja que lea sus dos discursos, donde expresa sus ideas sobre el Arte nacional y critica los puntos débiles del drama de Wagner⁹⁰. También le pide a Albéniz que lea *Les Dégnéréscense* de Max Nordau, en la que su autor critica duramente la personalidad y la filosofía de Wagner⁹¹. Posiblemente Albéniz leyera estos textos y reconsiderara los consejos ofrecidos por Morphy, ya que en su ópera en tres actos *Enrico Clifford*, que hemos localizado en el archivo del RCSMM, encontramos su dedicatoria fechada en París el 31 de agosto de 1896, en la que escribe: “Al queridísimo Maestro y protector, a mi verdadero Padre, el Excmo. Señor Conde de Morphy”⁹².

Dos años más tarde, Morphy se refiere a la pintura donde se habría conseguido una escuela admirada universalmente. Se muestra confiado en obtener lo mismo para la música, señalando a los artistas que deberían guiar el gusto por sendas propios de nuestra raza y de nuestra tradición capaces de renovar el repertorio nacional: “Albéniz, Bretón, Brull, Caballero, Casas, Chapí, Casals, Espino, Giner, los hermanos Guervós, Granados, Jiménez, Nieto, Pedrell, Saco del Valle, Serrano, Taboada, Vives y Zurrón, junto a los Sres. Millet, Arnau, Bordas y Morera, residentes en Barcelona”, a pesar de las dificultades que ofrecía el mercado musical⁹³.

El drama musical de Verdi, Saint-Saëns y Mancinelli a finales de siglo: plasmación de un modelo de raza latina

En 1898 Morphy recoge sus reflexiones sobre la cultura musical en Madrid, deplorando que la actividad artística se concentrara en los teatros por horas y en la zarzuela llamada género chico. Morphy se lamenta sobre todo de la imposición ejercida sobre los artistas para que las piezas fueran en un solo acto, un terreno que con obras como el sainete ve más acorde a los compositores novicios, pero que deja fuera de la programación el repertorio de maestros acreditados. También se refiere a aquellos “compositores modernos” que siguen “la teoría de la preponderancia instrumental y de la

⁹⁰ Se trataría de los discursos mencionados anteriormente: “El arte español en general y particularmente nuestras artes suntuarias” pronunciado en el Ateneo de Madrid (1886) , y su *Discurso* en la Academia de Bellas Artes de San Fernando (1892) en el que diserta sobre “Naturaleza y medios de expresión de la música”, “La música instrumental” y “La reforma wagneriana”.

⁹¹ Carta de Morphy a Albéniz (Madrid, 3 marzo de 1896). En Ramón Sobrino: “El Conde de Morphy...”, 85.

⁹² RCSMM, Inv. 123. Isaac Albéniz: *Enrico Clifford*. Otras obras las dedicaría Albéniz a la Condesa de Morphy y a su hija Crista, como por ejemplo su *Suite Espagnole*, *San Antonio de la Florida* o sus *Seis pequeños valsos*.

⁹³ Pese a las diferentes posturas ideológicas y estéticas de Felipe Pedrell o Enric Morera sobre la ópera española, Morphy no abandonaría la idea de unión de los músicos españoles, que consideraba uno de los factores principales para conseguir un escuela de música española, que contara con el aplauso de los escenarios españoles y extranjeros. En este sentido, consideramos que su idea de una escuela no estaría reñida con el sello personal e individual que cada uno de sus componentes plasmaría en sus composiciones. Sin embargo, por lo general Morphy evita referirse explícitamente a escuela de música española, consciente de las luchas surgidas entre los compositores por liderar esta, prefiriendo hablar de la creación de un “repertorio nacional” renovado.

sinfonía aplicada al drama musical”, que considera un error en una época en que “se confunde lo monstruoso con lo grande, la ciencia con el arte y la inspiración con el espíritu analítico, y el que tiene la suerte de conservar sano su juicio, ha de pasar por retrógrado oscurantista”. Sus reflexiones son una respuesta a las corrientes que, como el racionalismo de la época, comprometían la metafísica, así como una reacción en contra del wagnerismo, término utilizado por la crítica musical en alusión a la fascinación ejercida por Wagner sobre colectivos que veían en su obra la reforma universal anunciada por el propio compositor. Esta corriente de profundo calado en Barcelona era rechazada por Morphy, quien se lamentaba de que el furor por Wagner se habría desatado en Francia y en España con retraso respecto a otros países, pasando por un “ciego entusiasmo”, fruto de la moda y de la vanidad. Morphy no dudaría en acusar a aquellos “fanáticos” quienes creían que el logro de una obra moderna pasaría por un nuevo sistema que no respetaba la tradición.

Dentro del debate de fin de siglo desatado en la prensa sobre las características que debería sustentar una obra moderna, Morphy se alinea con aquellos compositores que no plagiarían a Wagner, ni habrían recurrido a elementos que estarían fuera de lo que consideraba características de la escuela latina, fundamentada en la preservación de la línea melódica, texturas claras y un asunto alejado del verismo, donde se mezclaría realidad con fantasía. Seguiría con interés la creación lírica de compositores de “raza latina”, reflejo de sus propias convicciones, que consideraría un referente para los propios compositores españoles.

Así, muestra su admiración hacia tres compositores: Verdi, Mancinelli y Saint-Saëns que, a su juicio, habrían conseguido una “obra moderna” sin necesidad de someterse a los dictámenes del reformador alemán⁹⁴. Su gran logro habría sido el incorporar nuevos recursos expresivos modernos, sin necesidad de provocar una ruptura con la tradición y con las características de su raza. Respecto a Verdi señala que en su obra *Falstaff* habría logrado entender la obra de Wagner desde dos aspectos diferentes, “el uno puramente germánico y que responde al deseo de emancipar el arte alemán de la influencia francesa o italiana: el otro universal y que representa los progresos o novedades traídas al arte musical por la reforma wagneriana⁹⁵. De esta manera, el compositor italiano lograría una obra moderna, pero manteniéndose fiel a la tradición de su escuela, consiguiendo una música “italiana en el fondo y en la forma”. Una tendencia que –según Morphy– aparece desde su obra *Aida*, para intensificarse en sus dos últimas óperas, *Otello* y *Falstaff*. Por el contrario, Morphy arremete contra los jóvenes artistas italianos que habrían “caído bajo la garra del león” al convertirse en “plagiarios del gran maestro alemán”, de manera que “voluntaria o involuntariamente” habrían “perdido su personalidad musical”. Se muestra especialmente crítico con la puesta en escena de *La Manon Lescaut* de Puccini, a quien acusa de “fomentar el mal gusto y los efectos de brocha gorda”⁹⁶.

Respecto a Mancinelli, de quien señala ser admirador de Wagner, ensalza su ópera *Hero y Leandro* en la que mostraría su sello personal como compositor al preservar las condiciones de raza

⁹⁴ Sobre modernismo en el fin de siglo puede consultarse Teresa Cascudo García-Villaraco, “¿Un ejemplo de modernismo silenciado? María del Carmen (1898), la primera obra de Enrique Granados, y su recepción madrileña”, *Acta Musicológica* vol. 84, no. 2 (2012): 225-252.

⁹⁵ G. Morphy, “Más sobre *Falstaff*”, *La Correspondencia de España* (3 abril 1894), 1.

⁹⁶ G. Morphy, “*Manon Lescaut* de Puccini”, *La Correspondencia de España* (12 diciembre 1894), 1.

y de escuela latina que Morphy encuentra “en la forma, en el dibujo melódico, en el ritmo y claridad de la construcción musical”. De esta manera, se habría ganado un importante puesto dentro de la “verdadera moderna escuela italiana”⁹⁷.

Por último, en su crítica sobre Saint-Säens le califica como “el primer compositor de Francia, y tal vez de la Europa contemporánea”⁹⁸, al haber creado “una de las obras más perfectas de nuestro tiempo”. Se refiere a su obra *Sansón y Dalila*, que obtuvo el aplauso del público español, calificada por Morphy como “obra moderna” en un camino diferente del “sistema reformista a la moda”. Encuentra en la obra de Saint-Säens las ideas que siempre habría defendido en sus escritos, es decir, la utilización de los recursos de Wagner en armonía e instrumentación, la posición primordial del canto, a cuyo cargo estaría la expresión dramática y, por último, la continuidad con los principios de la gran escuela clásica, de forma similar a otros compositores como “Schumann, Mendelssohn, Spohr y Cherubini”.

Epílogo

En este trabajo hemos visto como el drama lírico, considerado símbolo de progreso en la Europa moderna, se convierte en España en cuestión nacional. Morphy asume de manera consciente el papel de guía intelectual, ejerciendo una profunda influencia hacia la creación de un drama lírico que en línea con el latente nacionalismo recogiera nuestra historia, nuestra filosofía, nuestra religión, pero que asimismo asumiera las tendencias musicales modernas. Estas serán aceptadas por Morphy de acuerdo a las tendencias espiritualistas de la época, donde la melodía asume un rol especial y la música un carácter transcendente. Su propósito de combatir los gustos del público por la ópera italiana y elevar su cultura le lleva a liderar un movimiento de renovación musical en Madrid en un contexto complicado por un mercado musical volcado hacia el género chico.

Morphy considera que las primeras obras de valía llevadas a cabo, en este caso, por Tomás Bretón servirían de estímulo a toda una generación de compositores para reunir un repertorio de música dramática, haciendo realidad una escuela nacional de música. Obras de creación española como *Henry Clifford* de Albéniz, *Los amantes de Teruel* o *La Dolores* son consideradas por Morphy superiores a otras del repertorio contemporáneo europeo, por ello, denuncia como son injustamente maltratadas por quienes considera “ciegos y sordos que ante la luz del sol que nace se empeñan en taparse los ojos y los oídos, condenando a eterna noche el arte lírico español”. A pesar de todo, Morphy siempre mostró su confianza en que el nombre de Albéniz, Bretón, Chapí, Emilio Serrano o Brull o “cualquiera de los muchos que trabajan en silencio” llegaría a ser ilustre algún día, y que su repertorio dramático obtendría el reconocimiento en escena que entonces el público y la crítica española les negaría.

⁹⁷ G. Morphy, “Hero y Leandro de Mancinelli”, *La Correspondencia de España* (4 diciembre 1897), 1.

⁹⁸ G. Morphy, “Teatro Real. *Sansón y Dalila*”, *La Correspondencia de España* (20 enero 1897).

Tabla 1: Relación de los artículos localizados escritos por G. Morphy.

Fecha	Publicación	Título
24-IV-1862	<i>La América</i>	Conciertos en el Real Conservatorio
28-VII-1870	<i>La América</i> ⁹⁹	El Arte en general. Escuelas alemana e italiana. <i>Freischutz</i>
25-V-1871	<i>La Ilustración española y americana</i>	De la ópera española. Carta dirigida a don José de Castro y Serrano
22-III-1874	<i>Revista Europea</i>	Ricardo Wagner. Estudio Fisiológico. <i>Revista Europea</i> ¹⁰⁰
1-III-1883	<i>Notas Musicales y Literarias</i>	Carta del Excmo. Sr. Conde de Morphy al director de esta Revista
8-III-1889	<i>La Época</i>	<i>Los amantes de Teruel</i>
4-III-1889 11-III-1889	<i>El Imparcial (Los Lunes de El Imparcial)</i>	<i>Los amantes de Teruel</i> <i>Los amantes de Teruel. La música y la ejecución</i>
1889	<i>El Ateneo. Revista científica, literaria y artística, II</i>	Beethoven y sus obras
1889	<i>El Ateneo. Revista científica, literaria y artística, III</i>	Veladas musicales
1-1890	<i>La España Moderna</i>	El año musical en España
1890	<i>Ilustración Artística</i>	Los teatros de Madrid
17-II-1890	<i>El Imparcial (Los Lunes de El Imparcial)</i>	La música “di camara”
28-IV-1890	<i>El Imparcial</i>	El Teatro Real y la ópera italiana
21-XII-1891	<i>La Correspondencia de España</i>	La exposición músico-teatral de Viena
27-XII-1891	<i>La Correspondencia de España</i>	El centenario de Mozart en el Conservatorio
17-I-1892	<i>La Correspondencia de España</i>	El público de la ópera
15-II-1892	<i>La Correspondencia de España</i>	El público de los conciertos
9-XII-1892	<i>La Correspondencia de España</i>	<i>Pagliacci</i> . Ópera en dos actos.
2-III-1893	<i>La Correspondencia de España</i>	<i>Los maestros cantores de Núremberg I</i>
19-III-1893	<i>La Correspondencia de España</i>	<i>Los maestros cantores de Núremberg II</i>
2-IV-1893	<i>La Correspondencia de España</i>	<i>Los maestros cantores de Núremberg III</i>
27-IV-1893	<i>La Correspondencia de España</i>	<i>Los maestros cantores de Núremberg IV</i>
2-IV-1894	<i>La Correspondencia de España</i>	REVISTA MUSICAL. Más sobre <i>Falstaff</i> . La ópera italiana en el teatro del Príncipe Alfonso
22-IV-1894	<i>La Correspondencia de España</i>	<i>Delenda est Cartago</i>
3-V-1894	<i>La Correspondencia de España</i>	Teatro Real. Variaciones sobre el mismo tema
1894	<i>El bosque</i>	La casa de Ricardo Wagner

⁹⁹ Aunque no se muestra la autoría del artículo, podría tratarse de un artículo escrito por Guillermo Morphy.

¹⁰⁰ Mi agradecimiento a José Ignacio Suárez García por la aportación de esta información.

12-XII-1894	<i>La Correspondencia de España</i>	REVISTA MUSICAL. <i>La Manon Lescaut</i> de Puccini. Nuevos cuartetistas
29-XII-1894	<i>La Correspondencia de España</i>	Porvenir de los compositores españoles
X-1894	<i>La España moderna</i>	El Conservatorio y el Teatro Real: Bibliografía musical; Les musiciens neerlandais en Espagne, du XII au XVIII; Charles V, musicien, par Edmond Vander Streaten; Antología de música religiosa española por Felipe Pedrell
2-VI-1895	<i>La Época</i>	El coro ruso de Slaviansky
27-I-1895	<i>La Correspondencia de España</i>	REVISTA MUSICAL. La Sociedad de Conciertos y la interpretación de las sinfonías de Beethoven. Conferencia del Sr. Pedrell
24-II-1895	<i>La Correspondencia de España</i>	En el Salón Romero / (Sobre Granados)
25-II-1895	<i>La Correspondencia de España</i>	Teatro Real. <i>Manon Lescaut</i> de Massenet
1895	<i>La Correspondencia de España</i>	Sarasate
17-III-1895	<i>La Correspondencia de España</i>	<i>La Dolores</i> de Bretón en el Teatro de la Zarzuela
18-III-1895	<i>La Correspondencia de España</i>	<i>La Dolores</i> de Bretón en el Teatro de la Zarzuela
22-III-1895	<i>La Correspondencia de España</i>	Teatro Real. <i>L'ami Fritz</i> de Mascagni
2-IV-1895	<i>La Correspondencia de España</i>	Concierto wagneriano
3-IV-1895		
6-V-1895	<i>La Correspondencia de España</i>	Emma Nevada
24-V-1895	<i>La Correspondencia de España</i>	Una ópera nueva en Barcelona / (Sobre <i>Henri Clifford</i>)
2-VI-1895	<i>La Correspondencia de España</i>	El coro ruso de Slaviansky
30-XI-1895	<i>La Correspondencia de España</i>	REVISTA MUSICAL. TEATRO REAL. <i>Don Pasquale</i> y <i>Cavallería rusticana</i>
29-III-1896	<i>La Correspondencia de España</i>	Gustavo Kogel, como director de orquesta
	<i>España en fin de siglo. Tomo II: provincias</i>	"España musical"
24-V-1896	<i>La Correspondencia de España</i>	Salón Romero. El cuarteto Crickboom
1896 (segundo semestre)	<i>La Ilustración española y americana</i>	Arqueología culinaria. Al Dr. Thebussem
20-I-1897	<i>La Correspondencia de España</i>	Teatro Real. <i>Sansón y Dalila</i>
12-V-1897	<i>La Correspondencia de España</i>	REVISTA MUSICAL. La música en Madrid en 1897
30-IX-1897	<i>La Ilustración española y americana</i>	Saint-Saëns y el público de su tiempo
12-XI-1897	<i>La Correspondencia de España</i>	REVISTA MUSICAL. Sociedad de Conciertos. M. Bauer
4-XII-1897	<i>La Correspondencia de España</i>	Teatro Real. <i>Hero y Leandro</i> de Mancinelli

16-I-1898	Álbum salón	Curiosidades musicales. El cuarteto de cuerda.
1-III-1898	Álbum salón	Antonio Rubinstein. Recuerdos personales
16-VI-1898	Álbum salón	Notas musicales (<i>Parsifal</i>)
4-I-1898	<i>La Correspondencia de España</i>	REVISTA MUSICAL. La Música en Madrid
15-II-1898	<i>La Correspondencia de España</i>	REVISTA MUSICAL. La Sociedad de Conciertos y el arte músico español
27-IV-1898	<i>La Correspondencia de España</i>	TEATRO DEL PRÍNCIPE ALFONSO. <i>La Bohème</i> de Puccini.
15-IX-1898	<i>La Ilustración Española</i>	<i>Deyanira</i> de L. Gallet. Música de Saint-Saëns
12-X-1898	<i>La Correspondencia de España</i>	La próxima Temporada del Teatro Real
22-XI-1898 25-XI-1898	<i>La Correspondencia de España</i> <i>El Diario de Murcia</i>	<i>La María del Carmen</i> de Feliú y Codina, música de Enrique Granados
22-I-1899	<i>La Ilustración Española y Americana</i>	Teatro Real. <i>La Walkiria</i> de Wagner La Sociedad de Conciertos en el Teatro Real/ Casals
26-I-1899	<i>La Correspondencia de España</i>	La Sociedad de Conciertos en el Teatro Real
9-II-1899	<i>Bellas Artes</i>	Teatro Real. Tercera Sociedad de Conciertos. El maestro Zumpe. Porvenir de la música en España

Bibliografía

Alonso Pérez-Ávila, Beatriz. *El compositor Emilio Serrano y Ruiz (1850-1939): su compromiso regeneracionista con las instituciones del Madrid coetáneo. Estudio analítico de su producción instrumental y sinfónica*. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2015.

Álvarez Junco, José. “El nacionalismo español: las insuficiencias en la acción estatal”. *Historia Social* 40 (2001): 49-51.

Álvarez Junco, José. *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus, 2001.

Bretón, Tomás. *Diario (1881-1888)*. Madrid: Acento editorial, 1995.

———. *Discurso leído por el Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la sesión de 25 de septiembre de 1899, en memoria del difunto académico de número Excmo. Sr. Conde de Morphy*. Madrid: Est. Tip. la viuda e hijos de M. Tello, 1899.

Canet, José Luis. “Las prácticas escénicas en la segunda mitad del s. XIX a través de los discursos críticos dominantes de la Real Academia Española”. *Schomythia* (2011): 215-254.

Caparrós Masegosa, Lola, y Ignacio Hanares Cuéllar. “Del romanticismo al cambio de siglo”. En *La crítica de arte en España (1830-1936)*. Granada: Universidad de Granada, 2008.

Cascudo García-Villaraco, Teresa. “¿Un ejemplo de modernismo silenciado? María del Carmen (1898), la primera obra de Enrique Granados, y su recepción madrileña”. *Acta Musicológica* vol. 84, no. 2 (2012): 225-252.

Casares, Emilio. “La creación operística en España. Premisas para la interpretación de un patrimonio”. En *La ópera en España e Hispanoamérica*, vol. I. eds. Álvaro Torrente y Emilio Casares. Madrid: ICCMU, 2001.

———. *Francisco Asenjo Barbieri. El hombre y el creador*. Colección Música Hispana, 2. Madrid: ICCMU, 1994.

Casares, Emilio, y Celsa Alonso González. *La música del s. XIX español*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.

Chouquet, Gustave. *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours*. Paris: Librairie Firmin Didot Frères, 1873.

Clark, Walter Aaron. *Isaac Albéniz, retrato de un romántico*. Madrid: Turner Publicaciones, 2002.

Cortizo Rodríguez, María Encina. “La ópera romántica española”. En *La Ópera en España e Hispanoamérica*, II. Madrid, ICCMU, 2002.

Corredor, José María. *Conversaciones con Pablo Casals*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1955.

Durán, Agustín. *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español*. Madrid: Imprenta de Ortega y Compañía, 1828.

Espín Templado, María del Pilar, Pilar de Vega Martínez, y Manuel Lagos Gismero, coords. *Teatro Lírico Español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2016.

Fernández Álvarez, Emilio. *Emilio Serrano y el ideal de la ópera española (1850-1936)*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

Flitter, Derek. *Teoría y crítica del romanticismo español*. Título original: *Spanish Romantic literary and criticism* (1ª edición, 1992). Madrid: Ediciones Akal, 2015.

García Álvarez de la Villa, Beatriz. “El instituto Filarmónico del Conde de Morphy y su escuela de canto en el establecimiento del drama lírico nacional”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* vol. 29 (enero-diciembre 2016): 81-109.

———. “Regeneracionismo musical en el Ateneo de Madrid bajo la presidencia del Conde de Morphy (1886-1895)”. *Revista de Musicología* vol. 40, no. 2 (2017): 449-487.

———. “El Conde de Morphy (1836-1899) en la Corte de los Borbones. Historia de una familia irlandesa en España (s. XVIII-XIX)”. *Estudios irlandeses* vol. 14 (2019): 51-69.

———. *Vida, pensamiento y obra de Guillermo Morphy, el Conde de Morphy (1836-1899: su contribución a la música española en el siglo XIX*. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2019.

Gómez-Elegido Ruizolalla, María Cruz. “La correspondencia entre Felipe Pedrell y Francisco Asenjo Barbieri”. *Recerca Musicològica* vol. 4 (1984): 177-242.

Jiménez Landi, Antonio. *Los orígenes de la Institución: La institución Libre de Enseñanza y su ambiente*, I. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1996.

Krause, Karl Christian Friedrich. *Ideal de la humanidad para la vida*. Madrid: Imprenta de F. Martínez García, 1871.

Laurencie, Lionel de la. *Le goût musical en France*. Paris: A. Joanin et C., 1905.

Lissorgues, Yvan, y Gonzalo Sobejano, coords. *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX, Idealismo, positivismo, espiritualismo*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998.

López Gómez, Santiago. “Vida y obra del academico murciano Antonio Arnao”. *Estudios Románicos* vol. 3 (1986): 123-149.

Morphy, Guillermo. *Discurso leído en la apertura de la Sección de Bellas Artes del Ateneo Científico y Literario de Madrid por el Sr. conde de Morphy*. Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1886.

———. “Naturaleza y medios de expresión de la Música”. En *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. conde de Morphy*. Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1892.

Perandones, Miriam. *Correspondencia Epistolar de Enrique Granados (1892-1916)*. Barcelona: Editorial de Música Boileau, 2016.

———. “¿Granados no es un gran maestro? Análisis del discurso historiográfico sobre el compositor y el canon nacionalista español”. *Diagonal: An Ibero-American Music Review* vol. 2, no. 1 (2016): 49-65.

Randolph, Donald Allen. *Don Manuel Cañete, cronista literario del romanticismo y del posromanticismo en España*. Tesis doctoral, University of North Carolina, Chapel Hill, 1972.

Ortigue, Joseph d'. *Du théâtre italien et de son influence sur le goût musical François* (1840).

Regueiro Salgado, Begoña. *La poética del Segundo romanticismo español*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2009.

Salcedo Ruiz, Ángel. *La Literatura Española. Resumen de Historia Crítica*, Tomo IV. Madrid: Tipografía Artística, 1927.

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 Sánchez, Víctor. “Tomás Bretón y la problemática de la ópera española durante la Restauración”. *La ópera en España e Hispanoamérica*, II. Madrid: ICCMU, 2001.

———. *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*. Madrid: Música Hispana, ICCMU, 2002.

Sobrino, Ramón. “El Conde de Morphy (1836-1899), protagonista musical de una época. Epistolarios a Albéniz y Pedrell”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* vol. 7 (1999): 61-102.

———. “La ópera española entre 1850 y 1874: bases para una revisión crítica”. *La ópera en España e Hispanoamérica*, II. Madrid, ICCMU, 2002.

———. “La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* vol. 8-9 (2001): 125-148.

Suárez García, José Ignacio. *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2002.

———. “Polémicas wagnerianas en el s. XIX en España”. *Anuario Musical* LXVI (2011): 181-202.

Vázquez Romero, José Manuel. *Tradicionales y moderados ante la difusión de la filosofía krausista en España*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 1998.

García Álvarez de la Villa, Beatriz. “Actividad y crítica musical de Guillermo Morphy durante la Restauración borbónica: su modelo de drama lírico nacional.” *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 5, no. 2 (2020): 1–29.