



LA UNIÓN ARTÍSTICO-MUSICAL DE MADRID

MARTA FLORES RODRÍGUEZ
Universidad de Oviedo

Resumen

La Unión Artístico-Musical fue la segunda entidad orquestal más influyente del Madrid de finales del s. XIX, tras la Sociedad de Conciertos. Desde su creación en 1878, la agrupación jugó un papel clave como dinamizadora de espacios sociales, y difusora del repertorio sinfónico extranjero en general y español en particular, en un momento en el que la identidad musical española se debatía más que nunca. Con este artículo se pretende hacer un repaso de la actividad más relevante de esta agrupación, dividiéndola en etapas en función de sus principales directores: Tomás Bretón, Ruperto Chapí, Manuel Fernández Caballero, Casimiro Espino y Jerónimo Jiménez entre otros

Palabras clave: Unión Artístico-Musical, Sinfonismo, siglo XIX, Madrid

Abstract

Unión-Artístico-Musical was the most important symphonic orchestra at the end of the Nineteenth century in Madrid after Sociedad de Conciertos. Since its foundation in 1878, this group played an important role energizing social spaces and spreading foreign repertoire in general and Spanish in particular, despite the fact that the Spanish musical identity was being debated more than ever. The present article aims to review the most important activity of this orchestra, divided into different stages according to its principal conductors: Tomás Bretón, Ruperto Chapí, Manuel Fernández Caballero, Casimiro Espino and Jerónimo Jiménez among others.

Keywords: Unión Artístico-Musical, Symphonism, Nineteenth Century, Madrid

Fecha de recepción: 03/07/2018

Fecha de publicación: 05/12/2018

Movimiento sinfónico en Madrid antes de la Unión Artístico-Musical

A lo largo del siglo XIX, el ambiente musical madrileño no fue propicio para la producción sinfónica, que no comenzó a florecer hasta bien entrada la segunda mitad de siglo, con la creación de la Sociedad de Conciertos en 1866. Sin embargo, los intentos por iniciar una actividad sinfónica estable se sucedieron de manera intermitente con anterioridad: los conciertos matinales dirigidos por Gaztambide en 1849 o los ofrecidos por Juan Mollberg en los Salones Orientales en los años 50 constituyen un claro ejemplo¹. En 1859, Francisco Asenjo Barbieri organizó seis conciertos vocales-instrumentales en el Teatro de la Zarzuela. El éxito obtenido le llevó a plantearse la formación de una sociedad con los músicos integrantes, pero los problemas en la empresa que gestionaba el teatro dificultaron la tarea. Sin embargo, la idea quedó latente y se vio alimentada con la creación al año siguiente de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, que organizaba conciertos benéficos dirigidos por Gaztambide de forma esporádica. En 1862, se fundó la Sociedad Española de Conciertos bajo la dirección de Gaztambide, pero el proyecto fracasó y se disolvió al año siguiente². El núcleo de la música instrumental pasó a ser la orquesta del foso en los recién creados Teatro Real y de la Zarzuela, seleccionada y trabajada por Barbieri³. Estos músicos solían intervenir, al mismo tiempo, en diferentes sesiones mixtas, organizadas a menudo para acompañar a solistas de prestigio, o en actos puntuales, como la inauguración de los Campos Elíseos de Madrid en 1864, para la que Barbieri dirigió un total de 18 conciertos a cargo de la orquesta y coros de la compañía. De nuevo el éxito obtenido animó a los intérpretes, que se constituyeron finalmente como Sociedad de Conciertos en 1866, con un planteamiento vocal-instrumental en sus inicios hasta que en 1868 se decidió eliminar el elemento vocal en busca de mayores beneficios económicos, provocando la dimisión de Barbieri⁴ y consolidándose, al mismo tiempo, como formación exclusivamente instrumental. La nueva sociedad posibilitó la asistencia del público madrileño a ciclos de conciertos estables, repartiéndose entre sus socios las ganancias obtenidas en taquilla, e impulsó la producción sinfónica

¹ SOBRINO, Ramón. «La música sinfónica en el siglo XIX» en *La música española en el siglo XIX*. Emilio CASARES RODICIO y Celsa ALONSO GONZÁLEZ, eds., Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, p. 304.

² SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio. *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*. Oviedo: Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 2002, p. 206.

³ GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española*. Alianza Editorial, 1984, p. 46.

⁴ SOBRINO, Ramón. «La música sinfónica en el siglo XIX» en *La música española en el siglo XIX*. Emilio CASARES RODICIO y Celsa ALONSO GONZÁLEZ, eds., Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, p. 313.

española, si bien la escasa rentabilidad económica de las obras nuevas limitó, en ocasiones, la inclusión de las mismas.

Formación y fundación de la Unión Artístico-Musical

En 1877, la falta de acuerdo con la Sociedad de Conciertos para ofrecer sesiones en los Jardines del Buen Retiro, animó al empresario Felipe Ducazcal a crear una nueva orquesta que cumpliera con este cometido, contratando para dirigir estos conciertos al célebre compositor y director francés, Olivier Métra⁵. El éxito cosechado en las veinticinco actuaciones fue tal que los músicos decidieron permanecer unidos, encomendando al año siguiente la dirección artística a un joven Tomás Bretón, entonces concertino de esta orquesta y poco conocido en los ambientes musicales madrileños. La nueva sociedad, apoyada por el editor Benito Zozaya, surgía como un proyecto ilusionante de renovación del panorama sinfónico madrileño, caído en cierta rutina con la Sociedad de Conciertos debido a una escasa renovación del repertorio y una cierta reticencia, salvo en casos puntuales, a estrenar obras de autores españoles⁶. En este sentido, el peso de Bretón fue evidente, molesto con la Sociedad de Conciertos por el retraso de dos años en el estreno de su *Primera sinfonía en Fa mayor*⁷. Por otro lado, la organización de la Sociedad como cooperativa cerrada, beneficiaba a los músicos del Teatro Real o de la Zarzuela principalmente, que aprovechaban las interrupciones en las temporadas teatrales para sacarse un sobresueldo. La Unión Artístico-Musical, en un intento por diferenciarse, se fijó como objetivos principales fomentar las composiciones de autores españoles, enriquecer el repertorio internacional y mejorar la precaria situación económica de los músicos pertenecientes a otros teatros⁸.

Su estreno como orquesta oficial tuvo lugar el 11 de abril de 1878 en el Teatro Apolo, con la asistencia de la familia real apoyando la presentación, algo poco habitual teniendo en cuenta el escaso interés que suscitaba a la corte la música instrumental. En el concierto inaugural se interpretó por primera vez la *Danza macabra* de Saint-Saëns con tal virtuosismo que se convirtió en insignia de la orquesta, otorgando el apelativo de “los macabros” tanto a Bretón como a sus allegados⁹.

⁵ «Noticias de espectáculos». *El Globo*, 22-III-1877, p. 4.

⁶ SÁNCHEZ, Víctor. *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*. ICCMU, Madrid, 2002, p.81.

⁷ SÁNCHEZ, Víctor. *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*. ICCMU, Madrid, 2002, p.33.

⁸ SÁNCHEZ, V. *Tomás Bretón...*, p.81.

⁹ GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española*. Alianza Editorial, 1984, p. 46.

Organización de la orquesta y la temporada

Desde sus comienzos, La Unión Artístico-Musical se marcó un propósito social articulado en tres principales puntos: mejorar la situación económica de los músicos, garantizar sus intereses generales y crear un fondo social para proporcionar las ayudas que las Sociedades de Socorros no podían satisfacer. En base a estas directrices elaboraron su Reglamento, que se aprobó el 13 de octubre de 1877. Con un planteamiento similar al de otras sociedades profesionales, en especial a la de Conciertos, se constituía de 57 artículos agrupados en 8 capítulos, que trataban aspectos como la finalidad de la Sociedad, los derechos y deberes de los socios, los tipos de fondos y los criterios para la admisión de obras. De su correcto funcionamiento se encargaba la Junta Directiva, formada por siete individuos votados en Junta General. La asamblea era el modo habitual de proceder, y cualquier cuestión que afectase a la orquesta se decidía por mayoría entre todos los socios.

Sin embargo, cabe señalar como elementos diferenciadores la creación de un fondo de socorros o Montepío y una mayor flexibilidad a la hora de conceder permisos a los socios que quisieran compatibilizar el trabajo en otras empresas. Con el fondo de socorros se pretendía ayudar económicamente a los músicos que no podían optar al fondo de la Unión, por motivos físicos o de falta de trabajo; también se contemplaba la posibilidad de sufragar los gastos de entierro de los mismos, así como entregar a sus herederos la parte proporcional generada hasta entonces. Los cien músicos o socios activos que integraban su plantilla orquestal tenían libertad para formalizar contratos con otras empresas solicitando un permiso. De la misma manera, los músicos de otras entidades con criterios más estrictos de pertenencia podían entrar a formar parte de la Unión como socios auxiliares, cubriendo vacantes cuando fuera necesario con el fin de aumentar su capital. Pero estas intenciones de conciliación con otras sociedades, en especial con la de Conciertos, fueron malinterpretadas, provocando la resistencia de muchos músicos a colaborar con la Unión Artístico-Musical. Como consecuencia, esta reformó su reglamento el 17 de febrero de 1879, eliminando los socios auxiliares y focalizando los beneficios en los activos, con el fin de lograr una cierta estabilidad en su plantilla que le permitiera abordar sus dos ciclos principales de actuación: los conciertos populares en el Teatro Apolo y la temporada de verano en los Jardines del Buen Retiro. Los conciertos populares, o de primavera, solían celebrarse los domingos entre las dos y las cuatro de la tarde aproximadamente. La temporada de verano en los Jardines se solía inaugurar a finales de junio, extendiéndose hasta septiembre en función de las condiciones climáticas. Constaba de alrededor de una veintena de actuaciones ordinarias y algún concierto extraordinario celebrados, por norma general, los martes y viernes en horario nocturno. Otros lugares de intervención frecuentes

eran las exposiciones, los banquetes y las serenatas en honor a políticos y otras personalidades de diversa índole.

Etapas y directores

Desde su creación en 1878, la Unión Artístico-Musical fue dirigida por Tomás Bretón hasta 1881, año en que la Academia de Bellas Artes le concedió la beca para estudiar pensionado en Roma. En la campaña inaugural de 1878 en el Teatro Apolo, contaron con la colaboración del reputado pianista y compositor Teobaldo Power¹⁰. Su empuje inicial como formación peligró a raíz de un cambio de empresa en el teatro, por el que se vieron obligados a cancelar el último de sus cuatro conciertos de presentación. Sin embargo, a finales de mayo, pudieron retomar su tarea en el Teatro del Príncipe Alfonso. Al año siguiente, además de los conciertos primaverales en el Teatro Apolo, la formación ofreció un par de actuaciones en la Exposición de aves y flores de los Jardines del Buen Retiro. El éxito obtenido motivó la contratación de la orquesta para amenizar algunas tardes de junio en los Jardines, y más adelante, para desempeñar la temporada de verano en los mismos, relevando por primera vez a la Sociedad de Conciertos, hasta entonces encargada de este cometido¹¹. En 1880, Bretón dio un giro a los conciertos populares del Apolo contratando a un coro de cien cantantes para unirse a la orquesta, en un intento por imitar los espectáculos vocales-instrumentales de las principales capitales extranjeras¹² y rescatar, al mismo tiempo, la filosofía de los primeros conciertos de Barbieri¹³. Los pianistas Beck, Dámaso Zabalza, Costa y Noguerras y Concepción Padilla completaban un ambicioso cartel que no pudo, a pesar del empeño, sacar el máximo provecho a sus actuaciones al coincidir, en fecha y hora, con las ofrecidas por la Sociedad de Conciertos. Al término de la temporada de verano, la Unión fue contratada por la empresa de los Recreos para ofrecer una gira de conciertos por Lisboa, convirtiéndose, así, en la primera orquesta española que actuaba en el extranjero.

Tras la marcha de Bretón, la empresa logró contratar con mucho esfuerzo¹⁴ a Ruperto Chapí para dirigir la temporada de verano de 1881, lo que supondría su única etapa dedicado a la dirección sinfónica como tal. La campaña se vio interrumpida el 28 de agosto debido a un viaje a Comillas, donde la orquesta debutó en un concierto organizado por el

¹⁰ «Noticias de espectáculos». *El Globo*, 11-IV-1878, p. 4.

¹¹ SÁNCHEZ, V. *Tomás Bretón...*, p.85.

¹² «Edición de la mañana de hoy 19 de febrero». *La Correspondencia de España*, 19-II-1880, p. 4.

¹³ SÁNCHEZ, V. *Tomás Bretón...*, p.87.

¹⁴ «Noticias de espectáculos». *El Globo*, 11-VI-1881, p. 3.

Marqués de dicha localidad en honor a los Reyes¹⁵. Tras este viaje, se reanudaron las intervenciones en los Jardines hasta mediados de septiembre, y Chapí concluyó su etapa al frente de la Unión para embarcarse en un proyecto de consolidación de la ópera nacional¹⁶, dirigiendo un último concierto el 27 de septiembre en el Ayuntamiento de Madrid, para recibir a los asistentes al Congreso de Americanistas.

En 1882, Manuel Fernández Caballero asumió la dirección de la orquesta para la temporada de verano en los Jardines, labor que compaginó con el estreno de tres de sus zarzuelas¹⁷. A pesar de las duras críticas por la ausencia de estrenos y la poca variedad en los programas¹⁸, la concurrencia apoyó todas las intervenciones hasta el punto de que los problemas motivados por la ausencia de sillas llevaron al Ayuntamiento a plantearse la posibilidad de cobrarlas¹⁹. A mediados de septiembre, la Unión emprendió una nueva gira de conciertos por Lisboa dirigidos por Casimiro Espino, que continuó al frente de la sociedad hasta su muerte. Durante este periodo de cinco años, la actividad fue en progresiva decadencia a raíz de los desacuerdos con las empresas organizadoras y la fuerte rivalidad con la Sociedad Conciertos²⁰, que alcanzó su punto álgido cuando ambas formaciones decidieron programar los conciertos populares de 1883 con media hora de diferencia²¹. En 1884, el creciente interés social hacia las compañías líricas y otro tipo de espectáculos motivó la decisión de prescindir del elemento sinfónico en los Jardines²², por lo que la actividad se concentró entre los meses de febrero y abril. Tras los conciertos populares del Apolo, en los que intervino Dámaso Zabalza²³, ofrecieron una campaña en el Teatro del Príncipe Alfonso, invadiendo la sede habitual de la Sociedad de Conciertos, que hizo coincidir, en consecuencia, sus actuaciones en el Teatro de la Zarzuela²⁴.

¹⁵ SOBRINO, Ramón. «Chapí, director sinfónico: los conciertos del verano de 1881». *Delantera de paraíso*, 2008, p. 339.

¹⁶ G. IBERNI, Luis. *Ruperto Chapí: Memorias y escritos*. ICCMU, Música Hispana, 1995, p. 116.

¹⁷ BLANCO ÁLVAREZ, Nuria. *El compositor Manuel Fernández Caballero (1835-1906)*. Oviedo: Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 2015, p. 265.

¹⁸ «Sección de espectáculos». *La Discusión*, 03-VIII-82, p. 3.

¹⁹ «Ecos teatrales». *La Época*, 26-VII-82, p. 3.

²⁰ FLORES RODRÍGUEZ, Marta. *La Unión Artístico-Musical: la etapa de Casimiro Espino (1883-1887)*. Oviedo: Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 2015, p. 62.

²¹ SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio. *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*. Oviedo: Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 2002, p. 848.

²² SOBRINO, Ramón. «Espino Teisler [Theysler], Casimiro». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 4., Madrid, SGAE, 1999, p. 779.

²³ *La Correspondencia Musical*, IV, 160, 24-I-1884, p. 5.

²⁴ FLORES RODRÍGUEZ, Marta. *La Unión Artístico-Musical: la etapa de Casimiro Espino (1883-1887)*. Oviedo: Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 2015, p. 32.

El resultado económico fue muy poco satisfactorio para ambas²⁵ a pesar de que la Unión había abaratado el coste de entradas y contratado, como codirector y solista, al contrabajista Giovanni Bottesini²⁶. En 1885, la situación de crisis se acentuó tras el nombramiento de Bretón como director de la Sociedad de Conciertos, que generó enfrentamientos y fluctuaciones de músicos entre las plantillas de ambas orquestas rivales²⁷; por otro lado, la acentuada enfermedad que padecía Espino, motivó la suspensión de los conciertos populares²⁸, y la orquesta solo pudo celebrar un concierto extraordinario en el Teatro de la Zarzuela a finales de marzo, para cumplir con la cláusula del reglamento que les obligaba a actuar en primavera²⁹. A pesar de unas condiciones nada favorables, la formación logró reponerse y afrontar una exitosa temporada de verano en los Jardines del Buen Retiro. En 1886, se reanudaron los conciertos populares en el Circo de Price evitando la coincidencia con la Sociedad de Conciertos, que había contratado a Pablo Sarasate³⁰. De manera simultánea, en el mes de marzo, una sección compuesta por setenta profesores de la Unión intervino en una serie de recitales junto a Adelina Patti en el Teatro de la Zarzuela³¹. La actividad de este año se cerró con dos conciertos benéficos en los Jardines, ya que la empresa organizadora decidió prescindir, una vez más, de los servicios de la Unión en verano. En 1887, la dimisión de Zozaya como presidente y el empeoramiento del estado de salud de Espino retrasaron sus tareas hasta principios de junio, cuando participaron en el concurso musical de El Gran Pensamiento³² compitiendo contra la Sociedad de Conciertos, que ganó el primer premio.

Con la muerte de Espino el 6 de enero de 1888, se produjo un parón en la actividad de la orquesta hasta que Jerónimo Jiménez asumió su dirección en la temporada de verano de los Jardines de ese mismo año, la última que ofrecieron. El resto de las intervenciones hasta su desaparición se produjeron de manera intermitente en banquetes, centenarios, exposiciones y fiestas. Un ejemplo a destacar lo constituyó la Exposición Universal de París de 1889, a la que acudieron cien profesores de la Unión Artístico-Musical dirigidos por Manuel Pérez en representación del elemento sinfónico español³³. Las obligaciones en la

²⁵ SOBRINO, Ramón. «Espino Teisler [Theysler], Casimiro». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 4., Madrid, SGAE, 1999, p. 779.

²⁶ «Ecos teatrales», *La Época*, 21-II-1884, p. 3.

²⁷ «Edición de la noche de hoy 24 de enero». *La Correspondencia de España*, 25-I-1885, p. 3.

²⁸ «Edición de la noche de hoy 12 de marzo». *La Correspondencia de España*, 13-III-1885, p. 3.

²⁹ FLORES RODRÍGUEZ, M. *La Unión Artístico-Musical...*, p. 39.

³⁰ *La Correspondencia Musical*, VI, 273, 25-III-1886, p. 4.

³¹ FLORES RODRÍGUEZ, M. *La Unión Artístico-Musical...*, p. 51.

³² FLORES RODRÍGUEZ, M. *La Unión Artístico-Musical...*, p. 58.

³³ «España en París». *El Día*, 22-VII-1889, p. 2.

zarzuela de Jerónimo Jiménez³⁴ pudieron motivar su ausencia en la capital extranjera. Como últimas actuaciones reseñables cabría resaltar una exitosa campaña de invierno dirigida por Juan Goula en 1891 en el Teatro del Príncipe Alfonso, una velada en el Teatro Real dirigida por Jiménez a finales de 1892 y dos conciertos vocales-instrumentales en 1893, organizados por Goula para obsequiar a los abonados a la ópera en el Teatro del Príncipe Alfonso.

Repertorio

El repertorio de la Unión Artístico-Musical destacó por su heterogeneidad y una clara preponderancia del elemento francés, especialmente en las etapas dirigidas por Chapí³⁵ y Caballero³⁶. Sin embargo, y fiel a los principios que determinaron su formación, la orquesta se fijó como constantes en su programación la difusión de la música española y la introducción de novedades extranjeras. Los principales géneros cultivados se pueden clasificar atendiendo a las categorías contempladas por Ramón Sobrino para la Sociedad de Conciertos³⁷: sinfonías en cuatro movimientos, oberturas, conciertos para solista y orquesta, obras programáticas, obras nacionalistas o pintoresquistas, obras de tipo nacionalistas con mayor elaboración de los elementos folklóricos, adaptaciones de temas líricos popularizados, marchas conmemorativas, bailables europeos y melodías adaptadas. Muchas de estas composiciones se llegaron a convertir en verdaderos emblemas de la formación; algunas debido al virtuosismo con que se ejecutaban, como el *Moto perpetuo* de Paganini o la ya mencionada *Danza macabra* de Saint-Saëns; y otras, por sus garantías de éxito, como la *Fantasia morisca* de Chapí, la *Serenata española* de Valle o *Cantos canarios* de Teobaldo Power. Los programas se elaboraban conforme al modelo habitual de la época: divididos, por norma general, en tres partes separadas por descansos de quince minutos. En la parte central, más densa, se incluía una obra en varios tiempos, constituyéndose las primeras y últimas partes por piezas más ligeras, tales como valeses, marchas u oberturas. Las últimas piezas de cada parte solían tener más garantías de éxito, pudiendo llegar a repetirse a instancias del público.

³⁴ MORENO RÍOS, Amalia. *Gerónimo Giménez: catalogación y estudio de su producción musical*. Sevilla: Departamento de Literatura Española de la Universidad de Sevilla, 2013, pp. 92-93.

³⁵ G. IBERNI, Luis. *Ruperto Chapí*. ICCMU, Música Hispana, 2009, p. 77.

³⁶ ³⁶ MORENO RÍOS, Amalia. *Gerónimo Giménez: catalogación y estudio de su producción musical*. Sevilla: Departamento de Literatura Española de la Universidad de Sevilla, 2013, p. 292.

³⁷ SOBRINO, Ramón. «La música sinfónica en el siglo XIX...», pp. 317-320.

Un factor determinante en la elección del repertorio era la naturaleza de la actuación. Así, por ejemplo, en las giras por el extranjero, la orquesta se preocupaba por incluir obras pertenecientes a autores españoles como herramienta de propaganda de nuestra música. Estos programas se completaban con otras piezas breves y ligeras, a menudo compuestas expresamente para la ocasión, como el galop *A Lisboa* de Bretón³⁸ o *Saludo a la Francia* de Apolinar Brull³⁹. Para los conciertos con fines benéficos, se elegían obras que habían gozado de gran aceptación en busca de una mayor afluencia que reportase grandes beneficios. En ocasiones, se organizaban conciertos extraordinarios con programas exclusivamente dedicados a autores españoles o a un compositor en concreto, como el ofrecido en memoria de Wagner en 1883 por su fallecimiento. El público también condicionaba la configuración del repertorio, y un claro ejemplo reside en las diferencias entre las programaciones del Teatro Apolo y los Jardines del Buen Retiro. Las condiciones acústicas del teatro eran más propicias para el disfrute de la música, lo que constituía un reclamo para los verdaderos aficionados al sinfonismo. Por ello, estas cortas campañas eran muy intensas en cuanto a nivel de estrenos y aprovechadas para contratar reputados solistas e incluir obras más ambiciosas y complejas. Por el contrario, los Jardines del Buen Retiro, lugar de recreo y actualidad por excelencia⁴⁰, constituían un punto de encuentro al que la burguesía acudía con pretensiones lúdicas y afán de sociabilizar, quedando la música relegada a un segundo plano. Sin embargo, la rentabilidad de estos conciertos era superior debido al elevado número de actuaciones, por lo que los programas se amoldaban al gusto del público nutriéndose de piezas más ligeras y bailables.

Principales aportaciones

La Unión Artístico-Musical se constituyó en pleno auge del asociacionismo español como una entidad dispuesta a respaldar moral y materialmente a los músicos, con vistas a mejorar su prestigio y situación económica. Con un ideario regenerador, buscó el apoyo y la conciliación con otras sociedades, pero la desconfianza en sus intenciones generó una competencia insana que imposibilitó, entre otros factores, una continuidad en sus funciones. Sin embargo, su empeño y determinación la llevaron a erigirse como segunda entidad sinfónica de Madrid sin apenas recursos, reclutando músicos con un menor nivel de especialización que la Sociedad de Conciertos, los cuales ensayaban, en

³⁸ SÁNCHEZ, V., *Tomás Bretón...*, p.88.

³⁹ «Extranjero». *La España Artística*, 01-VIII-1889, p. 3.

⁴⁰ CRUZ VALENCIANO, Jesús. *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*. Siglo XXI España, Madrid, 2014, p. 332.

sus comienzos, en el taller de pintura del Teatro Novedades⁴¹. Con el firme propósito de difundir el repertorio extranjero en general y español en particular, estrenaron un elevado número de obras entre las que figuraban estrenos absolutos en España, como la *Danza macabra* de Saint-Saëns o el preludio de *Parsifal* de Wagner, tan solo ocho meses después de su presentación en Bayreuth. La música española ocupó un papel central en sus programaciones, constituyendo un medio para que figuras como Tomás Bretón, Ruperto Chapí o Jerónimo Jiménez entre otros, estrenasen sus obras. Asimismo, la orquesta brindó la oportunidad a otros jóvenes compositores de darse a conocer. Su labor de difusión se efectuó tanto a nivel nacional, actuando en Madrid y otras provincias, como a escala internacional, convirtiéndose en pionera al ser la primera orquesta española que actuaba en el extranjero. Fueron múltiples las vicisitudes que tuvo que atravesar, reponiéndose de las ausencias de director, dimisiones en sus miembros, desacuerdos con las empresas organizadoras y una fuerte rivalidad con la Sociedad de Conciertos. Sin embargo, la constancia e ilusión por mantener su presencia en el panorama sinfónico español posibilitó el desarrollo de una loable tarea que merece ser destacada.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRIUSO GONZÁLEZ, R., *Teatro del Príncipe Alfonso: actividad musical en la temporada 1890/9*. Oviedo: Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 2014.
- BLANCO ÁLVAREZ, N., *El compositor Manuel Fernández Caballero (1835-1906)*. Oviedo: Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 2015.
- CRUZ VALENCIANO, J., *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*, Siglo XXI España, Madrid, 2014.
- FLORES RODRÍGUEZ, M., *La Unión Artístico-Musical: la etapa de Casimiro Espino (1883-1887)*. Oviedo: Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 2015.
- GÓMEZ AMAT, C., *Historia de la música española*, Alianza Editorial, 1984.
- G. IBERNI, L., *Ruperto Chapí: Memorias y escritos*. ICCMU, 1995.
- G. IBERNI, L., *Ruperto Chapí*. ICCMU, 2009.

⁴¹ GÓMEZ AMAT, C. *Historia de la música española...*, p. 58.

- MORENO RÍOS, A., *Gerónimo Giménez: catalogación y estudio de su producción musical*. Sevilla: Departamento de Literatura Española de la Universidad de Sevilla, 2013.
- RÍOS MUÑOZ, M.A., *Casimiro Espino (1845-1888): las melodías para orquesta, un canto sin palabras*. Madrid: Departamento de Musicología del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 2015.
- SÁNCHEZ, V., *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*, ICCMU, Madrid, 2002.
- SOBRINO, R., «Chapí, director sinfónico: los conciertos del verano de 1881». *Delantera de paraíso*, 2008, pp. 325-352.
- SOBRINO, R., «La música sinfónica en el siglo XIX» en *La música española en el siglo XIX*, Emilio CASARES RODICIO y Celsa ALONSO GONZÁLEZ, eds., Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995. pp. 279-323.
- SOBRINO, R., «La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9 (2001), pp. 125-148.
- SOBRINO, R., «Espino Teisler [Theysler], Casimiro». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 4., Madrid, SGAE, 1999, pp. 778-780.
- SUÁREZ GARCÍA, J.I., *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*. Oviedo: Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 2002
- Tomás Bretón: Diario 1881-1888*. Edición, estudio e índice de Jacinto Torres Mulas. 2 vols. Madrid, Fundación Caja Madrid y Acento Editorial, 1995
- Revisión de la prensa de la época a través de diferentes hemerotecas.