SANTIAGO DE MASARNAU (1805-1882)

«Artista, sabio y santo»

Sociedad de
San Vicente de Paúl
Las Conferencias

SANTIAGO DE MASARNAU (1805-1882)

«Artista, sabio y santo»

Sociedad de
San Vicente de Paúl
Las Conferencias

Depósito Legal: **BI-00431-2023**
ISBN: **978-84-947612-8-7**
Thema: **QRMP : Vida y práctica cristianas**
IBIC: **HRCV : Vida y práctica cristianas**

Imagen de portada: Santiago de Masarnau. Dibujo de Federico de Madrazo, interpretado al óleo por Isabel Guerra.

Impreso por:
Gráficas Fernan
Vía Vieja de Lezama, 65.
48007 Bilbao (Vizcaya, España).
Telf.: +34 944 451 696.

Edita:
Sociedad de San Vicente de Paúl
Consejo Superior de España
C/ Ángel Muñoz, 14
28043 Madrid
Telf.: +34 913 697 990
Web: http://ssvp.es
Email: ssvp@ssvp.es

Publicado por:
Somos Vicencianos
Apartado 3
48901 – Barakaldo (Vizcaya)

© 2023, Sociedad de San Vicente de Paúl en España. Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción, distribución, comunicación pública o transformación, total o parcial, de los contenidos de esta obra, por cualquier medio electrónico o mecánico, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización del editor, salvo excepción prevista por la ley.

Índice

Introducción 5

Venerable Santiago de Masarnau (1805-1882). Biografía breve. 6
Sor Mª Teresa Candelas, H.C.

La actividad musical de Masarnau en su último período madrileño (1843-1882) 12
María Nagore

La renovación de la Educación Musical a cargo de Santiago de Masarnau, en la Escuela Especial de Música de Madrid 21
Laura Cuervo Calvo

Santiago de Masarnau: pensamiento crítico del romanticismo cristiano 31
Beatriz García Álvarez de la Villa

Santiago de Masarnau en el repertorio pianístico español 42
Ana Vega-Toscano

Santiago de Masarnau y el círculo de la Square de Orleans 53
Gemma Mª Salas Villar

El pianismo de Santiago de Masarnau 62
Claudia Dafne Carrión

Agrupación musical «Santiago de Masarnau» del Colegio San Alfonso 73
María José Fernández-Pedraza Serrano

El venerable Santiago de Masarnau. 75
P. Giuseppe Guerra, C.M.

Cuando contemplamos una hermosa catedral, ¿quién se acuerda de los que trabajaron en poner los cimientos? 80
Juan Carlos Flores Auñón

Decreto sobre virtudes 82

Decreto sobre virtudes (traducción) 87

Introducción

Con ocasión de la proclamación de venerable siervo de Dios a Santiago de Masarnau (1805-1882), en enero de 2021, la Sociedad de San Vicente de Paúl quiere rendir un pequeño homenaje al que fue su fundador en España y primer presidente, allá por 1849, lanzando este memorial para su difusión nacional e internacional.

Masarnau fue un niño prodigio, hombre polifacético, egregio músico, introductor del piano romántico en España y que, además, dio a conocer un repertorio instrumental original del clasicismo alemán, hasta entonces desconocido en España. Se formó en Londres y París al lado de los mejores músicos de su tiempo, y fue amigo de Cramer, Chopin, Monsigny, Rossini, Mendelssohn, Paganini y de otros muchos virtuosos de la música.

En España se relacionó con diversas celebridades de la época, siendo él el único músico fundador del nuevo Ateneo de Madrid, en 1835. A destacar: Mesonero Romanos, el Duque de Rivas, Olózaga, Donoso Cortés, Moret, Lagasca, Roca de Togores, Martín de los Heros, Martínez de la Rosa, Alcalá Galiano, Quintana, los hermanos Madrazo, Argüelles, Mendizábal, Ochoa, Larra y Espronceda, entre otros. Muchos de ellos, de la mano de Masarnau, se alistaron años después en la Sociedad de San Vicente de Paúl, también conocida como Las Conferencias, pues así se denominan los grupos de oración y acción que la forman.

Masarnau conoció las Conferencias de San Vicente de Paúl en París en 1839, a los pocos años de ser fundadas, en 1833, por Federico Ozanam con un grupo de amigos. Desde entonces, por amor a Dios, consagró sus bienes y todos sus esfuerzos al servicio de nuestros hermanos más necesitados. Esta tarea evangélica eclipsó toda la fama como músico reconocido de fama internacional.

Para él, la música tiene su máximo sentido cuando se dirige al alma como expresión espiritual, inspiradora de emociones y sentimientos sublimes, por encima del entretenimiento. Entiende la música como un arte divino. Así consideraba también el resto de las expresiones artísticas que, vinculadas a lo bello, deben ir encaminadas al bien y a la mejora y perfección de la comunidad.

«Hemos perdido un artista, un sabio y un santo», así le definió a su muerte Concepción Arenal, fundadora en 1859 de una Conferencia femenina. El ejemplo de su vida fue lo que atrajo a muchas personas a las Conferencias, para hacer el bien y mejorar ellos mismos procurando mejorar a los demás.

La Comisión ha querido, con este memorial, no solo poner de manifiesto sus virtudes cristianas sino también mostrar otros aspectos menos conocidos y curiosos, entre ellos su faceta como compositor, pianista y crítico musical.

Queremos agradecer de corazón al panel de excelentes expertos que han participado desinteresadamente en este homenaje. La escritura se manifiesta aquí, en estos breves artículos, como expresión artística inspiradora asimismo de emociones, plena de sentimiento y cariño, hacia la figura de Santiago de Masarnau.

Asimismo, agradecer especialmente a nuestra consocia Esther Manzano, en nombre de los socios de las Conferencias de San Vicente de Paúl, por su perseverancia y apoyo en la promoción de nuestro fundador en España, tanto en su faceta artística, como en su camino hacia los altares.

Les deseamos una amena y sugestiva lectura.

La Comisión,
Juan Manuel B. Gómez. Presidente nacional de la Sociedad de San Vicente de Paúl.
María Luisa Téllez. Vicepresidenta nacional de la Sociedad de San Vicente de Paúl.
Juan Carlos Flores Auñón. Presidente de la Conferencia de San Antonio de Padua de Madrid.

Venerable Santiago de Masarnau (1805-1882). Biografía breve

En memoria de sor Mª Teresa Candelas, H.C., licenciada en Historia, postuladora de la Causa, que impulsó y redactó la *positio super virtutibus.*

NACIMIENTO E INFANCIA

Santiago de Masarnau y Fernández (Madrid, 10 de diciembre de 1805 - Madrid, 14 de diciembre de 1882), fue hijo de Santiago de Masarnau Torres, natural de Copons (Cataluña) y Beatriz Fernández Carredano, natural de Omoño (Cantabria).

En 1808 su padre fue nombrado secretario de las Reales Caballerizas de Córdoba al servicio del Conde de Miranda. Su madre muere ese mismo año y su padre y sus tres hermanos se trasladan a Andalucía. Ese mismo año, debido a la invasión francesa, cambiaron su residencia a Granada. De niño inicia su formación con José Rouré, organista de la catedral de Granada.

En 1814, restaurado el reinado de Fernando VII, la familia vuelve a instalarse en Madrid, donde el padre fue nombrado secretario de la Mayordomía Mayor del Rey.

Destacó como niño prodigio hasta el punto de que, a la edad de ocho años, compuso una misa a cuatro voces con acompañamiento de órgano (cuya partitura original se ha hallado entre sus papeles), y que, tocada por él, fue interpretada por los cantores de la Real Capilla. De Isabel de Portugal, reina consorte, segunda esposa de Fernando VII, recibió señaladas muestras de afecto, para la cual había escrito varias composiciones ejecutadas en el templo de El Escorial.

Fernando VII, en 1817, concede a Masarnau lo mismo que a sus hermanos, una pensión vitalicia de trescientos ducados como premio por los buenos servicios de su padre. En 1819 fue nombrado gentilhombre supernumerario de Casa y Boca, cuyo cargo volvió a la efectividad en 1846, con motivo de la declaración de mayoría edad de la reina Isabel II.

En Madrid, estuvo matriculado en el Colegio de la Encarnación —actual edificio del Senado—, regentado por los Agustinos, de 1818 al 1820, estudiante de filosofía para luego continuar estudiando Matemáticas, entre 1820 y 1822, en los Reales Estudios de San Isidro, sito en la calle de Toledo, hoy Instituto de Enseñanza Secundaria San Isidro.

ARTISTA, SABIO Y SANTO

«Hemos perdido un artista, un sabio y un santo», así lloraba Concepción Arenal cuando se enteró de la muerte de Masarnau.

Como artista, fue un famoso pianista y compositor. Deseando completar su formación musical, en 1825 se marchó a París, pocos meses después de que hubiera muerto su hermana Dolores, para ampliar sus estudios. París y Londres fueron los puntos referenciales de esta larga etapa, sumergiéndose en el movimiento cultural de la época, el Romanticismo.

En París tuvo como profesor a Monsigny y en Londres conoció a Cramer, compositor alemán y primer pianista de Europa. Fue amigo también de Rossini, Mendelssohn, Paganini y otros compositores españoles, entre ellos José Melchor Gomis, un joven valenciano con el que vivió. Cramer le dedicó una pieza de piano, a la que Masarnau respondió dedicándole el nocturno *Une idée fixe*, op. 22, y Felix Mendelssohn estrenó en Berlín con gran éxito una obra suya, *The spleen* (*La melancolía*), *Notturno patético,* op. 15 a 4 manos.

Pronto empezó a componer, a dar lecciones y a figurar en programas de conciertos al lado de las más destacadas celebridades. Su obra, como músico, tiene dos partes: una que podíamos llamar profana: música española, vals, conciertos, sonatas, donde, en su última etapa, tuvo gran influencia alemana y, otra parte, música religiosa. Esta última más abundante a partir de su conversión en 1838.

Un artista, un sabio y un santo

Conoció a Federico Chopin a través de su buen amigo el pianista y compositor francés Alkan, creándose entre ellos una sólida amistad. Tanto es así que se da por cierto que, cuando Masarnau interpretaba ante Chopin un vals que había escrito pocas horas antes, Chopin le rogó que lo repitiera y al fin le dijo: «La primera parte me encanta, y es la mejor, por más que las otras sean buenas; a mí se me ocurre otra manera de desarrollarlo» y Masarnau no tuvo inconveniente en ceder la pieza a su amigo polaco, que la convirtió en su famoso *Vals brillante en la menor, op. 34 nº 2.*

Santiago de Masarnau fue el que introdujo en España la línea pianista romántica europea más intimista que, con la aportación de Pedro Pérez de Albéniz, conformó la escuela moderna de piano.

Como sabio, Masarnau fue un hombre muy instruido. El círculo de sus amistades en España abarcaba muchas celebridades de la época, entre otros: Quintana, Pascual Gayangos, Pedro de Madrazo, Donoso Cortés, Olózaga, Argüelles, Mendizábal, Escosura, Mesonero Romanos, Vicente de la Fuente, Eugenio de Ochoa y José María Quadrado, su biógrafo. A muchos de ellos les acercó a las Conferencias.

Con Concepción Arenal tuvo una estrecha relación. Influyó bastante en sus libros: *El visitador del preso y El visitador del pobre*, los cuales corrigió antes de ser enviados a la imprenta.

Fue el único miembro músico fundador del Ateneo de Madrid, como nos lo confirma el acta de fundación del 26 de noviembre de 1835. Allí se relacionó con distintas personalidades, tales como Mesonero Romanos, el motor del proyecto ateneísta, el duque de Rivas, Olózaga, Donoso Cortés, Argüelles, Lagasca, Roca de Togores, Martín de los Heros, Martínez de la Rosa, Alcalá Galiano, Larra y Espronceda, entre otros.

Dominaba el francés y el inglés y leía el alemán y el italiano. Sus estudios de Matemáticas, Física, Astronomía, así como un amplio conocimiento de Humanidades, hicieron de él un hombre polifacético en el campo del saber, participando en las tertulias intelectuales decimonónicas en Londres y en París.

> He visto hoy en el espacio de doce horas escribir a Rossini, conversar a Bellini, al Barón de Taylor con sus literatos, a La Place pensando en su viaje alrededor del mundo, a Dumas llevado en triunfo por el éxito de su Ángela, a Pouillet, de ciencia tan luminosa como de expansivo carácter; a Alkan escribiendo y tocando su música, a Gomis lleno de esperanzas en el próximo estreno de su Revenant, y a Miró y a Esaín quemados de emulación. ¿No se dirá, pues, con verdad que París da la fiebre, aunque sea un leño?

Como santo, supo hacer de su vida una entrega al servicio de los más amados de Dios: los pobres.

Masarnau es un modelo de referencia de entrega a los más necesitados. Desde el laicado, con un espíritu profundamente cristiano e impulsado por el motor de la caridad, se fue entregando poco a poco hasta poder decir a la hora de su muerte: «He entregado todo».

El venerable Santiago de Masarnau, una vez convertido y convencido de ese amor a Cristo, experimentado en la oración, en la comunión y sobre todo en el contacto con los pobres, supo renunciar a todas las glorias humanas, para dedicarse a una callada y humilde actividad de «voluntario de la caridad».

SU VOCACIÓN POR LOS POBRES: LA SOCIEDAD DE SAN VICENTE DE PAÚL

El año 1838 Santiago de Masarnau se instala en París al regresar de Londres, a los 33 años de edad. Dios le salió a su encuentro y sufre una gran transformación.

Masarnau asiste a unas conferencias cuaresmales en Notre Dame que, entre otros, impartía el abate Lacordaire, amigo de Federico Ozanam, para prepararse para una confesión general. Esta se realiza el 19 de mayo de 1839 en la parroquia de Nuestra Señora de Loreto, cerca de su casa de París, donde toma la comunión. Para nuestro fundador en España, este fue el día que cambió su vida: «¡Día de sensaciones, grandes, puras, benéficas! ¿Cómo podré agradecérselo al Señor?»

> «¡Día de sensaciones, grandes, puras, benéficas! ¿Cómo podré agradecérselo al Señor?»

Masarnau vivía en París en la rue Saint Lazare. Había reanudado las clases de Solfeo, Piano y Canto para poder sobrevivir y fue en esa época cuando se enamoró de una alumna, Paulina Aubert. Él la propuso matrimonio, pero la familia de Paulina no veía bien el enlace por causas económicas, la relación se fue deteriorando y terminó a los dos años. Para él fue una separación muy sentida.

Después de una breve pertenencia a la archicofradía del Sagrado Corazón de María, el día 9 de junio de 1839, un estudiante amigo suyo llamado Aussant que, con el tiempo, fue prior de los dominicos en Roma, le llevó a la parroquia de San Luis d'Antín, sita a pocos metros de su casa. Ahí fue presentado a los miembros de la recién creada Conferencia de San Vicente de Paúl, de la que fue tesorero, el encargo más complicado porque, sin apenas fondos, tenía que ingeniárselas para repartir los cestillos con el pan y las legumbres para distribuir en sus visitas; militó en ella cuatro años, hasta que regresó a España.

Un consocio de las Conferencias, interesante en su vida, fue el príncipe Giedroyc, nobilísimo polaco, que, habiendo escapado de la guerra que asoló su patria, al llegar a París repartió entre sus compatriotas pobres un millón de francos que pudo salvar de su gran fortuna. Vivía en una miserable buhardilla y daba clases de Matemáticas para sobrevivir. Rasgo admirable de caridad, que cautivó el corazón de Masarnau y fue origen de la amistad fraternal e inquebrantable que unió a ambos desde entonces.

Masarnau, reinando ya Isabel II, vuelve definitivamente a Madrid en el año 1843, donde siguió fomentando su afición a la música, sobre todo dando clases en la recién creada Escuela Especial de Música, donde predominaba el Piano y también se enseñaba Violín, Guitarra y Flauta. La escuela estaba integrada en el Colegio Masarnau, sito en la calle Alcalá, esquina Virgen de Peligros, fundado por su

hermano Vicente. Asimismo, fomentó coros de niños en las casas de beneficencia, para ello componía y publicaba sus obras musicales y colaboraba con algunos artículos para *El Español* y *El Renacimiento*.

Los socios franceses le instaban a que fundara las Conferencias en España, pero él se resistía por el recelo que despertaba en Madrid una institución importada del extranjero y que, en cierto modo, secularizaba la caridad.

PRIMERA CONFERENCIA EN ESPAÑA

Masarnau se decide a implantar las Conferencias en España. Denominamos conferencia a una pequeña comunidad de fe y amor, de oración y acción. El primer grupo, la primera Conferencia, contó con tres socios además de él: Vicente de la Fuente, rector que fue de la Universidad Central de Madrid y Anselmo Ouradou, profesor de Francés del colegio.

El domingo 11 de noviembre de 1849, festividad de San Martín, en la humilde celda que en el colegio le servía de vivienda y, postrados ante un crucifijo, fundaron la primera Conferencia denominada «San Sebastián», en honor al titular de su parroquia. Hecha la colecta, reunieron 85 reales y 3 maravedíes. Adoptaron los primeros pobres: Paca Sanz, viuda con cuatro hijos, Valentina, viuda con cinco hijos y su madre anciana y Ventura Broco, anciana y pobre de solemnidad. Fueron visitadas aquel mismo día por Masarnau y Ouradou.

El 11 de noviembre de 1849 se funda la primera Conferencia denominada San Sebastián

A los tres socios fundacionales se añadieron Pedro de Madrazo y José Castaño y, tras ellos, muchos más conocidos de la época: Fernando de Madrazo, Donoso Cortés, Mesonero Romanos, Patricio Escosura, Argüelles, Ventura de la Vega, el historiador Lafuente, Quintana, Pascual Gayangos, el violinista Monasterio, el pintor Palmaroli y otros tantos de relieve, como por ejemplo, Manuel Allende Salazar (presidente del Consejo de Ministros), el marqués de Figuerola (ministro), Segismundo Moret y otros tantos.

DESARROLLO DE LA SOCIEDAD DE SAN VICENTE DE PAÚL EN ESPAÑA

La Sociedad de San Vicente de Paúl creció y se difundió rápidamente en España. Masarnau se multiplicaba para instruir a los nuevos socios y hacer la visita a los pobres con ellos. Cuando se enviaron a París los estadillos para solicitar la agregación definitiva, ya tenía la Conferencia 10 socios que visitaban a 22 acogidos. El consejo general dio la agregación para España el día 4 de marzo de 1850.

Cuando su hermano le reprendía por la generosidad de sus limosnas, él le contestaba: «Si supieras lo que me han dado y me dan los pobres, no extrañarías lo que les doy yo a ellos».

Los socios seguían aumentando y para el 11 de noviembre de 1850, aniversario de la fundación, tuvo que dividirse en dos. La de San Sebastián que fue la primera y la segunda la de Santa María de la Almudena.

En el transcurso de este primer año fue favorecida la Sociedad con dos decretos. Uno del Excmo. Sr. Comisario General de Cruzada, el 24 de junio, obteniendo dos Breves de Indulgencias que concedía a la Sociedad el papa Gregorio XVI, y otro de su eminencia el Sr. cardenal arzobispo de Toledo, Bonel y Orbe, del 29 de octubre, autorizando y recomendando la expansión de la Sociedad.

El 11 de mayo de 1851 se fundó el Consejo Particular de Madrid, destinado a relacionar las diversas Conferencias que se fundaran en la capital. El mes de julio, S.M. la reina concedió su autorización y el 8 de diciembre se celebró la primera junta general en una capilla de la iglesia de los «italianos» —actual iglesia de San Nicolás de Bari—, bajo la presidencia del Excmo. Sr. Cassou, capellán del Palacio Real, primer miembro de honor de la Sociedad.

En 1856 comienza la publicación del boletín de la Sociedad y también cuenta con la presencia y apoyo del arzobispo de Cuba y confesor de la reina: san Antonio María Claret, que tuvo una interesante y muy estrecha relación con Masarnau.

Al cumplir los siete años de vida ya tenía más de cien Conferencias. Habría que mencionar también la gran cantidad de obras sociales que atendían, además de la visita domiciliaria, como escuelas, visita de hospitales y cárceles, regularización de matrimonios, roperos, instrucción religiosa, cocinas económicas, etc.

DISOLUCIÓN Y RESTABLECIMIENTO DE LA SOCIEDAD DE SAN VICENTE DE PAÚL EN ESPAÑA

El triunfo de la revolución de 1868, llamada la Gloriosa, que surgió de una sublevación militar con elementos civiles, supuso el destronamiento y exilio de la reina Isabel II y el inicio del período denominado Sexenio Democrático. Se formó entonces un gobierno presidido por el general Prim y Sagasta como ministro de la Gobernación. No tardaron mucho en mostrar el espíritu que les animaba y esta obra de Dios se vio probada con el signo de la persecución.

Ese año, el 21 de octubre, apareció en la *Gaceta de Madrid* un decreto disolviendo la rama masculina de la Sociedad de San Vicente de Paúl, que no la femenina, —aunque esta se solidarizó con la decisión—, y ordenándose la incautación de sus bienes. Algunas voces autorizadas se levantan en defensa de la Sociedad, entre ellas la de Concepción Arenal. Ese mismo día, un funcionario acompañado de un notario y un escribiente se presentaron en la sede social, sita en la calle Tres Cruces, incautando todos los documentos y 3.500 pesetas que había para el socorro de los pobres.

En 1868, destronada Isabel II, el gobierno provisional disuelve la Sociedad

La actuación de Masarnau ante tan desagradable suceso fue de gran serenidad espiritual, sin quejas, críticas, ni palabras disonantes, sino aceptándolo con humildad, como una prueba de Dios.

Disuelta la Sociedad, Masarnau siguió visitando a los pobres. Antes de empezar la visita y una vez terminada, entraban a rezar en una Iglesia y por el camino hablaban sobre la visita. Se puede decir que hacían una reunión completa, como si estuvieran activos en la Conferencia.

Pasados seis años y tras la caída de la Primera República (1873-1874), con el advenimiento de Alfonso XII, hijo de Isabel II, se restaura la monarquía en España. Por dos reales órdenes se restablecen legalmente «las sociedades piadosas de San Vicente de Paúl, siendo el objeto de ellas benéfico e inspirado en puros sentimientos religiosos». En enero de 1875, siendo gobernador de Madrid el duque de Sexto, se recibió una carta para recoger los documentos incautados; lo que no se reintegró fue el dinero ni el libro de tesorería. Desde entonces la sede se fijó en la calle Atocha 123.

SU MISIÓN AL LADO DE LOS POBRES

La biografía de Santiago de Masarnau, aún distinta de la de Federico Ozanam, el principal fundador de la Sociedad de San Vicente de Paúl en París, en 1833, tienen similitudes. Se conocieron en París, tuvieron amigos comunes y una trayectoria de vida diferente, pero ambos confluyeron en algo muy esencial: consagraron sus esfuerzos al servicio de los más necesitados para devolverles la esperanza.

Cuando a Masarnau, en 1866, la reina Isabel II le restituye en su cargo de gentilhombre con 1.000 escudos de sueldo, que le hubieran podido asegurar una vida cómoda y agradable, renunció con un precioso escrito alegando que no le era compatible con el servicio a los más pobres.

Sus obras hablan todavía. Llegó, por su fe, a todos los sacrificios: desde despojarse de su abrigo en lo más crudo del invierno para dárselo a un pobre, hasta cargar sobre sus hombros un cadáver de un indigente que él iba a visitar y que los sepultureros no querían bajar por las escaleras de la finca, al llevar varios días muerto.

A lo largo de los tiempos, numerosos testimonios y publicaciones sobre su obra y su figura han ido apareciendo. En vida, Pedro de Madrazo escribió sobre su faceta de crítica musical. Asimismo, Donoso Cortés, Concepción Arenal, Vicente de la Fuente, José Mª Esperanza y Sola, José Mª Quadrado, su primer biógrafo, y otros muchos, nos han hablado sobre su fama de santidad.

FALLECIMIENTO Y EXHUMACIÓN DE SUS RESTOS

Falleció rodeado de santas mujeres, entre ellas las Hijas de la Caridad y las Hermanas de la Esperanza, consuelo y alivio de los enfermos y ancianos, que se apresuraron a rendir homenaje de gratitud al que tanto las había favorecido; rodeado de todas ellas, de pobres a quienes había socorrido y de fieles amigos que se disputaron la honra de llevar sobre sus hombros el cadáver de aquel héroe de la caridad. El cortejo fúnebre partió de su parroquia, la de san Sebastián, sita en la calle Atocha. Fue enterrado en la Sacramental de san Justo, en el patio de san Millán.

Cuando murió Masarnau, Concepción Arenal, fundadora de una Conferencia de mujeres en Potes, dijo: «La muerte ha helado aquellas manos, siempre abiertas para los pobres, la pérdida irreparable de D. Santiago sería un duelo nacional, si hubiera nación…».

El epitafio es una muestra más del talante humano y cristiano del fundador en España de las Conferencias, eclipsando su actividad como músico de notable categoría; dice así: «D. Santiago de Masarnau. Fundador y Primer Presidente de la Sociedad de San Vicente de Paúl en España. Falleció en esta Corte el 14 de Diciembre de 1.882, a los 77 años de edad. Dichoso el que cuida del débil y del pobre. Salmo 40.2».

El 13 de mayo de 1996 fueron exhumados sus restos y trasladados a un sepulcro, construido a la entrada del Templo Nacional de la Sociedad de San Vicente de Paúl, calle Verónica, 11, en Madrid.

DECLARACIÓN DE VENERABLE

En enero de 2012 falleció sor Mª Teresa Candelas, H.C., postuladora de la causa, tomando el relevo como relator el padre Giuseppe Guerra, C.M.

El 21 de enero de 2021 se recibe la tan esperada noticia: el papa Francisco manda promulgar el decreto de heroicidad de virtudes de Santiago de Masarnau, por el que se le reconoce como venerable, esperando un milagro para su beatificación.

La actividad musical de Masarnau en su último período madrileño (1843-1882)

María Nagore.
Doctora en Musicología.

Santiago de Masarnau vuelve definitivamente a Madrid, tras sus largos períodos de estancia en el extranjero, en 1843. Lo hace después de las reiteradas peticiones de su hermano Vicente para que se hiciera cargo de la enseñanza de la Música en el prestigioso colegio que había creado, a las que finalmente accede, ocupando el puesto de vicedirector. En Madrid continuará ejerciendo las principales actividades musicales que le habían ocupado en los años anteriores: la enseñanza, la composición y, en menor medida, la crítica y el ensayo musical. Sin embargo, su creciente dedicación a la Sociedad de San Vicente de Paúl, que instaura en Madrid en 1849, explica su menor presencia pública en los ambientes musicales que en años anteriores, llegando a ser casi inexistente, y también que esas actividades musicales cambien, en alguna medida, de orientación. En este artículo se detallarán algunos de estos aspectos.

MASARNAU, PROFESOR: LA INSTAURACIÓN DE LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA EN LOS CENTROS DE BENEFICENCIA MADRILEÑOS

Masarnau gozaba de un gran prestigio en París como profesor de piano. En Madrid seguirá cultivando esa dedicación a la enseñanza como una de sus tareas prioritarias. No en vano, una de las razones de su vuelta a la capital fue la de hacerse cargo de las clases de Música en el colegio dirigido por su hermano Vicente; pero ahora, de acuerdo con su nueva orientación vital, estará enfocada no solo a los alumnos de las clases más acomodadas y cultivadas, los que acudían a formarse al prestigioso «colegio preparatorio para todas las carreras», sino también a los niños y jóvenes más desfavorecidos en el Madrid de mediados del siglo XIX: los que se hacinaban en los hospicios de la capital.

Masarnau pone en práctica el canto coral con niños desfavorecidos

No me voy a detener aquí en la tarea que desarrolló Masarnau al frente de la escuela de Música del colegio, ya que este tema es objeto de otro artículo en esta publicación. Lo que interesa resaltar es que en dicha escuela puso en práctica sus ideas de mejora de la enseñanza musical a través del canto coral, que aplicaría unos años más tarde en los hospicios.

Masarnau llegaba del extranjero impresionado por los resultados de las iniciativas relacionadas con la enseñanza del canto coral que había conocido en Inglaterra y Francia. Durante sus estancias en París pu-

do conocer de primera mano las actividades del *Orphéon*, creado por el músico Bocquillon-Wilhem mediante la puesta en práctica del sistema de enseñanza simultánea aplicado al canto coral, que fue adoptado en todas las escuelas de París en 1833 y ampliado a los cursos de obreros adultos en 1835. Y conoció también los festivales y conciertos de música coral celebrados en Inglaterra. De hecho, en 1837 escribió un largo artículo, publicado en las páginas de la revista *No me olvides*, en el que manifestaba su admiración por un acontecimiento que se celebraba anualmente, en el mes de mayo, en la Catedral de San Pablo de Londres: «La escena más espléndida, más sublime y al mismo tiempo más tierna que han presenciado en su vida». Se trataba de un oficio divino solemne en el que cantaban salmos y antífonas entre seis y ocho mil niños y niñas pobres educados en doscientas treinta y siete escuelas de parroquias gratuitas. «El efecto es verdaderamente inexplicable. No es posible dejar de conmoverse profundamente […] la mayor parte de los concurrentes no pueden contener las lágrimas». En este mismo artículo manifestaba también su admiración por la filantropía del pueblo inglés, de la que este acontecimiento era una consecuencia: «Solo para citar los diferentes hospitales, los establecimientos para recoger y ocupar huérfanos, ancianos o desgraciados de ambos sexos, las casas de misericordia, las escuelas gratuitas, etc. que se sostienen en Inglaterra por donativos o contribuciones voluntarias, sería preciso traspasar de mucho los límites de este artículo»[1].

J. Laurent: fotografía de la fachada del hospicio en la calle Fuencarral, siglo XIX. Biblioteca Digital Memoria de Madrid, inv. Inv. 1999/38/17.

Posiblemente Masarnau tuviera en mente esas conmovedoras funciones religiosas cuando preparó junto con Pedro de Madrazo unos cantos religiosos alemanes a cuatro voces traducidos al español para ser cantados por los alumnos de su escuela de Música. Esas obras estaban destinadas a formar a los alumnos en el canto coral polifónico *a capella,* que consideraba un magnífico medio de ejercitar el oído en los efectos armónicos. Pero Masarnau volvía a Madrid decidido a poner en práctica su nueva vocación de servicio a los pobres y necesitados. No es extraño, por lo tanto, que pusiera enseguida los medios para implantar la enseñanza de la Música en los establecimientos de beneficencia, aplicando lo que había visto en el extranjero.

En enero de 1846 la prensa madrileña anunciaba: «la Sociedad de Beneficencia de esta corte acaba de disponer que a todos sus alumnos se les procure la enseñanza de la música»[2]. Según José María Quadra-

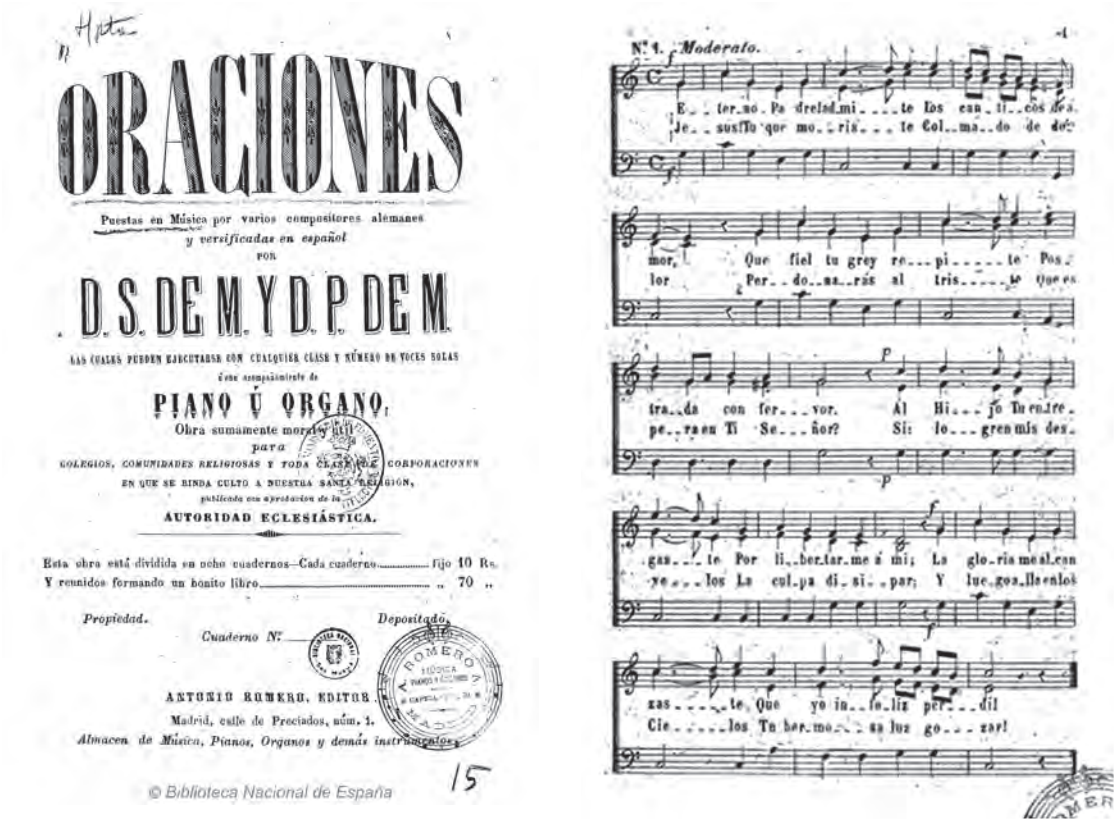
[1] Santiago de Masarnau: «Gran función anual en la catedral de S. Pablo de Londres», *No me olvides. Periódico de Literatura y Bellas Artes*, 26-XI-1837.

[2] *Semanario Pintoresco Español*, 11/1/1846.

do, biógrafo de Masarnau, había sido este el que había solicitado a la Junta de Beneficencia de Madrid el establecimiento de la enseñanza de la Música en los hospicios de la capital, para lo cual recabó la ayuda del presbítero Francisco Blanco. Ambos comenzaron a impartir gratuitamente clases de Música, respectivamente, en dos de los establecimientos de beneficencia existentes en Madrid: el hospicio, situado en la calle Fuencarral, y el Colegio de los Niños Desamparados, en la calle Atocha. Ambos tenían como finalidad recoger niños y adultos sin hogar, educarles y enseñarles un oficio. Poco después ampliarían esa enseñanza al Colegio de Niñas de la Paz, que recogía a mujeres y niñas menesterosas.

Las clases de música eran diarias en el hospicio de Madrid

Las lecciones de Masarnau en el hospicio, según Quadrado, eran diarias el primer año, y en días alternos el siguiente. En estas clases los niños y adultos acogidos aprendían a cantar en coro, de manera similar a los estudiantes de la Escuela Especial de Música. Masarnau y Pedro de Madrazo elaboraron para ellos, como habían hecho dos años antes, una nueva colección de coros alemanes, en este caso titulada *Oraciones puestas en música por varios compositores alemanes y versificadas en español.* La obra contiene ochenta y siete cantos religiosos de carácter parecido a los anteriores, sencillos y de textura homofónica, aunque, a diferencia de la colección anterior, en esta los coros se presentan en una reducción a tres voces, más fácil de interpretar y con la posibilidad de cantar únicamente la voz o dos voces superiores acompañadas por órga-


ORACIONES

Puestas en Música por varios compositores alemanes
y versificadas en español
POR

D. S. DE M. Y D. P. DE M.

PIANO Ú ORGANO,

AUTORIDAD ECLESIÁSTICA.

Esta obra está dividida en ocho cuadernos—Cada cuaderno ..... fijo 10 Rs.
Y reunidos formando un bonito libro ..... „ 70 „

Propiedad. Depositado. Cuaderno Nº

ANTONIO ROMERO, EDITOR.
Madrid, calle de Preciados, núm. 1.
Almacen de Música, Pianos, Organos y demás instrumentos.

© Biblioteca Nacional de España

15

Nº 1. Moderato.

Pater noster, Qui es in cœlis, Sanctificetur nomen tuum.
Jesus Christus Dominus noster, Qui est in cœlo, Sanctificetur nomen tuum.

Portada y primera pieza de las *Oraciones puestas en música* de Santiago Masarnau y Pedro de Madrazo.

no o piano. A pesar de ello, los testimonios encontrados indican que los niños del hospicio los interpretaban *a capella*.

Los resultados no se hicieron esperar: el 14 de marzo de 1847 se presentaron por primera vez al público en el anfiteatro de la Facultad de Medicina, ante un escogido público, más de doscientos acogidos en esos establecimientos, niños y adultos, cantando un *Miserere* y un *Stabat Mater*; y doce días más tarde, el 26 de marzo, interpretaron las mismas piezas ante un público más amplio en la iglesia madrileña de Santo Tomás. Esta actuación causó sensación por su novedad: según las numerosas reseñas aparecidas en la prensa, era la primera vez que se veía en España un coro numeroso cantando sin ningún tipo de acompañamiento. Efectivamente, aunque ya anteriormente los alumnos de la escuela de música de Masarnau habían cantado de esa manera, lo habían hecho ante un público muy reducido, en los exámenes públicos de la escuela.

Masarnau concibe sus obras con una finalidad educativa y de progreso social

Esta novedad no fue entendida o apreciada por todos: algunos críticos señalaron que las piezas hubieran sido de más efecto si hubieran estado las voces acompañadas por una orquesta. En lo que sí hubo unanimidad fue en el aplauso hacia esta iniciativa, a pesar de que, según el crítico musical Eduardo Velaz de Medrano, había encontrado una gran oposición al principio. De hecho, en los días y meses posteriores se multiplican en la prensa madrileña las reseñas sobre esta iniciativa, comparándola con lo que se hacía en otros países europeos y resaltando sus beneficios.

Con la implantación de las clases de Música en los asilos, Masarnau conseguía dos objetivos: poner en práctica sus ideas sobre la importancia de la enseñanza musical, especialmente por medio de la música coral, y llevar a cabo una función social. Estas ideas estaban en plena consonancia con lo que se estaba llevando a cabo en muchos países europeos que fomentaban la enseñanza del canto coral como medio de progreso social, vinculada a la herencia del filantropismo y a los movimientos sociales decimonónicos.

Sin embargo, el proyecto tuvo muy corta vida: en noviembre de 1848 Masarnau dejó de impartir estas clases. En ello pudieron influir dos acontecimientos señalados por Quadrado como posibles razones de este abandono. Uno de ellos fue el ataque de un alumno a otro, al que dejó herido de muerte, que produjo al maestro un cruel desengaño; y el otro, el no haberse cumplido el pacto expreso que había exigido Masarnau al encargarse de las clases: que sus discípulos no cantarían en el teatro.

El primer suceso contradecía en parte la filosofía que presidía en esa época las iniciativas de fomento de la música coral, que incidía especialmente en sus beneficios morales. La descripción del milagroso cambio que se había operado en los acogidos tras unos meses de enseñanza musical es muy parecida a la que se encuentra en innumerables descripciones y reseñas de iniciativas similares desarrolladas en la misma época en Europa o posteriormente en España:

> Anteriormente, y hasta el día en que se empezó a enseñar la música en el Hospicio y Desamparados, la índole de los hombres acogidos al primero de estos establecimientos (en los Desamparados solo se recogen los niños de cierta edad) era airada y fiera, hasta el punto de necesitarse para la custodia de aquellos desgraciados la vigilancia continua de ciertos cómitres destinados a cuidar de su conducta y contener sus desmanes. Cuando nuestro ilustrado colaborador D. Santiago de Masarnau se ofreció y presentó en aquel establecimiento para dar principio a la enseñanza música, ni los empleados en la casa de Misericor-

dia creían pudiera llevarse a buen fin la enseñanza, ni los pobres se mostraron en un principio muy dispuestos a dejarse enseñar. Sin embargo, todo ha cambiado en pocos meses. A las riñas ha sucedido la mayor fraternidad entre los pobres; los cantos religiosos han desterrado las blasfemias, y los mismos hombres que antes desafiaban a sus guardianes, aquellos mismos para quienes había que emplear continuamente las amenazas y el castigo, se dejan hoy persuadir fácilmente, y escuchan humildes la voz de sus directores. Todas las personas que han asistido y presenciado la clase de música, han quedado admiradas de la compostura y buen porte de los acogidos que siguen la enseñanza: las costumbres e inclinaciones de estos pobres se han reformado, a tal punto, que los mismos que antes ambicionaban el feliz instante de poder salir fuera de la casa de Misericordia, se niegan ahora a abandonarla, y solo ruegan que se les siga enseñando la música. Su conducta ha llegado a moralizarse hasta tal punto, que se ha creído poder dejarlos salir solos a pasear, cuando antes nunca se les perdía de vista ni un solo instante, y sin embargo, después de este primer ensayo ninguna queja ha habido contra estos desgraciados, ni ellos han dejado de recogerse a la hora marcada. De todos estos hechos, y otros muchos más que omitimos, podrá cerciorarse el que lo desee, con solo informarse de aquellas mismas personas que más se opusieron a la introducción de la enseñanza musical en las casas de Beneficencia, y que aun después de comenzada dudaban de su buen éxito[3].

En cuanto a alguna posible actuación de los hospicianos en el teatro, es conocida la negativa opinión de Masarnau, reflejada en sus escritos, sobre la música teatral, que consideraba decadente, y sus ideas contrarias a exponer a los alumnos a ese ambiente. Rastreando la prensa de esos años, encontramos una actuación de los niños del hospicio en el Teatro del Circo, el 10 de octubre de 1847, con motivo del cumpleaños de la reina Isabel II. En esa función se interpretó el *Himno popular a Pío IX* de Rossini, una cantata para coro y orquesta dirigida por un joven Emilio Arrieta recién llegado a Madrid después de sus estudios en Italia. En el periódico *El Clamor Público* se puede leer: «El señor Arrieta, que ha sido el encargado de presentar en escena el himno, ha tenido la felicísima ocurrencia de poner en el coro a cien niños de corta edad, cuyas agudísimas voces producen el efecto más sorprendente. Esta circunstancia, unida al buen orden como estaba dispuesto el resto del coro y a la precisión con que la brillante orquesta acompañó a las voces, hizo que el público aplaudiese entusiasmado el himno de Pío IX, que fue repetido entre los mas estrepitosos aplausos»[4].

Ejerce como organista para el Colegio Santa Isabel y compone para el coro de niñas

Es posible que hubiera algunas otras actuaciones que no hemos detectado. Es significativo que unos años más tarde, en 1852, cuando Masarnau ya no era profesor del hospicio, se hiciera referencia a la actuación de «los niños expósitos, discípulos del Sr. Masarnau» en la reseña de unas funciones celebradas en el Teatro Real[5].

Es probable que en la decisión de Masarnau de dejar las clases del hospicio hubiera influido también la falta de comprensión de algunos sobre la labor que estaba llevando a cabo con estos niños. Algunas voces críticas opinaban que era mejor enseñarles a tocar instrumentos y constituir una banda de música, de manera que se les ofreciera un medio para ganarse la vida. De hecho, en 1855 se crearía una charanga constituida por niños y jóvenes del hospicio.

---

[3] *El Renacimiento*, 4/04/1847.
[4] *El Clamor Público*, 12/10/1847.
[5] *La Época*, 26/02/1852.

Sin embargo, unos años más tarde, Masarnau reanudaría sus tareas docentes en los establecimientos de beneficencia, pero esta vez en el Asilo de Santa Isabel, en la calle Hortaleza, fundado en noviembre de 1856 como Casa de Misericordia para educar gratuitamente a niñas pobres mayores de nueve años. Hasta el final de su vida enseñó allí música a las niñas acogidas, para las que compuso además un buen número de obras religiosas.

MASARNAU, COMPOSITOR: LA MÚSICA RELIGIOSA

La actividad de Masarnau como compositor es más fácil de rastrear que su tarea como profesor, ya que contamos con numerosas partituras compuestas y editadas en estos años. Del mismo modo que su actividad docente, la compositiva se vio afectada directamente por sus nuevas tareas y orientación vital. Y si en su primera etapa compositiva había dedicado sus esfuerzos especialmente a la música pianística, ahora estará cada vez más volcado en la música religiosa.

No obstante, en sus primeros años en Madrid siguen difundiéndose las obras pianísticas que había compuesto en los años anteriores y se publican varias obras didácticas, fruto de su actividad docente: además de las colecciones de coros y un método de solfeo para uso de los alumnos de la escuela de Música, hay que citar el *Tesoro del pianista*, colección de obras escogidas de diversos autores para el estudio del piano en ocho volúmenes, y la obra didáctica para piano *Llave de la ejecución*. Ambas fueron publicadas en Madrid por Lodre y Carrafa en 1844. Además, el editor Antonio Romero reeditará gran parte de sus obras para piano en los años 1860, lo que demuestra que sus composiciones se seguían interpretando.

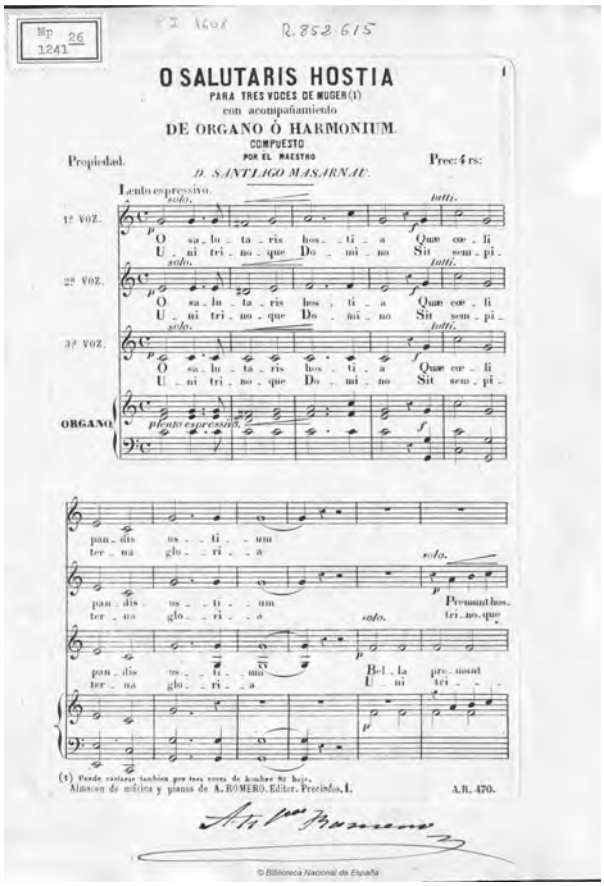
Sin embargo, Masarnau estará cada vez más dedicado al órgano y el harmonium. El crítico José María Esperanza y Sola, autor de una reseña biográfica del compositor, afirma que en los años cincuenta sustituyó el piano por un *harmonium* en su cuarto de trabajo. Y en su correspondencia con el violinista Jesús de Monasterio —miembro de las Conferencias de San Vicente de Paúl— se trasluce su interés por el órgano. Así, en una carta a Monasterio fechada en 1861, Masarnau escribe: «En efecto, algo he compuesto desde que usted se marchó y algo estoy haciendo; pero lo que absorbe principalmente mi atención es el órgano que han traído a San Luis de los Franceses de la casa Cavaillé Coll, de París, y que, como usted sabe, está a mi disposición a todas horas. Cabalmente es un deseo que tenía desde la edad de cinco años, y no exagero»[6]. Masarnau había comenzado además a ejercer como organista de la capilla de la Casa de Misericordia de Santa Isabel desde la apertura de este establecimiento, y pronto empezó a componer obras religiosas para el coro de niñas y jóvenes que creó en dicho asilo.

Ya en 1852 salen a la venta dos composiciones de música religiosa de Masarnau: el himno religioso *¡Dios salve a la Reina!,* con texto de Pedro de Madrazo, y unas *Letrillas religiosas* con acompañamiento de órgano o piano. Se trata de composiciones sencillas a tres voces del mismo estilo que los coros cantados en el hospicio, pensadas para ser interpretadas por los niños o jóvenes a los que enseñaba, pero también por fieles sin mucha formación musical.

Pero es a partir de la década de 1860 cuando Masarnau se vuelca en la composición de música sacra, en su mayor parte dirigida a las alumnas del Asilo de Santa Isabel, pero extensiva a cualquier colegio o comunidad educativa, como indica el hecho de que se publicaran y difundieran incluso fuera de España. Este es el caso de la obra *La Charité*, publicada en 1864 por el editor francés Ferdinand Tandou con el subtítulo *Chants offerts aux communautés de dames et aux maisons d'éducation (Cantos ofreci-*

[6] Citada en García Velasco, Mónica: *El violinista y compositor Jesús de Monasterio: estudio biográfico y analítico*, vol. I. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2003, p. 78.

dos a las comunidades femeninas y a los establecimientos educativos). Se trata de una colección de obras corales en cuatro volúmenes, el primero ellos integrado por cantos franceses y los otros tres latinos. Incluyen cantos dirigidos a la Virgen, al Santo Sacramento, al Ángel de la Guarda, a san Vicente de Paúl y a san José, además de un Vía Crucis, Letanías y dos misas a tres voces de mujeres. Muchas de las obras incluidas en estos volúmenes fueron publicadas en España por el editor Antonio Romero en esta misma época.



Inicio del motete *O salutaris hostia* publicado por Antonio Romero hacia 1866 (Biblioteca Nacional de España).

Son más de cuarenta las composiciones de música religiosa de Masarnau que hemos localizado, aunque este tema está aún pendiente de estudio. Abarcan misas y motetes en latín, y letrillas, himnos y villancicos en castellano, y abundan entre ellas las obras dedicadas a la Virgen y al Santo Sacramento. Aunque el grado de dificultad no es el mismo en todas estas composiciones, en líneas generales son obras sencillas a tres voces, algunas *a capella* y la mayoría con acompañamiento de órgano o *harmonium*. La mayor parte están concebidas para tres voces femeninas, lo que demuestra su vinculación con el Coro de Santa Isabel, pero en algunas de las partituras editadas aparece la siguiente advertencia: «Estas composiciones pueden ejecutarse por voces de hombre (tiple, tenor y bajo), siendo muy cómoda su tesitura». Y, de hecho, hay testimonios de la interpretación de algunas de estas obras por niños de las escuelas para pobres establecidas por la Asociación Católica en el barrio de Salamanca a inicios de la década de 1870.

Masarnau concibe sus obras sacras con una finalidad educativa, como se ha visto más arriba, pero también con la intención de dignificar la música religiosa, que según él, se hallaba en un lamentable estado de decadencia en España:

> ¿Se podría creer, no viéndolo, lo que es hoy un funeral en Madrid? ¿A qué clase de música y a qué especie de ejecución se encomienda el terrible oficio de difuntos? Pues y ¿qué diremos de los Misereres a grande orquesta con versos en tono y hasta en compás de baile? ¿Qué diremos de una atronadora multitud de instrumentos ejecutando la obertura del Barbero de Sevilla, mientras que el obispo se postra delante del altar para dar principio al santo sacrificio de la misa, esto es, para pedir perdón por sus pecados y por los del pueblo? ¿Qué diremos de un organista haciendo oír con toda la trompetería de que puede disponer un coro de ópera durante el ofertorio, o una escena de baile sentimentalmente en el momento solemne de la elevación? Y ¿qué diremos del registro llamado de viejas, usado del modo más ridículo en un Jueves Santo, como si se tratase de hacer reír o de hacer rabiar al público que llena el templo en aquel tremendo día? Pues todo esto y mucho más hemos oído y estamos oyendo[7].

[7] *El Renacimiento,* 23/05/1847.

Frente a este panorama, el estilo sencillo y sentimental de las obras de Masarnau, que seguían el estilo de los coros alemanes, suponía una cierta novedad en esa época, contribuyendo a introducir en España el estilo austero que sería una de las señas de identidad del movimiento cecilianista europeo que propugnaba la reforma de la música religiosa.

Hay que citar, por último, como una excepción entre las composiciones de Masarnau de su última etapa madrileña, una sinfonía inédita cuyo borrador manuscrito se encuentra en la Biblioteca Nacional de España. Quizá se trate de la obertura —en esa época a las oberturas se les denominaba también sinfonías— a la que se refería el compositor en una carta dirigida a Monasterio en julio de 1864: «La obertura yace, en verdad, en el atril; pero es porque estoy ocupado en una Salve que urge para unas amigas de Barcelona, y tan luego como la acabe emprendo la instrumentación de aquélla, que puede ser bellísima si se acierta a sacarla del tintero. Allá veremos»[8].

MASARNAU, CRÍTICO MUSICAL Y ENSAYISTA

Según Quadrado, a la vuelta de París, Masarnau «era el mismo de siempre, menos dado que antes a reuniones y visitas, casi nunca asistente a espectáculos»[9], aunque seguía cultivando sus relaciones de amistad y participando en algunas veladas musicales. Sin embargo, iría apartándose progresivamente de la vida de los salones y espectáculos. Uno de los «Pensamientos sacados de los libros y apuntes de memorias de Masarnau» recogidos por Quadrado dice así: «Tanto teatro, tanta reunión, tanto concierto, tanto ruido por todas partes, ¿para qué es? Para distraerse, —responden—. ¡Distraerse! ¿de qué? Al hombre, ser pensador por esencia, ¿por qué no ha de dejársele pensar? Es como si se empeñaran en no dejarle dormir, porque durante el sueño no se divierte»[10].

Masarnau fue crítico y ensayista musical en diversas publicaciones

Este progresivo distanciamiento de la vida pública y su dedicación a las Conferencias de San Vicente de Paúl harán también que en 1850 abandone su actividad como crítico y ensayista musical, que cultivaba desde los años treinta. Hasta entonces, sin embargo, siguió colaborando periódicamente en distintas revistas. Justo antes de volver a España había publicado en París, en la *Revista Enciclopédica de la Civilización Europea*, tres artículos que eran toda una declaración de intenciones: «Música. Su estado actual. Primer artículo»; «Causas de la decadencia actual de la música, artículo IIº» y «Medios de restablecer la música en su estado actual, artículo IIIº y último»[11]. Esta revista había sido fundada por Eugenio de Ochoa y Patricio de la Escosura con el objeto de difundir los avances científicos y humanísticos de los países europeos más desarrollados en los países de habla hispana. En estos artículos, que serían publicados nuevamente entre mayo y julio de 1847 en la *Revista Barcelonesa. Periódico propagador de todos los conocimientos útiles,* Masarnau continúa la

---

[8] García Velasco, Mónica, op. cit.

[9] Quadrado, José María: *Biografía de D. Santiago de Masarnau*, Madrid, Tipografía del Sagrado Corazón, 1905, p. 150.

[10] *Ibid.*, p. 338.

[11] *Revista Enciclopédica de la Civilización Europea*, tomo segundo, París, febrero 1843, pp. 228-236; tomo tercero, marzo 1843, pp. 251-261; y tomo cuarto, abril 1843, pp. 282-292.

labor que había iniciado en los años anteriores en otras dos relevantes publicaciones de la época: *El Artista* y *El Español*.

Además, entre 1847 y 1849 fue crítico y ensayista en *El Renacimiento*, revista literaria y artística cuyos fundadores y directores, Federico de Madrazo y Antonio de Zabaleta, consideraban continuación de la que habían publicado una década antes, *El Artista* (1835-1836). También aquí Masarnau publica una serie de cuatro artículos bajo el título «Estado actual de la música en España», además de llevar a cabo ensayos y reseñas sobre diversos temas como el compositor Francisco de Salinas, la interpretación musical de *Las siete palabras* en la Real Capilla o el *Stabat Mater* de Rossini.

A través de estas importantes tribunas, Masarnau denuncia la decadencia en la que según él se encuentra la música española; manifiesta su deseo de que se conozcan en España las obras aún desconocidas de los principales compositores, tanto antiguos como modernos, defendiendo especialmente la música alemana; y propone la mejora de la enseñanza musical. En cierto sentido, Masarnau inaugura con sus escritos la corriente crítica que imperará en la segunda mitad del siglo XIX de la mano del espíritu regeneracionista.

La renovación de la Educación Musical a cargo de Santiago de Masarnau, en la Escuela Especial de Música de Madrid

Laura Cuervo Calvo.
Doctora en Musicología.

La Escuela Especial de Música estuvo en funcionamiento en Madrid durante veinte años (1843-1863). En ella, Santiago de Masarnau y Fernández desarrolló sus planteamientos pedagógicos que se pueden tildar de innovadores y relevantes porque, por un lado, recogen las tendencias educativas europeas coetáneas, así como un repertorio musical novedoso, en concreto relacionado con el clasicismo y el primer romanticismo alemán, todo ello conocido por el músico en sus largas estancias en París y Londres[1]; y por otro, porque ofrecen los estudios musicales necesarios planteados como carrera profesionalizante, segregada de las entonces denominadas enseñanzas de adorno. Por lo tanto, además de su función docente, este centro ejerce de plataforma para impulsar la renovación del repertorio instrumental en el Madrid de la época.

Desde la Escuela Especial de Música, promueve la música como carrera musical

La Escuela Especial de Música surge integrada al Colegio Preparatorio de Todas las Carreras, que el hermano del músico, Vicente S. de Masarnau y Fernández[2], establece en 1841, en el centro de Madrid, en el palacio del conde de Tepa, calle San Sebastián nº 2. A los seis meses pasa a ubicarse en el edificio desamortizado de las religiosas bernardas, conocidas como las Vallecas, que estaba en Alcalá

[1] Se puede obtener más información sobre el músico en: Salas Villar, Gemma, 1997 y 2000.

[2] «Vicente Santiago de Masarnau y Fernández, nació en Madrid en 1802. Sus padres trabajaron en el Palacio Real y se acreditaron como servidores leales de SS. MM. y de Fernando VII después. El hijo brilló pronto ya en los primeros estudios […] culminando con el doctorado en Farmacia y en Ciencias. En 1830 consiguió una cátedra de la facultad de Farmacia y más tarde del Conservatorio de Artes de Madrid, para terminar definitivamente en la cátedra de Química Orgánica de la facultad de Ciencias, siendo uno de los primeros y más prestigiosos maestros en esta materia. También fundó en la corte un importante colegio para la instrucción de la juventud, que alcanzó un gran prestigio muy pronto. […] Desde la cátedra, y por su brillante trabajo privado, adquirió un gran renombre […]. Fue consejero de Instrucción Pública y perteneció a sociedad y academias varias, nacionales y extranjeras. Estaba en posesión de la Gran Cruz de la Orden de Carlos III. Académico fundador de la [Academias] de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Madrid, por R.D. de 4 de marzo de 1847. […] Académico de número de la Real Academia de Medicina en 1861 […]. Falleció en Madrid el 21 de diciembre de 1879». (MATILLA, Valentín, 1987, pp.28-29).

nº 27. El edificio se conocía también como Convento de Nuestra Señora de la Piedad. Desde un principio, entre sus profesores hay prestigiosos catedráticos de universidad que garantizan una enseñanza de calidad y, a su vez, cuenta con un alumnado elitista procedente de familias españolas ilustres y acomodadas[3].

El centro, imparte música vocal e instrumental, piano, violín y flauta

De la información que ofrecen los programas de exámenes públicos, de la Escuela Especial de Música, sabemos que el número de alumnado va creciendo exponencialmente: en 1844 cuenta con 32 alumnos; en 1848 con 45 y en 1850 con 61. Ello indica no solo el reconocimiento social de Masarnau, sino también que la institución goza cada vez de más prestigio. Como reseña de interés hay que añadir que tanto el alumnado de la escuela de música como del resto del colegio está exclusivamente formado por varones. En concreto, algunos alumnos notables de la Escuela Especial de Música[4] son el posteriormente académico, diplomático y político Emilio Alcalá Galiano (1831-1914); el que luego fuera historiador y dramaturgo Benito Vicens y Gil de Tejada; el periodista y ensayista granadino Francisco de Paula Seijas Patiño (1828-1856); el arquitecto Juan de Madrazo y Kuntz (1829-1880) y el futuro músico Emilio Passuti[5]. A su vez, encontramos posteriores políticos destacados como Práxedes Mateo y Sagasta (1825-1903) y personajes que luego estuvieron ligados al servicio de la Casa Real, como Guillermo Morphy (1836-1899)[6], preceptor y secretario del rey Alfonso XII; Manuel Remón Zarco del Valle (1833-1922), bibliotecario mayor de Alfonso XII, inspector de oficios y aposentador de la Casa Real.

La idea de Vicente S. de Masarnau, director del colegio, es proporcionar a los alumnos una educación equiparable a «la que se recibe en los colegios principales de las naciones más civilizadas»[7], atendiendo también la educación moral y religiosa[8]. Hay que tener en cuenta que la enseñanza secundaria en ese momento en España todavía está en ciernes y, según el entonces director general de instrucción pública Gil de Zárate, está especialmente restringida a las clases sociales alta y media que posteriormente han de ocupar los puestos legislativos e impulsar la sociedad[9].

La enseñanza que se ofrece en el colegio es la elemental, primaria y secundaria; seguida de estudios preparatorios para el ingreso a las distintas carreras universitarias de Humanidades, Filosofía y Jurisprudencia. Como sobresaliente científico y director del centro, Vicente S. de Masarnau incorpora las Ciencias Experimentales como parte fundamental e innovadora del plan de estudios; y establece en él la preparación para el ingreso en las escuelas técnicas universitarias de Minas, Puentes, Caminos y Canales; Artillería e ingenieros militares. Según sus propias apreciaciones, el conocimiento científico de-

---

[3] Madoz, Pascual, 1849.

[4] *Programa del examen público a que se presentan los alumnos del Colegio de primera clase preparatorio para todas las carreras bajo la dirección del Doctor Don Vicente Santiago de Masarnau*, Madrid: Imprenta de J. Martín Alegría, 1844, 1848, 1850, 1860.

[5] El músico Emilio Passuti Pérez destacó como compositor e intérprete virtuoso del piano (*El Comercio, Diario de Gijón*, 2/09/1878). También hay recopilación de sus obras en: Iglesias, Nieves y Lozano, Isabel. 2008.

[6] Se puede ver: García Álvarez de la Villa, Beatriz, 2019.

[7] Masarnau, V. S., *Colegio preparatorio para todas las carreras dirigido por D. Vicente Santiago de Masarnau*, Madrid: Alegría y Charlain, 1841, p.14.

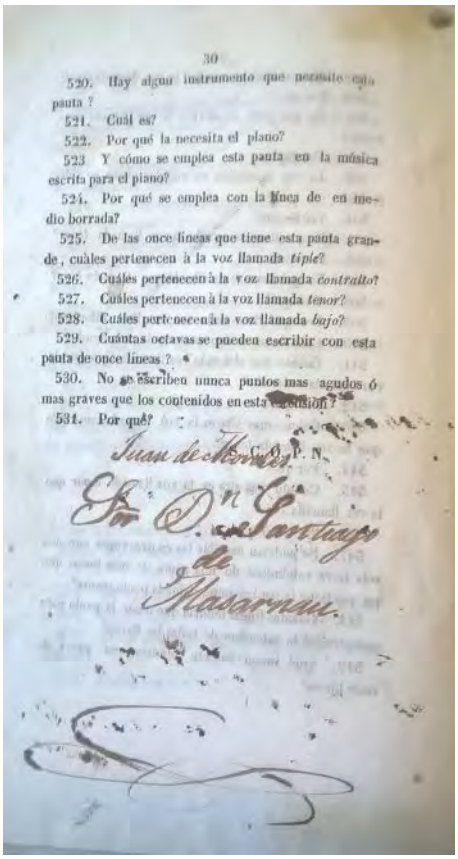
[8] Madoz, Pascual, 1849.

[9] La Real Orden de 16 de diciembre de 1837 dispone que «Se dará principio a la organización de un Instituto de 2ª enseñanza en la Universidad de Madrid» (Gil de Zárate, Antonio, *De la instrucción pública en España*, Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, 1855).

be ser instruido en base a la experimentación, sin escatimar en medios[10].

Una de las innovaciones de este centro, frente a otros similares de la época[11], es que cuenta con dos escuelas especiales: una de Comercio y otra de Música. La Escuela Especial de Comercio se pone en marcha en 1841, pero la de Música no llega a establecerse hasta el curso académico 1843-44.

Si bien desde el primer año de existencia del centro se planifica la enseñanza de la música vocal e instrumental (Piano, Violín y Flauta)[12], y es en Santiago de Masarnau en quien recae la propuesta de dirigir esta sección musical, en un primer momento el músico rechaza el ofrecimiento de su hermano objetando que la materia está planteada en los estatutos como «clase accesoria» para los alumnos, lo que, según su opinión, refuerza la «vergonzosa degradación del arte en España»[13]. Sin embargo, tan solo dos años más tarde, su hermano finalmente accede a establecer en el colegio una Escuela Especial de Música segregada del resto de enseñanzas de adorno: Dibujo, Baile y Esgrima[14]. Para Santiago de Masarnau dicha escuela conforma un marco idóneo para divulgar su discurso actualizado en torno a la enseñanza musical e impulsar acciones que deriven en la transformación del gusto musical entonces vigente en España, monopolizado por el repertorio italiano. En sus escritos hemerográficos revela una aguda penetración crítica del escenario musical y un acuciante interés por educar el gusto musical del público: «Yo no he culpado al público madrileño por su poca inteligencia en música. He dicho que tiene, como todos los públicos, la que le han proporcionado las obras que le han hecho oír; que no habiendo oído más que música italiana, no puede apreciar de repente otro género»[15]. De esta manera, estando en el momento álgido de su carrera internacional como pianista y compositor, Masarnau abandona París a la edad de 39 años y vuelve a Madrid para trabajar como vicedirector del colegio, así como director y profesor de la Escuela Especial de Música hasta su jubilación a los 60 años[16].


30

520. Hay algun instrumento que necesite esta pauta?
521. Cuál es?
522. Por qué la necesita el piano?
523. Y cómo se emplea esta pauta en la música escrita para el piano?
524. Por qué se emplea con la línea de en medio borrada?
525. De las once líneas que tiene esta pauta grande, cuáles pertenecen á la voz llamada *tiple*?
526. Cuáles pertenecen á la voz llamada *contralto*?
527. Cuáles pertenecen á la voz llamada *tenor*?
528. Cuáles pertenecen á la voz llamada *bajo*?
529. Cuántas octavas se pueden escribir con esta pauta de once líneas?
530. No se escriben nunca puntos mas agudos ó mas graves que los contenidos en esta escision?
531. Por qué?

Juan de [illegible] C. D. P. N.

Rúbrica de Masarnau en su *Método de Solfeo (circa* 1845)

---

[10] *Colegio Preparatorio para todas las Carreras: fundado y dirigido por el Dr. D. Vicente Santiago de Masarnau*, Madrid: J. Martín y Alegría, 1860.

[11] En relación a otros colegios privados distinguidos de Madrid, nos referimos en concreto al dirigido por Francisco Serra, establecido en 1834 y por lo tanto uno de los más antiguos en Madrid y con sede en otras provincias; también al del Seminario de Nobles de Madrid o Colegio de Escuelas Pías de San Antonio Abad, también conocido como Colegio de los Escolapios de San Antón. Se puede obtener más información en Simón Palmer, Mª del Carmen, 1972. Otro referente de la época es el Centro de estudios de Noviciado, actual Instituto Cardenal Cisneros, que abrió sus puertas en 1845 (González, Gloria, Talavera, Begoña, 2014).

[12] MASARNAU, V. S., *Colegio Preparatorio para todas las carreras dirigido por D. Vicente Santiago de Masarnau,* Madrid: J. Martín y Alegría, 1841.

[13] Quadrado, José María, 1905, p.135.

[14] *Diario de Madrid*, 12-X-1843.

[15] Masarnau, Santiago de. «Don Juan», *El Artista*, 5/1/1835, p. 117.

[16] Flores Auñón, Juan Carlos, 1998.

REGULACIÓN NORMATIVA Y CONFIGURACIÓN DE LA ESCUELA ESPECIAL DE MÚSICA

La denominación de Escuela Especial se emplea por primera vez en el Reglamento General de Instrucción Pública de 1821 para referirse a los estudios conducentes a algunas profesiones de la vida civil posteriores a los de enseñanza secundaria que no se imparten en la universidad. En el mismo reglamento se aclara que la Música es uno de estos estudios que se puede cursar en las Escuelas Especiales. Según cita textual, «estas enseñanzas son habilitantes para ejercer alguna profesión particular»[17]. Observamos que en este Decreto del Trienio Liberal se reconoce y se da carácter legal a la enseñanza de la Música.

Posteriormente, en 1845, después de varias reformas educativas[18], se aprueba el Plan General de Estudios —también llamado Plan Pidal—, que es coetáneo a la formación de la Escuela Especial de Música de Santiago de Masarnau y que la regula: «[…] Hay que cumplir lo que previene la ley de Instrucción Pública con respecto a la instrucción primaria y secundaria, los reglamentos vigentes en ambas y los programas de las escuelas especiales»[19].

> La Carrera musical se divide en: Solfeo y Canto, Instrumento y Canto y Composición

Este plan se refiere de nuevo a este tipo de Escuelas Especiales en las que se imparten estudios también denominados «especiales» que habilitan «para carreras y profesiones que no se hallan sujetas a la recepción de grados académicos». Entre estos estudios se cita de nuevo la Música, esta vez incluida en la rama de Bellas Artes[20]. Al acogerse a este marco legal, Masarnau plantea la carrera de música como enseñanza especial y que habilita para una profesión: «[Se pretende] ofrecer los estudios necesarios para el estudio de la música como carrera […] dar una enseñanza profunda, no superficial de la música, para los que piensan dedicarse a ella […] y a su vez segregada del resto de enseñanzas de adorno que se imparten en el centro: dibujo, baile y esgrima»[21].

La carrera musical se distribuye en tres secciones, comenzando con una formación elemental y generalizada durante los dos primeros años y terminando con una formación superior en el instrumento en la tercera sección. La 1ª sección incluye estudios de Solfeo y Canto elemental (primera parte del método de Solfeo publicado por Masarnau para la escuela), también denominados «Música elemental» y dura un curso académico. La 2ª sección abarca estudios de Instrumento y Canto (la segunda parte del método de Solfeo) y también dura un curso académico; y la 3ª sección contempla estudios de Compo-

---

[17] *Decreto LXXXI de 29 de junio de 1821. Reglamento general de instrucción pública, Título IV De la tercera enseñanza, Título V De las escuelas especiales*, Madrid: Imprenta Nacional, 1821, art. 36 y 37 (en: *Colección de los Decretos y órdenes generales expedidos por las cortes ordinarias de los años 1820 y 1821, en el segundo periodo de su diputación que comprende desde 25 de febrero hasta 30 de junio del último año impresa de orden de las mismas*, Tomo VII).

[18] «Plan Calomarde» —1824, 1825, 1826— bajo la década absolutista de Fernando VII; «Plan Duque de Rivas» —1836— bajo la regencia de María Cristina.

[19] Masarnau, V. S., *Colegio preparatorio para todas las carreras fundado por el Dr. D. Vicente Santiago de Massarnau*. Madrid: J. Martín y Alegría, 1860, p.6.

[20] La Escuela Especial de Música está sujeta al Plan General de estudios presentado por Pedro José Pidal, ministro de Gobernación, y firmado por Isabel II el 17 de septiembre de 1845. En el Título IV, Art. 41 se hace referencia a la denominación de Escuela Especial que es la utilizada por Masarnau para su establecimiento de música.

[21] Masarnau, V. S., *Colegio preparatorio para todas las carreras fundado por el Dr. D. Vicente Santiago de Massarnau*. Madrid: J. Martín y Alegría, 1860, p.17.

sición (a veces referido como contrapunto en los programas de examen) y a la vez, Instrumento superior y Canto y dura tres cursos. En total, la carrera completa son cinco cursos[22].

Esta ordenación en tres secciones presenta una gran similitud con la estructura de las *institutions spéciales* constituidas en Francia en 1843 por el ministro de instrucción pública M. Salvandy que también constan de tres años de formación, durante los cuales los alumnos adquieren los conocimientos necesarios para culminar su carrera y para ser profesionales en la materia[23].

La asignatura con más peso en la Escuela Especial de Música es la de Piano. En 1848 cuenta con unos veinte alumnos, pero además se imparten clases de Violín, Guitarra y Flauta. El equipo de profesores está principalmente formado por músicos de reconocido prestigio del ámbito de la música instrumental. Masarnau imparte las asignaturas de Piano superior, Composición, Solfeo y Canto coral; Mariano Lidón, José Castaño y Miguel Hernán imparten Piano medio y elemental; Juan Perea, Violín; Pedro Sarmiento, Flauta; y Dionisio Aguado, Guitarra.

En cuanto a la Formación vocal, esta asignatura no se imparte como asignatura solista, sino como Formación coral. Todos los alumnos de la escuela deben participar en las clases de Canto coral, en algunos de sus escritos se explica que este canto polifónico no solo sirve para educar el oído, sino también, para «[disponer] el oído para la inteligencia de la armonía»[24] que ha de guiar al músico en toda actividad interpretativa y compositiva. En las navidades de 1846 se anuncia la interpretación de una misa de Mozart a cargo de los alumnos de la Escuela de Música; en Semana Santa de 1847 la oda-sinfonía *El Desierto* de Felicien David; en los exámenes públicos de junio 1847 se interpreta «un género de canto nuevo entre nosotros, pero destinado en nuestra opinión a producir con el tiempo una reforma completa en el gusto musical [...] himnos alemanes»[25].

Masarnau imparte piano superior, composición, solfeo y canto coral

En cuanto a las otras asignaturas, es significativa la presencia de profesores de Flauta y de Guitarra en esta escuela, si tenemos en cuenta que el Real Conservatorio de María Cristina no tiene representación de estos instrumentos hasta 1857 y 1935 respectivamente[26]. Masarnau acierta al afrontar esta necesidad docente no cubierta en otras instituciones de la época pues, aunque la literatura para piano experimenta un fuerte incremento a principios del siglo XIX, la música para guitarra también despierta el interés en los salones nobiliarios y burgueses[27].

Estos datos nos acercan a la importancia que Santiago de Masarnau otorga al fomento de la música instrumental en su escuela, frente al protagonismo de la música vocal solista existente en otras instituciones como el Real Conservatorio de Mª Cristina, cuya ordenación académica en la época de estudio tiene una tendencia muy definida hacia la ópera italiana. Quizás la falta de esta proyección profesional

---

[22] *Programa del examen público*, Madrid.: Imprenta de J. Martín Alegría, 1850.

[23] *Gazette de l´Instruction publique*, Août 1847, p.132; *Revue de línstruction publique en France et dans les pays étrangers*, 15/05/1847, p.1098.

[24] Santiago de Masarnau, «Medios de restablecer la música en estado normal. Tercero y último artículo», *Revista Barcelonesa*, 18.7.1847 (citado en Nagore, María, 2013, p.254).

[25] Referencia a Mozart en: *La Esperanza* (Madrid). 26/12/1846, p. 4; referencia a la oda-sinfonía en: *El Renacimiento* (Madrid). 28/3/1847, nº3, p. 8; referencia a los Himnos alemanes en: *El Renacimiento* (Madrid). 20/6/1847, nº 15, p. 8.

[26] Sopeña, Federico, 1967, p. 246.

[27] Torres, Norberto, 2013, pp. 1-51.

en el Real Conservatorio de Mª Cristina en torno a 1842 es una de las razones que empujan a Masarnau a declinar el ofrecimiento del entonces viceprotector de la institución y gran admirador suyo, José de Aranalde Goibireta[28], de asumir una plaza de profesor de Piano en el Real Conservatorio, para centrarse en la dirección de la nueva e innovadora Escuela Especial de Música. Según ha estudiado Nieves Hernández (2011), los dirigentes del Real Conservatorio demandan encauzar la enseñanza hacia una finalidad profesional y no como materia de adorno, por ello los profesores reclaman el progreso de la institución y mejoras en las enseñanzas y en su régimen interior[29]. Ante esta situación, Aranalde ve en la Escuela Especial de Música una salida honrosa a la crisis económica y profesional que atraviesa el Real Conservatorio y otorga merecido reconocimiento al proyecto docente de Santiago de Masarnau, poniendo en sus manos la educación musical de su hijo, José de Aranalde Matamoros, en detrimento de la entidad que él mismo dirige.

PRINCIPIOS PEDAGÓGICOS DE SANTIAGO DE MASARNAU

En cuanto a los principios pedagógicos difundidos por Santiago de Masarnau en su escuela, se puede decir que es un gran defensor de la cultura alemana en sus facetas filosófica y cultural, frente a las tendencias culturales francesas, cultivadas en España a lo largo de las décadas anteriores, y al italianismo imperante. Gracias a su soltura en la lengua alemana[30], el músico estudia las corrientes musicales teóricas y filosóficas que acompañan la implantación del estilo musical romántico en Europa.

Uno de los primeros contactos de Masarnau con el espíritu germánico se remonta a 1825, año que comienza su primera estancia en Londres. En esta ciudad estudia bajo la dirección del pianista, pedagogo y compositor alemán Daniel Schlesinger (1799-1839), quien, a su vez, se había formado en Londres con Ferdinand Ries (1784-1838), alumno de Beethoven, y con Ignaz Moscheles (1794-1870). Como valedor del género alemán, Schlesinger dirige la Sociedad Concordia que promueve la música instrumental y coral de procedencia germánica[31]. La predilección de Schlesinger por el género alemán deja una profunda huella en Masarnau quien, como ya ha estudiado María Nagore (2013), introduce los salmos alemanes primero en la Escuela Especial de Música a lo largo del curso académico 1843-44, y después en los establecimientos de beneficencia madrileños, como recurso pedagógico para la enseñanza de la Música y para cultivar la sensibilidad en las clases menos favorecidas[32]. En el *Nuevo método de*

---

[28] Aranalde fue ministro de Hacienda durante el trienio liberal, luego poseedor de la Cruz de Isabel la Católica y senador. Su ideología política es de corte progresista y como tal, es partidario de la breve regencia de Espartero después de la destitución de la reina Mª Cristina (Puyol, 2015). A su vez, fue el tercer regente del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina 1842-48, ocupando el cargo específico de «Vice-protector» de la institución; en este cometido le preceden Piermarini 1831-1838; el conde de Vigo 1838-42 y Ramón Carnicer 1842 (Sopeña, Federico, 1967, p.225).

[29] La reforma de 1866 del Conservatorio establece que «[…] en una Escuela Especial de Música y Declamación debe hacerse, ante todo, diferencia de los estudios fundamentales y de aquellos que pueden considerarse como de aplicación; Cátedras de composición, de armonía y de canto [...], además de los elementales y de los de indispensable aplicación, incumben principalmenteala enseñanza oficial; los especiales de otros instrumentos deben alentarse y mantenerse, pero no con el carácter de clases necesarias que formen parte integrante del cuadro del Establecimiento». *Decretos publicados por el Ministro de Fomento D. Severo Catalina con fechas 15 y 17 de junio de 1868 reformando el Real Conservatorio de Música y Declamación y creando a la vez tres direcciones artísticas, en Memoria acerca de la Escuela de Música y Declamación*. Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal, p. 69-74. Citado en: Delgado, Fernando, 2003, p.214).

[30] Santiago de Masarnau forma parte del tribunal evaluador de los exámenes del idioma Alemán del Colegio Preparatorio, lo que nos da una idea de su soltura en esta lengua (Masarnau, V. S., *Programa del examen público a que se presentan los alumnos del Colegio de primera clase preparatorio para todas las carreras*, Madrid: Imprenta de J. Martín Alegría, 1848, p.11).

[31] Brodsky, Vera, 1995, pp.14-15. Huston, Spencer, 2010.

[32] *El Heraldo*, 12 de octubre de 1844; *Semanario Pintoresco Español*, 11 de enero de 1846 (citado en Nagore, María, 2013).

solfeo que Masarnau publica para la escuela[33], refleja uno de los principios a los que otorga mucha importancia en la formación musical, que es el ejercicio del efecto de las bellas armonías en los oídos de los discípulos a través de la ya citada práctica del canto coral.

Más allá de la actividad coral, la influencia de Schlesinger alcanza también el estilo pianístico que Masarnau implementa en la escuela. En la compilación de «las obras más selectas que se conocen para el piano forte» que Masarnau realiza en el *Tesoro del pianista*[34] para su uso en la Escuela Especial de Música, incluye obras de Schlesinger junto a las de Mozart, Clementi, Dussek, Cramer, Hummel, Beethoven, C.M. von Weber, Mendelssohn-Bartholdy y Kessler. Es interesante confrontar el repertorio seleccionado por Masarnau en esta fuente, que consta de composiciones originales para piano de autores clásicos y del primer romanticismo, con otros repertorios coetáneos al mismo, como son el recogido en el método de Pérez de Albéniz[35] utilizado en el Real Conservatorio de Mª Cristina, con obras de Clementi, Cramer, Dussek, Adam, Hummel, Kalkbrenner, Fétis, Moscheles y Herz, de ejecución un tanto virtuosa; y el del programa de los conciertos interpretados por Franz Liszt en el palacio de Villahermosa, sede del Liceo Artístico y Literario que ofrece principalmente adaptaciones, fantasías o transcripciones de música de ópera italiana de Rossini, Bellini y Donizetti[36]. Como se puede observar, las preferencias de repertorio de Masarnau no son el virtuosismo comercial, ni el pianismo brillante al servicio de adaptaciones operísticas, sino un estilo más centrado en piezas originales para piano del clasicismo y del primer romanticismo alemán, más cercano a expresar la esencia del espíritu[37]. Como indica en su escrito: «De unos años a esta parte, limítase la música instrumental a cierto juego de formas sin alma ni significado alguno [...] el solo fin que se proponen es la mayor o menor dificultad mecánica […]. [Rechazamos un] virtuosismo vacío, para optar por una música que eleve el espíritu»[38].

En su método de solfeo refleja la importancia de la educación del oído en el canto coral

Más allá de una función recreativa, otorga a la música una función autónoma con contenido intelectual, moral o educativo.

> Es imposible que se siga confundiendo por mucho tiempo el asombro de los sentidos con el deleite del alma, que se continúe prefiriendo el aturdimiento de oídos […] con la elevación de ideas […] y así se observa ya la tendencia de Alemania e Inglaterra a sostener y restablecer la verdadera música de piano que en estos dos países siempre se conservó […][39].

---

[33] Masarnau, Santiago de. *Nuevo método de solfeo para uso de los alumnos de la Escuela Especial de Música establecida en el colegio de D. Vicente de Masarnau*, s.f. [1845] (citado en Nagore, María, 2013).

[34] Masarnau, Santiago de. *Tesoro del pianista: colección de las obras más selectas que se conocen para el piano forte*, Madrid: Carrafa y Lodre, 1844.

[35] Pérez de Albéniz, Pedro. *Método completo de piano del Real Conservatorio de Mª Cristina: obra fundada sobre el análisis de los mejores métodos que se han publicado hasta el día, así como sobre la comparación de los diferentes sistemas de ejecución de los mejores pianistas de Europa*. Madrid, Carrafa y Lodre, 1840. Se puede obtener más información sobre el método de este músico en Salas, Gemma, 1999.

[36] *El Clamor Público*, 27.10.1844.

[37] Se puede obtener más información sobre el lenguaje pianístico de S. de Masarnau en Salas, Gemma 2009; González, María Covadonga, Salas Villar, Gemma, 2010 y Nagore, María, 2015.

[38] Santiago de Masarnau. *Folletín*. «Reseña del estado de la música, particularmente en Alemania» (*El Español*, 19-IX-1837).

[39] Santiago de Masarnau. *Música.* «Caracteres de decadencia en la música moderna» (*El Español*, 24-07-1836, p.3).

En este sentido, Masarnau siente también especial afinidad estilística con el pianista y compositor austro-húngaro Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), ligado al clasicismo vienés a través de su maestro Wolfgang Amadeus Mozart. De él admira no solo sus dotes de pianista y compositor, sino también su obra pedagógica editada en Londres en 1827[40], dedicada al tipo de intérprete ya especializado en su instrumento. Ese año, Masarnau se encuentra asentado en la capital anglosajona y esta obra didáctica impacta en él, por lo que dedica los años posteriores de su vida a adaptarla al español. Él mismo explica en el prólogo de su método para piano *Curso completo teórico y práctico del arte de tocar el Piano-Forte* que ha dedicado once años a estudiarla y a preparar una edición española para darla a conocer en España[41].

Hummel separa explícitamente el aprendizaje profesional del piano de la enseñanza de adorno, y su método está dedicado a los que aspiran alcanzar el rango de buenos pianistas. Este autor defiende la literatura genuinamente pianística en detrimento de las adaptaciones procedentes de otros géneros, como las óperas y bailes, por ser propias de la enseñanza de adorno. Siguiendo estas recomendaciones, el repertorio pianístico recogido en el método de Masarnau incluye autores del clasicismo vienés, como Mozart y Haydn; autores de l*a London Piano School*, como M. Clementi, Cramer y Dussek, y también compositores centroeuropeos como Müller, Pleyel, Wanhall, Kuhlau, Czerny y Kozeluch, la mayor parte de ellos antes no interpretados en España. Sustentados por las teorías del filósofo alemán Friedrich Schlegel, tanto Hummel como Masarnau apuestan por dotar a la música instrumental de una identidad propia, en la que converjan el desarrollo temático, su variación y contraste, hasta entonces propios de la música vocal[42]. Apreciamos que los salmos puntuales que ofrece en el método de piano son una excepción en su máxima rigurosa de ofrecer solamente repertorio original al intérprete de piano, y entendemos que Masarnau justifica su incorporación al tratarse de un ejercicio de armonía que potencia en el estudiante el aprendizaje de los efectos armónicos tan valorados por él.

Aboga por el romanticismo alemán propicio a expresar la esencia del espíritu

Las dos premisas defendidas por Hummel de separar el aprendizaje profesional del piano de la enseñanza de adorno y de utilizar literatura genuinamente pianística, encajan perfectamente con el enfoque renovador que Masarnau imprime a la carrera musical en su escuela, por lo que esta metodología de línea germánica se concreta como la más idónea para la enseñanza del piano en ella.

También para sus clases de composición en la Escuela Especial de Música utiliza Masarnau un manual de armonía del teórico alemán Gottfried Weber (1779-1839)[43], ya que considera que la nueva escuela alemana maneja esta disciplina con maestría y novedad[44]. Por cierto, esta obra debe haber acaparado una gran atención en los años centrales del siglo XIX no solo en Europa, sino también en EE.UU., donde se edita en su traducción inglesa, en 1846. De nuevo se pone de manifiesto la inclinación de

---

[40] Hummel, Johann Nepomuk. *A complete theoretical and practical Course of instructions on the Art of playing the Piano Forte*, 3 vol. London: F. Boosey, 1827.

[41] Masarnau, Santiago de. *Curso completo teórico y práctico del arte de tocar el Piano-Forte* 3 vol.; Madrid: Bartolomé Wirmbs, 1833-35. Se puede obtener más información en Cuervo, Laura, 2012.

[42] Schlegel, Friedrich, 1937, p.444.

[43] Weber teoriza sobre las equivalencias de un mismo acorde en diferentes tonalidades; y sobre el comportamiento de determinados acordes dentro de la misma tonalidad (Weber, Gottfried, 1817-21 y 1846).

[44] *El Español*, 7-VIII-1836.

Masarnau hacia la línea germánica y no es de extrañar que esta influencia cale entre sus alumnos; en concreto Guillermo Morphy, quien apuesta por la educación musical alemana para el Instituto Filarmónico que él mismo establece en Madrid, en 1883[45]. Es interesante reseñar que la vinculación de Masarnau con los clásicos alemanes se extiende más allá de la escuela de música y que, en este sentido, su influencia hace mella en una parte del entramado filarmónico madrileño de la época[46].

Adapta al español la obra de Hummel: Curso completo del arte de tocar el piano-forte

LOS ACTOS PÚBLICOS Y REPERTORIO

La rigurosa planificación de la Escuela Especial de Música fomenta la participación de sus alumnos en los exámenes públicos que se convocan dos veces al año: en junio, cuando termina el curso, y a finales de septiembre/principios de octubre, ante una numerosa reunión de asistentes. Estos actos públicos son una de las convocatorias más importantes del colegio, porque sirven para acreditar los adelantos de los alumnos y para difundir el prestigio de la institución. En estas actuaciones, los alumnos no solo se enfrentan al ejercicio de la interpretación en público, sino también a los comentarios de la prensa. Estas críticas musicales son un buen testimonio del buen nivel interpretativo del alumnado del centro y del repertorio.

Los actos se celebran en las dependencias del establecimiento, aunque los exámenes de música a menudo se convocan en el teatro del colindante Museo Lírico, Literario y Artístico, cerrando el ciclo de las pruebas y justo un día antes del reparto de premios a las mejores calificaciones, que también se acompañan de música orquestal[47]. La gestión de este teatro está en manos de la Sociedad del Museo Lírico, Literario y Artístico, que es una agrupación de carácter instructivo fundada en Madrid en 1840 y que en febrero 1843 pasa a llamarse Museo Matritense[48].

Una de las muchas cosas que tienen en común estas tres agrupaciones, es que cada una de ellas habilita un teatro en el que posibilitar a sus socios la participación en conciertos y representaciones. En el caso del Liceo Artístico y Literario, el teatro se pone en funcionamiento en 1839, con repertorio musical misceláneo, instrumental y vocal. En el caso del Museo Lírico, el teatro se inaugura en 1842, con predominio del arte dramático; y, en el caso del Instituto Español, el teatro se pone en funcionamiento en 1845, con repertorio principalmente de zarzuela[49]. Recordemos que el teatro del Real Conserva-

---

[45] García Álvarez de la Villa, Beatriz, 2016.

[46] Guaza, Carlos y Guerra, Antonio, 1884, p.77.

[47] *El Heraldo* (Madrid), 12/10/1844, p.4; *Revista de Teatros* (Madrid), *Variedades*, 13/10/1844, p.2; *El Español*, (Madrid), 8/10/1845, p.4; *La Esperanza* (Madrid), 9/10/1845, p.4.

[48] *El Anfión matritense*, 12/3/1843, no. 10, p.8. Díez Huerga ha estudiado el despliegue de la intensa actividad artística y literaria de esta y otras asociaciones, como el Liceo Artístico y Literario y el Instituto Español, a partir de esta década de 1840 (Díez Huerga, Mª Aurelia, 2006).

[49] Entre el 16 de octubre y diciembre de 1844 Liszt da varios conciertos en Madrid (16 de octubre-diciembre de 1844) y Thalberg, en el palacio de Villahermosa, sede del Liceo Artístico y Literario, en el que también se construye un teatro en 1839 (Díez Huerga, María Aurelia, 2003, pp. 253-277; Díez Huerga, María Aurelia, 2006; Nagore, María, 2015). La expansión del mercado musical durante la primera mitad del siglo XIX permite que el concierto se desarrolle tanto en el ámbito público como en el privado. Cortizo y Sobrino (2001) citan el espléndido teatro que el Instituto Español construye en 1845 y se mantiene abierto hasta 1861, en el que se establecen funciones líricas abiertas al público.

torio de Mª Cristina se inaugura en 1852, una vez que la institución se instala en la Plaza de Isabel II y, por lo tanto, es casi diez años posterior.

En el caso del teatro del Museo Lírico, Literario y Artístico que nos ocupa, sus instalaciones se ubican en el espacio que fue la iglesia del antiguo convento en el que se establece el colegio de Vicente S. de Masarnau. Gracias a un convenio de colaboración entre ambos, el Museo Lírico asume la transformación de la iglesia en un teatro, a cambio de la cesión del uso de las instalaciones del colegio para actividades instructivas y de esparcimiento de la sociedad, en horario de tarde de 18:00 h a 20:00 h[50]. Para el colegio es una gran ventaja, pues sin tener que asumir el coste de las obras de adecuación del teatro, tiene a su alcance el uso de una magnífica infraestructura para convocar actos representativos como son los exámenes públicos anuales.

La Escuela Especial de Música, dirigida por Masarnau, un referente de la enseñanza profesional

A pesar de que la historia del teatro va asociada a un litigio entre la sociedad del Museo Lírico y su antiguo presidente, quien sufraga una parte del coste de los trabajos de renovación del teatro, y las funciones musicales se ven interrumpidas aproximadamente durante un mes el mismo año de su inauguración[51], Santiago de Masarnau encuentra la manera de convocar los primeros exámenes públicos de la Escuela Especial de Música en dicho teatro dos años más tarde, en 1844. Este dato reviste importancia, pues significa la existencia de un nuevo espacio musical relevante en el mapa filarmónico madrileño, en el que se llevan a cabo actuaciones que nos inclinamos a calificar como conciertos públicos, pues se anuncian en la prensa y acogen un amplio número de asistentes.

En uno de los exámenes-concierto más relevantes que S. de Masarnau presenta al público en 1848, en el lustroso teatro del Museo Lírico, Literario y Artístico, alumnos de la clase superior de piano y de otros instrumentos de la escuela interpretan el concierto para piano y orquesta *Les Adieux* en mi M, op. 110 de J. N. Hummel, publicado 1830. Con toda probabilidad, es la primera vez que esta obra se interpreta en España[52]. Lo mismo se puede decir de uno de los conciertos para piano y orquesta en sib M de Mozart que toca otro alumno de la clase superior de piano en el teatro del Museo Lírico y Literario durante uno de los exámenes de la escuela.

A modo de conclusión se puede decir que la Escuela Especial de Música emerge en el marco de un proyecto pedagógico de inclinación científica en Madrid. De forma aislada en el panorama docente madrileño, ofrece estudios musicales habilitantes para ejercer una profesión. Con ello, eleva el rango del ejercicio musical, contemplado hasta entonces como enseñanza accesoria y de adorno y se convierte en referente de la enseñanza profesional de Música, en Madrid. A través de actuaciones musicales públicas de los alumnos, se da a conocer un repertorio instrumental original desconocido hasta entonces en España, principalmente de compositores del clasicismo y primer romanticismo germánico.

---

[50] *El Eco del Comercio*, 19/5/1842, nº 2.901, p.4.

[51] *La Iberia musical y literaria*. 25/9/1842, no. 4, p.8; *El Espectador* (Madrid. 1841). 4/10/1842, p.4.

[52] Se puede consultar la investigación llevada a cabo sobre el repertorio de esta época en Madrid en: Cuervo, 2012, quien localiza un escaso número de piezas para piano de Hummel y estas se concretan en algunas sonatas, una colección de danzas y algún Rondó.

Santiago de Masarnau: pensamiento crítico del romanticismo cristiano

Omnis porro pulchritudinis forma unitas est. San Agustín

Beatriz García Álvarez de la Villa
Doctora en Musicología

En 1835 surge la revista *El Artista*, fundada por el pintor Federico de Madrazo y el escritor Eugenio de Ochoa. Se trata de una publicación semanal sobre Arte y Literatura, identificada con el romanticismo cristiano y espiritual[1], cuyos autores comparten unas mismas convicciones respecto a la situación de decadencia que vive España y los propósitos para afrontarla. Entre sus colaboradores más activos destacan Eugenio de Ochoa, Pedro de Madrazo, Santiago de Masarnau, José Negrete, Conde de Campo Alange y Valentín Carderera. Masarnau llegaría a colaborar con veintisiete artículos, en los que sigue de cerca las funciones musicales en Madrid[2]. Sus reflexiones estéticas constituyen una muestra más de su rica personalidad, que trasciende de los límites de su labor como compositor y docente para situarse en el papel de intelectual crítico. Esta última faceta es la que damos a conocer en este artículo, no sin antes detenernos en el contexto que envuelve su crítica.

MÚSICA.

CAUSAS DE LA DECADENCIA ACTUAL DE LA MÚSICA.

Masarnau escribe sobre las causas de la decadencia de la música en la *Revista barcelonesa.*

La idea de fundar *El Artista* surgió en los espacios privados de la familia Ochoa y Madrazo, donde se daban cita todo tipo de jóvenes artistas. Masarnau fue uno de los asistentes habituales a estas reuniones en Madrid y en París, donde la música formaba parte de una práctica habitual. Así, le encontramos en las veladas musicales organizadas por Carlota Madrazo, casada con Eugenio de Ochoa, o bien tocando a dúo con Luisa Garreta, esposa de Federico de Madrazo[3]. También fue invitado a las organizadas por el patriarca de la familia, el pintor José de Madrazo. Entre Masarnau y

[1] El romanticismo cristiano surge en el siglo XIX como reacción al pensamiento de la Ilustración. La filosofía racionalista fue cuestionada en Alemania por figuras tan relevantes como los hermanos Schlegel, representantes del romanticismo alemán, cuyas ideas dentro del espiritualismo cristiano se trasladaron con fuerza a otros países como Francia y España, donde sus seguidores deploraron el materialismo y escepticismo, proclamando una vuelta a los valores tradicionales y rechazando los excesos del romanticismo más liberal.

[2] Donald Allen Randolph: *Ochoa y el romanticismo español,* volumen 75. University of California, 1966, p. 18.

[3] Véase sobre las veladas en casa de los Madrazo: Fernández Sinde, Mª Jesús: «Imagen y usos sociales de la música: presencia femenina en los salones y estudios de pintores españoles decimonónicos. La saga de los Madrazo y su entorno», *Quadrivium*, nº 5, 2014.

los Madrazo se estableció una continua comunión de ideas. Como Masarnau, también los Madrazo fueron miembros de la Sociedad de San Vicente de Paúl.

El contexto en que nace la revista viene marcado por los cambios rápidos y profundos producidos por la revolución francesa y las guerras napoleónicas. En España, tras la muerte de Fernando VII en 1833, se produce el estallido de la primera guerra carlista un año más tarde, fragmentando al país en bandos opuestos. En este contexto de guerra civil, desórdenes sociales y tensiones ideológicas, surge *El Artista*, ofreciendo un modelo espiritual como fuerza civilizadora y de unión entre los pueblos. Sus autores reflexionan sobre el retraso cultural y el cambio de valores de la sociedad de su tiempo, provocados por la influencia de la filosofía de la Ilustración francesa, a la que consideran culpable de la sacralización de la razón y el alejamiento de la religión. La moderna escuela romántica que proclaman está fuertemente influida por el romanticismo historicista de cuño alemán de los hermanos Schlegel, quienes consideraban al cristianismo como un factor determinante en el florecimiento de las artes y las letras[4]. Ejemplo de su doctrina lo encontramos en las palabras de Pedro de Madrazo, dirigidas a quienes, bajo el influjo de las doctrinas de los enciclopedistas, defendían el arte griego y culpaban al cristianismo de la destrucción de las artes. De manera similar a August Schlegel, también Madrazo señala las diferencias entre el arte pagano y el cristiano. El primero, basado en la «imitación» y en el «deleite»; el segundo, en la «inspiración», la «belleza» y el «bien». Contrapone el principio materialista-pagano al espiritualista-cristiano, de manera que mientras el arte pagano se encerraba en los límites de recrear, el arte cristiano, valiéndose de la belleza, enseñaba el bien, y contribuía al perfeccionamiento social[5].

La revista El Artista surge como modelo espiritual, como fuerza civilizadora y de unión entre los pueblos

Extinguido *El Artista* en 1837, Jacinto de Salas y Quiroga dio continuidad al movimiento romántico en la revista *No me olvides*. Más tarde, los planteamientos ideológicos de estas revistas tuvieron continuación en *El Renacimiento* (1847), dirigida por los mismos responsables de *El Artista*. Tras el cese de la publicación en octubre de 1847, sus autores se incorporaron al *Semanario Pintoresco*, dirigido por Ramón de Mesonero Romanos. En todas estas publicaciones ejerció su labor de crítico Santiago de Masarnau. Sus artículos también aparecieron en *El Español*, *Revista barcelonesa* y *Revista Enciclopédica de la Civilización Europea*. Esta última, dirigida por Patricio de la Escosura y Eugenio de Ochoa, se publicó mensualmente en París desde enero hasta julio de 1843. Sus directores, al igual que Mesonero Romanos, director del *Semanario Pintoresco*, pertenecieron a la Sociedad de San Vicente de Paúl.

LA MÚSICA DIVINA

En sus primeros artículos en *El Artista* y en *El Español*, Masarnau se hace presente en el ámbito cultural, acometiendo la crítica musical de aquellos estrenos que considera de relevancia, escribiendo sobre los problemas de su tiempo y denunciando la falta de educación musical en España. Considera pernicioso para la educación musical, el monopolio ejercido por la ópera italiana en los teatros de Madrid y

[4] Derek Flitter: *Teoría y crítica literaria del romanticismo español*, Madrid. Ediciones Akal, S. A., 2015.

[5] *El Renacimiento*, 28-3-1847, p. 2. *El Renacimiento* fue una revista literaria y artística concebida como una segunda serie de la ya extinta una década antes *El Artista.*

trata de guiar los gustos del público hacia la música vocal religiosa y la música instrumental, que «pertenecen verdaderamente a lo sublime y grandioso del arte». Insiste en el superior valor artístico y moral de la música perteneciente a la escuela alemana. Pone de ejemplo *La creación* de Haydn y se conduele de que «el pueblo que no ha podido gozar todavía de ese gran género, no es extraño que no comprenda hasta donde se extiende la magia, la filosofía, la influencia de la música»[6].

La faceta como compositor de Masarnau también se refleja en *El Artista*, donde da a conocer una encantadora pieza para canto y piano titulada *¡Pobre María!*, inspirada en los versos de su amigo Eugenio de Ochoa[7]. Esta pequeña obra, que transcurre en un *Largueto religioso,* nos habla de su preocupación por la expresión del texto, y su habilidad para utilizar armonías que subrayen el sentido de las palabras y doten a la obra de gran belleza. Poesía y música se unen en un ejemplo modélico del romanticismo musical europeo. La obra responde a las ideas defendidas por Masarnau desde *El Español,* donde señala que el músico debe abandonarse con deleite a «todos los transportes y efectos mágicos que trata de hacer experimentar al que escucha». Para Masarnau el verdadero objeto de la música es «conmover», e increpa a quienes hacen de ella un ejercicio de virtuosismo vacío para conseguir la admiración del público[8]. La música fundada en el sentimiento alcanza, en palabras de Masarnau, lo más sublime y delicado.

Para Masarnau, el verdadero objeto de la Música, era conmover

Los artículos de Masarnau, en su conjunto, muestran cómo su autor defiende el concepto transcendental de la música, en una época en que el materialismo sacude los cimientos de la metafísica. La relación entre la belleza y el arte, recogida por el humanismo cristiano, es defendida por Masarnau, quien entiende los conceptos «sentimiento», «emoción» y «expresión» vinculados a lo bello. El sentimiento estético que puede despertar la música actúa en beneficio del orden moral de las personas. Esta idea aparece como hilo conductor en su reflexión estética, fundamentada en el neoplatonismo, donde la belleza se identifica con el bien[9]. Compañero ideológico de Federico Ozanam, también Masarnau recoge la tradición filosófica de Platón, a través de la figura de San Agustín, cuyo pensamiento está presente en el romanticismo cristiano del siglo XIX[10].

Señala el poder de la música en el hombre y en la sociedad, para elevarlo sobre lo material, inspirándole sentimientos grandes y sublimes[11]. Por tanto, Masarnau considera que el cultivo de la música contribuye al perfeccionamiento de la sociedad, en otras palabras, a su progreso, al bien de la civilización.

Para Masarnau, la belleza cumple el fin de elevar hasta Dios. De aquí surge esta defensa de la «música elevada» y su crítica a la música de entretenimiento. La primera, superior, se dirige al alma, mien-

---

[6] *El Artista*, 1836, p. 116.

[7] *El Artista,* 1835, pp. 126-127.

[8] *El Español,* 7-8-1836.

[9] Misticismo e idealismo se encuentran en los discursos estéticos de las conferencias pronunciadas en Notre Dame de París por el P. Félix y en las lecciones en la Sorbona de Federico Ozanam. Resulta interesante leer al respecto a José Ramos Domingo: *En el tiempo de los cenáculos: Aproximaciones a la pintura religiosa del siglo XIX.* Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2011.

[10] Sobre la vigencia del pensamiento agustiniano en el siglo XIX véase Milagros García Vázquez: «San Agustín y la estética del Romanticismo alemán», *Pensamiento*, vol. 76, nº 292, 2020, pp. 1425-1449.

[11] *El Renacimiento*, 9-5-1847, pp. 68-70.

tras que la segunda, destinada solamente a agradar, permanece en un estadio inferior, el de los sentidos. De este concepto de belleza sublime, viene la denominación de «música divina» como experiencia mística de acercamiento a Dios, al Supremo Hacedor.

Masarnau es consciente de que, en la sociedad española, la música clásica solía ser identificada como «música vieja» o «sabia», es decir, como música aburrida, incomprensible y extranjera, asociada a lo alemán. En las primeras páginas de *El Artista*, se conduele de esta realidad y anuncia ya el sentido religioso que para él tiene la música como «verdadero idioma de los ángeles» que promueve la fraternidad de los hombres:

> ¡Ojalá que el público del país al que me glorio pertenecer, estuviese en estado de apreciar las particiones de Beethoven, Mozart, Weber y Spohr! Entonces el arte predilecto mío, ese arte encantador a que debo los momentos más dichosos de mi vida, el que en medio de las mayores amarguras y contratiempos ha sido constantemente mi delicia y todo mi consuelo, ese arte divino sería tan familiar en Madrid como en Viena. Verdadero idioma de ángeles llegaría a serlo de hombres: todos nos entenderíamos en él; y de esta común inteligencia pocas almas alcanzarían más ventura que la mía[12].

«Ojalá que el público de mi país pudiera apreciar a Beethoven, Mozart, Weber y Spohr, verdadero idioma de ángeles». S. de M.

Masarnau escribe sobre una de las funciones más sorprendentes que ha escuchado en ocasión de su viaje a Londres en 1833. Se trata del concierto de música sagrada celebrado en la catedral de San Pablo de Londres, donde se reúnen anualmente los niños de la caridad. Un acto producto de la filantropía del pueblo inglés que aglutina cerca de 6.000 voces de niños y niñas pobres de las escuelas de la parroquia, que entonan salmos y antífonas y expresan su agradecimiento al Señor, con un oficio divino solemne[13]. Así lo describe Masarnau:

> El efecto es verdaderamente inexplicable. No es posible dejar de conmoverse profundamente al oír ciertos versículos y sobre todo el salmo 99 de la vulgata latina o 100 del texto hebreo: *Jubilate Deo omnis terra* , cuyas ideas se adaptan de tal modo a esta ocasión que parece escrito expresamente para ella. Así se observa que la mayor parte de los concurrentes no pueden contener las lágrimas[14].

Es allí donde Masarnau debió experimentar aquellas palabras que él mismo escribió en *El Artista* sobre el fin de la música: «inspirar, elevar la imaginación, dilatar el alma, en una palabra, cambiar la esencia del hombre convirtiendo uno de hueso y carne en otro de éter y fuego»[15].

LA CONVERSIÓN DE MASARNAU. LA MÚSICA AL SERVICIO DE LA RELIGIÓN

En octubre de 1837, Masarnau se establece en París por el espacio de seis años, durante los cuales vive una vida espiritual profunda, dentro del movimiento de renovación intelectual y espiritual de la capital francesa. Este humanismo cristiano resurge en una activa labor de evangelización y devoción a

---

[12] *El Artista*, 1835, p. 23.

[13] M. Nagore: «Santiago de Masarnau, precursor del movimiento coral en España», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 25-26, 2013, pp. 247-264.

[14] *El Artista*, 5-1-1835, p. 274.

[15] Santiago de Masarnau: «Don Juan», *El Artista,* 5 de enero de 1835, pp. 22-24.

la Eucaristía, al Corazón de Jesús y a María, a la cual no son indiferentes jóvenes laicos que se sienten llamados a la vida religiosa, en un entorno indiferente y a veces hostil hacia el mundo cristiano[16]. Masarnau también se siente llamado a formar parte de esta comunidad religiosa. Su religiosidad interior se reflejará en su obra, publicada años más tarde, *Letrillas religiosas puestas en música*, dedicadas al Santísimo Sacramento, al Sagrado Corazón de Jesús y al Dulcísimo Corazón de María.

Masarnau acude a las conferencias cuaresmales en Notre Dame en 1838. Las conferencias se habían convertido en un reclamo desde que Federico Ozanam pidiera un cambio en el estilo de los sermones más acorde a aquellos tiempos, el cual vino de la mano del abate Lacordaire, gran orador que lograría reunir en Notre Dame hasta seis mil personas, entre quienes figuraban Chateaubriand, Berryer, Lamartine, Odilon Barrot y Víctor Hugo[17]. El 19 de mayo de 1838, Masarnau acude al acto de Comunión que se lleva a cabo en la iglesia de Nuestra Señora de Loreto en París. La música se revela en el culto como la vía estética y espiritual de elevación que conduce a Masarnau a su unión con Dios. Experimenta, acaso, la vía ascendente descrita por Plotino, el exigente camino de ascesis, cuando el alma, en el acto de recogimiento, contempla la belleza divina que irradia de Dios. Masarnau conmemorará este día como el «llamamiento por Dios». En su diario deja escritas estas palabras:

> ¡Día de sensaciones grandes, puras, benéficas! ¿Cómo podré agradecérselo al Señor? Rompió primero el órgano a los pies del templo, y al poco de callar suena detrás del altar la armonía tan dulce y misteriosa del «aérophon», y en seguida un coro de voces inocentes y bellas, de niñas uniformemente vestidas y medio ocultas entre las flores ¡Qué bien decoradita la iglesia! ¡Qué efecto tan mágico el de la iluminación de arriba y el del dorado casquete en que termina la cabecera![18]

«El fin de la música es inspirar, elevar la imaginación, dilatar el alma, cambiar la esencia del hombre» S. de M.

Los cánticos religiosos sencillos y sublimes de la iglesia de Loreto llamaban la atención de artistas de su entorno como Rossini, según el periódico francés *Le Menestrel*. Además, contaba con un hermoso órgano, el primero de la familia Cavaillé, que tras cuatro años de trabajo sería oficialmente visitado por los más destacados músicos de la zona para probar su eficacia[19]. Según Esperanza y Sola, la iglesia de Loreto se convertiría en el refugio espiritual de Masarnau:

> Veíasele, en efecto, en lo más crudo del invierno, como me ha referido un testigo presencial y paciente a veces, salir de noche aún de su modesta vivienda de la rue de Saint-Lazare, para oír la primera misa de la iglesia de Nuestra Señora de Loreto; encontrábanse con frecuencia y revueltos con las obras de Bach, de Haendel y Beethoven, o con las composiciones originales que el mismo Chopin, Cramer y Moscheles le enviaban, libros de piedad y de devoción[20].

---

[16] *Histoire spirituelle de la France*, París, Beauchesne, 1964.

[17] La influencia de la oratoria dentro del cristianismo social debió impactar a muchos intelectuales españoles. En 1841 Eugenio de Ochoa traducía al castellano *Vida de Santo Domingo*, por el R. P. E. D. Lacordaire.

[18] José María Quadrado: *Biografía de D. Santiago de Masarnau*. Tipografía del Sagrado Corazón, Madrid, 1905, p. 113.

[19] Chérubini, Berton, Paër, Auber, Plantade, Lepère, Habeneck, Zimmermann y Kalkbrenner, entre otros. Todos ellos habitaban cerca de la Iglesia de Loreto.

[20] José M. Esperanza y Sola: *Treinta años de crítica musical*. Madrid, Viuda e Hijos de Tello, 1906.

Masarnau responde a la llamada divina con un espíritu de abnegación y servicio que le llevará a participar en la Congregación del Sagrado Corazón de María, organizando los coros y los cantos para las fiestas[21]. Poco tiempo después entra a formar parte de la caritativa Sociedad de San Vicente de Paúl, el 9 de junio de 1839, en París. A partir de entonces vuelca su fervor religioso en la composición de obras religiosas: Misas, Letanías a la Virgen y Salves, *Magnificat*, Glorias, *Salutaris*, Salmos, Antífona *Regina coeli*, himnos y cantos de alabanza a la Virgen, a San José y a San Vicente de Paúl, a la Eucaristía (*Salutaris hostia*) y villancicos. En la estética de Masarnau, la música puesta al servicio de la liturgia cristiana debía expresar el sentimiento conmovido de una manera directa y sencilla. Masarnau compone desde la sinceridad de su propia conversión.

El Renacimiento muestra en su portada el grabado «Las Bellas Artes. Plantas del santuario» de Federico de Madrazo que ilustra la influencia del nazarenismo. La iconografía de Santa Cecilia acompañada de otras jóvenes simboliza la unidad entre las Bellas Artes.

Su conciencia como creyente le mueve a formar parte de proyectos benéficos, como el impulsado desde la «Sociedad para propagar y mejorar la educación del pueblo», para la creación de escuelas de párvulos de familias pobres —como la escuela de Chamberí y la escuela de Virio en Madrid—, en los que el canto religioso ocupaba un lugar destacado como instrumento de educación moral[22].

En 1843 Masarnau regresa a Madrid para ocuparse de la Escuela Especial de Música, situada en el colegio de su hermano, donde enseña la música de Bach, Mozart, Beethoven, Weber y otros maestros alemanes. También continúa escribiendo artículos y utilizando la prensa para continuar denunciando el alejamiento de la espiritualidad verdadera y los usos que adopta la música religiosa en los templos españoles. La revista *El Renacimiento,* dirigida por Federico de Madrazo, servía para propagar estas ideas y anunciar una renovación de las artes y de la literatura bajo el influjo del espiritualismo cristiano. Madrazo era un ferviente admirador del nazarenismo[23]. En una carta, dirigida a Masarnau en 1840, señalaba la importancia del resurgimiento de las Bellas Artes bajo la protección de la religión, tras la lectura del *Triunfo del cristianismo en las Artes* escrita por el alemán Overbeck. El mismo Masarnau haría mención a estas mismas ideas en sus artículos.

«Hay que elevar al hombre al nivel del arte en la educación» S. de M.

[21] Federico Suárez: *Santiago de Masarnau y las Conferencias de San Vicente de Paúl*, Madrid, Rialp D.L. 1994, p. 120.

[22] *Boletín Oficial de Instrucción Pública*, nº 19, 30-11-1841, p. 363.

[23] Los nazarenos fueron una comunidad de pintores, quienes a través de su pintura se identificaron con las comunidades religiosas de la Edad Media. Inauguraron una vuelta a la pintura en su estado más puro: sencillez, temática religiosa y pureza de líneas. Muchos de sus artistas, atraídos por la praxis de las Conferencias de San Vicente de Paúl, colaboraron con ellas. Federico de Madrazo trabajó en el taller del pintor francés Jean Auguste Dominique Ingres y estuvo fuertemente influido por el nazarenismo.

En 1847, desde las páginas de *El Renacimiento,* Masarnau trata sobre la situación de la música en España, señalando las causas de su decadencia e indicando los medios para mejorar su cultivo. Uno de los temas que aborda es el papel relevante que la música desempeña en el culto religioso:

> ¿Puede haber culto sin música? ¿Lo ha habido en algún tiempo? Cuando los protestantes, llevados de su fanático celo por la pretendida reforma del culto, sacaron del templo la pintura, la escultura, y hasta afectaron despreciar la arquitectura misma, ¿pudieron desentenderse de la música? ¡No! Los antiguos legisladores, los hombres mas grandes de todos los tiempos, ¿qué partido no han sacado do la música para civilizar los pueblos? ¿Qué auxilio prestaron las ciencias y las artes al pueblo de Moisés para elevarlo al reconocimiento del verdadero Dios y al agradecimiento do los beneficios que les dispensó? Ninguno. Pero Moisés cantaba y enseñaba al pueblo sus himnos. Cantando, sacó a los Israelitas de la esclavitud de Egipto, cantando los condujo por el desierto, y cantando murió a su frente al cabo de 40 años de peregrinación, pero a la vista ya de la tierra prometida! Los filósofos griegos ¿qué importancia no dieron a la música? ¿Qué alabanzas no la han prodigado los Santos Padres?[24]

Estas reflexiones le llevan a analizar el papel decisivo de la religión en el florecimiento de las artes. Masarnau reproduce algunas de las ideas expuestas por el crítico y teólogo alemán Johann Friedrich Rochlitz[25]. Al igual que otros intelectuales de su época, Rochlitz consideraba que todas las artes tenían su origen en la religión y que, por medio de la música, expresaban los sentimientos de nuestra alma para con Dios. La decadencia de las artes sería la consecuencia de que los artistas olvidaran su origen religioso, convirtiéndolas en objeto de lucro y de industria. Masarnau señala la verdad de estas palabras, que habrían sido repetidas por los sabios desde Platón. Masarnau lucha por recuperar la doctrina del progreso por el cristianismo. Sus palabras denotan las tensiones vividas en una sociedad donde surgen planteamientos hostiles hacia la religión. Como Rochlitz, Masarnau se dirige a los escépticos que dudan del papel de la religión en el arte:

«La educación musical en edades tempranas contribuye a formar en el buen gusto» S. de M.

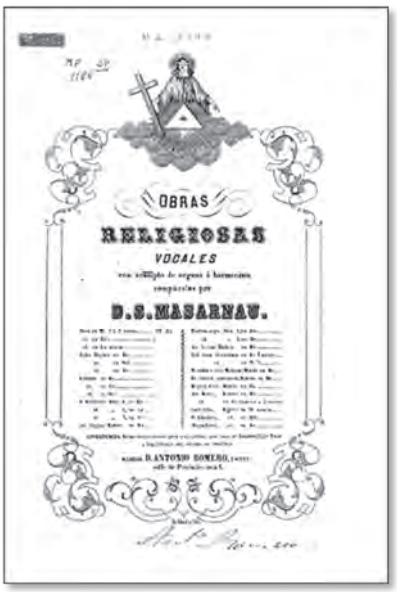
> Los que dudan acerca del verdadero objeto del arte no tienen mas que abrir los ojos para salir de sus dudas. Concretándonos a la España (pues es indudable que en otros países se tienen ideas mucho mas acertadas sobre estas materias) ¿dónde están los monumentos de las bellas artes? Si de los museos se eliminan los cuadros de asunto místico ¿qué queda? Si de los edificios notables se quitan las catedrales y algún otro templo ¿qué queda? Si de la estatuaria se quitan las imágenes ¿qué queda? Clara está pues, y evidente, evidentísima, la influencia de la Religión en el arte, y esta influencia no se ha hecho sentir menos en la música que en los demás ramos indicados[26].

Arremete contra las prácticas en las iglesias, donde se parodia «la miserable música de teatro», olvidándose de los maestros españoles del Siglo de Oro: Francisco de Salinas, Cristóbal de Morales y Tomás Luís de Victoria[27]. Masarnau propondrá más adelante «la creación de un nuevo estilo de composición musical que tenga muy presente la funcionalidad para la que está destinada la composición y que contribuya a

---

[24] *El Renacimiento*, 9-5-1847, p. 68.
[25] Johann Friedrich Rochlitz (1769-1842) fundó el primer periódico internacional *Allgemeine musikalische Zeitung.*
[26] *El Renacimiento*, 9-5-1847, p. 69.
[27] *El Renacimiento,* 11-07-1847, p. 140.

la dignificación de la liturgia»[28]. Esta idea se convierte en el firme propósito por el que seguirá luchando en años posteriores[29].



Obras religiosas con acompañamiento de órgano de Masarnau.

LA CRÍTICA AL MATERIALISMO. REVERTIR LA DECADENCIA

En sus artículos Masarnau expresa el sentimiento común de quienes se sienten preocupados por los rápidos cambios de una sociedad cada vez más alejada de la religión. Considera que los nuevos tiempos son malos para el arte, ya que el artista siente el apego por lo terrenal que le distrae del fin verdadero y superior que debe alumbrar su obra. De esta manera, rechaza un materialismo que aleja al hombre de la religión, a la que considera el verdadero faro bienhechor de las artes y de las letras. Critica que el amor a lo material vaya sustituyendo el amor a la belleza y la virtud; el escepticismo a la devoción y a las creencias.

Compositores como Mozart, Haydn o Beethoven —señala Masarnau— habrían entendido el alcance espiritual de la música y habrían cultivado el arte con entusiasmo: «Véanse sus composiciones por épocas, examínense con esmero, y se hallará en todas una elevación de ideas, una paz de alma, que jamás ha dado el oro ni el deseo de posesión»[30]. Se muestra de acuerdo con Schiller[31] cuando se lamenta de cómo el músico se alejaría de la espiritualidad de los grandes artistas, y contribuiría a «prostituir su arte» con la producción de obras encaminadas al éxito material. El pensamiento estético de Masarnau enlaza con el concepto de «alma bella» de Schiller que entiende lo moral, no como un deber racional, sino como el fruto espontáneo del sentimiento (estético). Masarnau expresa su preocupación por el olvido de la misión sagrada del arte de ennoblecer la belleza:

> ¿Y de qué manera, preguntamos, se puede contentar a un público constituido de semejante modo, y tratándose del arte que exige mayor elevación de ideas y mayor espiritualización, por decirlo así? No hay mas que un medio, y es precisamente el que se ha empleado. Este medio consiste en hacer bajar el arte al nivel del hombre, en vez de procurar elevar el hombre al nivel del arte; en una palabra, en prostituir el arte, triste verdad mas o menos ignorada del público, pero no seguramente de ninguno de los hombres de genio que han escrito para el teatro[32].

Estas argumentaciones le sirven para tratar de desengañar a los artistas sobre los placeres materiales: «las diversiones, los placeres, todo género de deseos susceptibles de comprarse, los mil y mil medios que ha inventado la avaricia para entretener a la ociosidad, son enteramente ajenos del alma del verdadero músico»[33].

---

[28] *Ibídem.*

[29] En la segunda parte de su vida Masarnau se dedicaría al género sacro. Véase Gemma Salas Villar: «Santiago de Masarnau y la implantación del piano romántico en España», *Cuadernos de Música Iberoamericana,* volumen 4, 1997, p. 210.

[30] *Revista Enciclopédica de la Civilización Europea*, tomo III, 3-1843, p. 257.

[31] Friedrich Schiller (1759-1805) fue un poeta, escritor y teórico de la estética, representante del idealismo alemán. En sus escritos denuncia los desvaríos sangrientos de la Revolución francesa y los excesos de la razón ilustrada.

[32] *Revista barcelonesa,* 13-06-1847, p. 298.

[33] *Ibídem*.

El desinterés del músico por la verdadera música se debe a su falta de entendimiento. De aquí que Masarnau señale otra de las causas que ha provocado la decadencia en música: la falta de una sólida formación, de la que acusa a los conservatorios y a la pléyade de aficionados, que ven en la música un rato de recreo. Por último, denuncia la influencia de la música teatral italiana, donde los espectadores atienden más a los efectos del espectáculo y no tanto a «las delicadas bellezas» que la música encierra. Todo ello propicia que el público sea incapaz de juzgar con acierto las obras de mérito, aquellas que se dirigen «al sentimiento, y sobre todo del más vago, más ideal, y más sublime de todos»[34].

Entre sus propuestas para resolver los problemas planteados destaca la educación musical desde edades tempranas, que contribuiría a formar en el «buen gusto». La noción de «buen gusto», utilizada frecuentemente por Masarnau, se entiende como el juicio universal que una persona debería de alcanzar para establecer categorías entre los diferentes géneros musicales, según su capacidad de contribuir al perfeccionamiento del sentimiento moral y estético. Por tal razón defiende la supremacía del género sagrado sobre los demás, al aunar virtud y belleza.

Los métodos pedagógicos de Masarnau fomentan la educación integral pues actúan en el desarrollo afectivo, estético y cognitivo

De esta manera, Masarnau se sitúa en el discurso reformista de su tiempo que otorga a la educación popular un papel principal. La música adquiere para Masarnau un papel fundamental en la «cultura», entendida esta como cultivo espiritual del hombre, que se corresponde con el grado de civilización de un país.

No olvida su experiencia mística en Londres y París, y cumple su compromiso de llevar los cantos religiosos a la juventud española. De esta manera, los cantos corales se trasladan de manera novedosa, gracias a Masarnau, a la Escuela Especial de Música que él dirige, a los templos católicos españoles, a los orfanatos y centros de acogida y a las escuelas de instrucción primaria. Masarnau dota a las clases más desfavorecidas de un medio de socialización, con beneficios tanto morales como culturales. Los métodos pedagógicos de Masarnau se ponen al servicio de la educación integral del individuo al actuar en el desarrollo afectivo, estético y cognitivo. De este modo, los avances realizados por Masarnau en la instrucción de los más pobres son reportados como un hecho prodigioso:

> Los que abriguen alguna duda y quieran tomarse la molestia de llamar a la puerta del hospicio de la calle de Fuencarral, se convencerán de que los recogidos cuya conducta moral es la más irreprensible en el día, son precisamente aquellos mismos que de indómitos y fieros que eran antes, se han trasformado en mansos corderos desde el momento en que guiados por el digno profesor de música don Santiago de Masarnau, rinden tributo a la diosa armonía. Los mismos beneficiosos resultados se han palpado en los desamparados y colegio de niñas de la Paz, donde el presbítero don Francisco Blanco está practicando hace algún tiempo igual enseñanza[35].

En 1849 Masarnau funda la Sociedad de San Vicente de Paúl en España y ese mismo año publica *Oraciones puestas en música por varios compositores alemanes* en colaboración con Pedro de Madrazo. El método facilitaría el propósito de reunir a un numeroso cuerpo para interpretar composiciones de di-

[34] *Ibíd.*

[35] *La España*, 2-3-1849.

versos estilos, con letra de poetas como Klopstock, Lavater, Schiller o Krummacher[36]. El canto religioso dentro de los templos se vería reformado gracias a estas sencillas canciones, con el uso de la lengua castellana, hasta entonces solamente admitida en algunos villancicos[37].

En 1856 Masarnau publicaría *Himnos en prosa para niños*[38] que sería aprobada como obra de texto para las escuelas de instrucción primaria.

EPÍLOGO

Durante su actividad como redactor, Masarnau consagró su tiempo tanto al cultivo de la música como a su labor religiosa. Todas estas actividades fueron realizadas bajo el mismo sentimiento y actitud de devoción católica. Su obra, en general, habla del sentido místico de la existencia, del desprendimiento de lo material, del desinterés por la fama o el dinero y del altruismo de un espíritu profundamente religioso. El pensamiento crítico de Masarnau se muestra de manera directa y sencilla en sus artículos de prensa, donde parte de valores relacionados con la vida espiritual, dentro del romanticismo cristiano, para convencer y guiar a una sociedad que juzga víctima del escepticismo y descreimiento. Sus argumentaciones se dirigen de manera certera a cuestionar otras opiniones, confrontándolas con sus propias creencias o con las afirmaciones de autores destacados. De esta manera va construyendo un discurso que busca guiar hacia un arte estético. Masarnau recoge el enfoque de Platón y de los Padres de la Iglesia sobre la finalidad estética del arte. Parte del concepto de estética cristiana influido por San Agustín, quien había asimilado en sus escritos la tradición platónica.

«La música es el arte divino y la expresión del sentimiento por excelencia» S. de M.

El arte como oficio sagrado fue una constante entre muchos artistas de su tiempo. Masarnau entendió como ningún otro el servicio que ofrecía a Dios, al divulgar aquella música que él consideraba un medio de acercarse al Supremo Hacedor. Tras su conversión entró a formar parte de esta generación de laicos piadosos comprometidos con la Sociedad de San Vicente de Paúl.

Para finalizar, recogemos de los artículos escritos por Masarnau diez postulados que resumen su pensamiento en torno a la música:

1. La música es el arte divino y la expresión del sentimiento por excelencia. La música, por tanto, se dirige al sentimiento más vago, ideal y sublime de todas las artes. Para apreciar sus delicadas bellezas exigen del público recogimiento e inteligencia.

2. Toda la restauración, pues, que anunciamos se funda en dos bases principales: 1. Reforma de la enseñanza; y 2. Estudio de los grandes modelos en los diferentes buenos géneros. La segunda dimana de la primera, y de las dos ha de resultar necesariamente el restablecimiento del buen gusto, la producción de obras nuevas de gran mérito, y en fin, la restauración completa del arte.

3. El cultivo de este género (sagrado) interesa también, más que el de ningún otro, en la reforma del gusto, porque reúne ventajas que ninguno de los demás ofrecen, y las más propias para formarle y extenderle. En él se dirige el compositor a un público recogido, silencioso, dispuesto a la meditación,

[36] M. Nagore, op. Cit.
[37] *La España*, 9-6-1849.
[38] Santiago de Masarnau: *Himnos en prosa para niños*, Madrid, 1844, imp. y lib. de D. Hidalgo.

en fin, constituido en las circunstancias más favorables para recibir y apreciar las sublimes sensaciones del arte.

4. La música instrumental no necesita del auxilio de la palabra para conmover. La palabra fija determina la idea, mientras que el canto (música) la inspira.

5. Es indudable la preferencia que la música vocal debe tener siempre sobre la instrumental. A la voz le es natural el canto, mientras que el instrumento, aun después de su emancipación del estado primitivo de acompañante, no puede aspirar a más que a imitar la voz. Pero mejor se comprenderá aun si se considera que la voz se debe al Creador y el instrumento al hombre.

6. Para cantar bien es preciso sentir. No es posible que un canto produzca efecto alguno, por puro y bello que sea, si se entona con indiferencia, sin la menor emoción.

7. Es indispensable para sentir estar dotado de cierta elevación de ideas, cierta pureza de corazón; en una palabra, cierta fe en la virtud de que muchos se hallan totalmente privados.

8. Las palabras son el alma de la música vocal, y el principal mérito de esta consiste en la expresión de aquellas.

9. La música ha de progresar de veras, porque su verdadero objeto es el de «conmover» y de ningún modo el de «admirar». Tan opuesta ha de parecer la ida del verdadero mérito que, a igualdad de circunstancias, el que cante o toque con más naturalidad y sencillez debe merecer la preferencia.

10. El estado de la música en un pueblo es el mejor barómetro para medir la altura de su «verdadera» civilización.

Santiago de Masarnau en el repertorio pianístico español

Ana Vega-Toscano
Doctora en Musicología

Fig. 1

La creación para piano representa un apartado importante en el patrimonio musical hispano: en él se encuentran algunas obras fundamentales de la música española en los últimos años del siglo XIX y la primera parte del XX. En la enseñanza oficial de Piano en el Real Conservatorio, los estudiantes siempre debíamos preparar en cada curso alguna obra de ese conjunto, habitualmente escogida dentro del espacio cronológico mencionado, que se iniciaba con el catálogo pianístico de Albéniz y Granados y proseguía con Manuel de Falla y otros autores posteriores. Pero durante muchos años se olvidó toda la creación realizada para el instrumento en los años anteriores, desde sus primeros y titubeantes pasos como fortepiano en las últimas décadas del siglo XVIII, y su rápido e imparable ascenso como indiscutible protagonista musical de la siguiente centuria. La musicología oficial no otorgaba gran interés a las páginas creadas por los músicos españoles de la época, muchos de ellos destacados pianistas-compositores, binomio habitual en toda la música occidental del momento[1], pues se consideraba que estaba realizada directamente para el espacio del salón. Esta visión comenzó a cambiar solo a partir de las dos últimas décadas del siglo XX, al reconocerse que, en realidad, la música escrita para salón era la más característica de la creación de buena parte del siglo XIX, también en el campo internacional, y pronto se sucedieron importantes aportaciones a la investigación sobre la música española de esa época, que revelaron los principales nombres y las obras más destacadas de un repertorio ya considerado, en la actualidad, como parte importante del patrimonio musical español. Paralelamente,

[1] A este respecto podemos recordar la opinión desfavorable de investigadores como Rafael Mitjana, quien, en su recorrido histórico por la música española a principios del siglo XX, consideraba de escaso interés las páginas pianísticas de autores como Pedro Albéniz, y prácticamente ignoraba el resto de los autores para piano de la época (Mitjana, R. «La Musique en Espagne: art religieux et art profane», en *Encyclopedie de la Musique et Dictionaire du Conservatoire*, vol. IV. A. Lavignac – L- Laurencie. París: Libraire Delagrave, 1920. Edición moderna en español *La Música en España: arte religioso y profano*. L. Pérez González (trad.) Madrid: CDM-INAEM, 1993). En su estudio monográfico sobre el siglo XIX español, Carlos Gómez Amat dedicaba un apartado a la música para piano, y destacaba algunos de los nombres más importantes del pianismo romántico hispánico, aunque calificando de menores estas páginas, y consideraba que no sería hasta la llegada de Albéniz y Granados cuando el panorama cambiase y alcanzase un nivel apreciable. (Gómez Amat, C.: *Historia de la Música Española. Siglo XIX.* Madrid: Alianza Música, 1984, pp. 71-81).

desde la musicología práctica, los pianistas empezamos a interesarnos por la recuperación de esas obras, a través, tanto de su registro fonográfico (Fig. 1) como con su incorporación a nuestro repertorio habitual de conciertos, aunque todavía es mucho lo que queda por hacer en este sentido.

En ese espacio pianístico de la música española del siglo XIX, la figura de Masarnau ocupa un puesto destacado, siendo habitualmente reconocido como introductor de algunas de las más esenciales características del romanticismo musical[2] en nuestro país, a través fundamentalmente de su obra pianística. Esta faceta se une a su destacada actividad en otros terrenos; sobre todo ello hay ya importantes estudios muy bien representados, por cierto, en esta publicación, lo que nos permite comprender con más precisión la trascendencia del artista en la vida cultural española de su época. En estas últimas décadas su figura aparece ya presente en destacados diccionarios[3], y hemos comenzado a conocer directamente algunas de sus obras pianísticas[4], recuperadas de esta forma de manera activa para nuestro patrimonio musical.

Masarnau, junto con Albéniz, es reconocido como introductor del romanticismo musical en España

MASARNAU EN EL PIANO

Como intérprete, Santiago de Masarnau se centró en el piano y también el órgano, los dos instrumentos habituales en el campo de la tecla, una vez que el clave le había cedido su puesto en las preferencias musicales de la época. Entre sus maestros[5], durante su primera etapa de formación, se encuentra una personalidad reconocida en los inicios del establecimiento de una escuela española de piano: José Nonó (1776-1845), compositor de la casa del duque de Osuna y desde 1805 de la Real Cámara de Carlos IV, que fue el autor de uno de los primeros métodos españoles dedicados específicamente al nuevo instrumento[6], publicado en 1821. Una formación que se centraba aún mucho en la técnica heredada del clasicismo, con im-

---

[2] Labor introductoria que en el piano compartiría con Pedro Albéniz (1795-1855), compositor y pianista de destacada presencia en la vida musical española en su puesto como profesor de piano del Real Conservatorio de Música de Maria Cristina, donde ejerció la enseñanza desde su creación en 1830.

[3] Salas Villar, Gema. «Masarnau Fernández, Santiago de», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. VII, E. Casares (dir. y coord.). Madrid: SGAE, 2000, pp. 323-331; Vega Toscano, Ana. «Santiago de Masarnau. Retrato de un músico romántico», en *Ateneístas ilustres.* D. Pacheco, A. Sanz y A. Díez Torre (coord.). Madrid: Editorial Ateneo de Madrid, 2000, pp. 405-414; Vega Toscano, A. «Masarnau Fernández, Santiago de», en *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia* – Diccionario Biográfico Electrónico. Disponible en https://dbe.rah.es/biografias/32009/santiago-de-masarnau-fernandez [Consulta 12-11-2021].

[4] Algunas obras suyas figuran grabadas en las antologías «El piano en el salón romántico», en *El patrimonio musical hispano*, núm. 2. Ana Vega Toscano, piano. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1999 y «Piano inédito del siglo XIX español», vol. I, Ana Benavides, piano. Anacrusi, 2006. Un disco monográfico de su obra en: «Santiago de Masarnau. Aires españoles y piezas expresivas». Ana. Vega Toscano, piano. *El patrimonio musical hispano*, 11. Sociedad Española de Musicología- Sociedad de San Vicente de Paul, 2005. Existen también grabaciones de su obra en el archivo de Radiotelevisión Española (con producciones de RNE y de TVE).

[5] De ello nos da cuenta cumplida entre otros el joven Pedro de Madrazo al escribir su biografía. Madrazo, P. de: «Galería de Ingenios contemporáneos. D. Santiago de Masarnau», en *El Artista*, pp. 133-135.

[6] Vega Toscano, Ana. «Métodos españoles de piano en el siglo XIX», en *Cuadernos Iberoamericanos de Música*, vol. 5, 1998, pp. 131-132.

portancia fundamental en la agilidad e independencia de dedos, pero aún no tanto en la implicación muscular de antebrazo y brazo. Sin duda, de todos modos, fue una base importante para el joven pianista, que inició en 1825 su primer viaje al extranjero, en estancia que llegaría hasta 1829, y que le permitiría conocer ese puente tan fructífero para el desarrollo de las innovaciones en la técnica pianística que se encontraba establecido en la época entre París y Londres. Según los datos ofrecidos por Josep María Quadrado en su biografía del músico[7], Masarnau quería estudiar en principio piano con Monsigny, pero finalmente no puede y pronto decide instalarse en Londres, con intención de dar clases con Cramer, figura que también sería importante en su vida musical. Sin embargo, al final parece que las clases las tomaría definitivamente con Daniel Schlesinger (1799- 1839), virtuoso alemán que había estudiado con Ferdinand Ries, alumno de Beethoven, y posteriormente con Ignaz Moscheles; Masarnau mantendría amistad y contacto con Schlesinger y, de hecho, la creación pianística del músico alemán estará muy representada en la selección de obras para el instrumento escogidas por Masarnau en su colección *El Tesoro del Pianista*, que más adelante comentaremos.

Fig. 2

Durante su primera estancia en Londres nos da una noticia importante de nuevo su biógrafo para conocer mejor su formación pianística, pues nos dice que adquiere un piano Broadwood[8], una manufactura por entonces en punto álgido gracias a sus innovaciones en torno a la constitución de los pedales, la disposición de las cuerdas, mecanismo interno y extensión entre seis octavas y media y siete en torno a 1830[9]. Tras mantener entonces actividad ya reconocida como pianista, con destacada participación en el acompañamiento, retorna a París y posteriormente a España. En su siguiente estancia en el extranjero, iniciada en 1832, vuelve a París primero y después a Londres, y aún tendrá una última etapa en el extranjero entre 1837 y 1843. Parece que en su interés por mantener estas estancias sobre todo influyen en él las posibilidades de vivir con plenitud en el mundo de los recitales y conciertos, así como de participar en la activa vida cultural de estas ciudades en su conjunto: pudo conocer de este modo a Rossini, Viardot, Cramer, Hummel, Alkan, Paganini, Field, Henselt o Moscheles, entre otros muchos, así como a Chopin y Alkan y, en buena manera, de esta forma perfeccionar su carrera musical en todos los sentidos.

Durante su estancia en Londres, adquiere un piano Broadwood, una manufactura innovadora

---

[7] Quadrado, Josep.María. *Biografía de D. Santiago de Masarnau*. Madrid: Tip. Del Sagrado Corazón, 1905,

[8] Manufactura muy importante en la historia del desarrollo del piano como instrumento, y por lo tanto también en la evolución de la creación pianística, cuyos adelantos técnicos hicieron que sus instrumentos fueran muy apreciados por numerosos músicos, como fue el caso de Beethoven.

[9] Igualmente informa Quadrado de su coste, en torno a 2.000 francos. Datos que consultaría en la correspondencia de Masarnau con su padre, y que nos revela la importancia concedida por el músico a su formación y práctica profesional.

También nos puede ayudar a comprender su creación para el piano el acercarnos a sus propias enseñanzas como maestro; ya durante las estancias en Londres y París daba clases particulares de piano y solfeo; al volver a Madrid, en 1835, alcanzó un puesto de maestro con el título de adicto facultativo en el conservatorio, si bien sin remuneración, y esta faceta pedagógica seguiría a lo largo de toda su vida a través de distintos puestos, especialmente en el colegio de su hermano. Atento a las novedades y tendencias que se iban desarrollando rápidamente en torno al piano, él mismo expresó su interés por la línea ofrecida por Johan Nepomuk Hummel (1778-1837), famoso como virtuoso y pedagogo, que en su infancia llegó a estudiar dos años con Mozart, y que fue autor de uno de los primeros grandes métodos para piano: *Ausfürliche theoretisch-practische Anweisung zum Pianoforte Spiel* (1828), muy apreciado por Chopin, en el que tuvo mucha influencia el concepto técnico de Hummel, de gran claridad y precisión en la digitación, y cuidado toque para lograr un hermoso sonido. Reputado como virtuoso, así como por ser un extraordinario improvisador, Hummel, en cierta forma, representó el puente del mundo del clasicismo con una rama en particular del piano romántico, la que se encontraba más centrada en las cualidades tímbricas del sonido que en los efectismos virtuosos, tendencia muy bien representada por Field o Chopin. El método de Hummel, publicado casi simultáneamente en Alemania, Inglaterra y Francia, llegó muy pronto a España gracias a Masarnau, quien realizó, partiendo de la edición inglesa, una traducción editada en 1833 bajo el título de *Curso completo teórico-práctico del arte de tocar el piano-forte traducido libremente al español de la edición inglesa.* Dejaba ya claro en el prólogo de esta edición española su predilección por la escuela que representaba Hummel, del que consideraba que «como compositor, tocador o improvisador tiene la reputación de ser el primer pianista de Europa». Insistía de nuevo en esas cualidades cuando expresaba su preferencia personal hacia las enseñanzas del músico, en comparación con la escuela emergente desde otro gran virtuoso de la época, Henri Herz:

Conoció entre otros a Chopin, Rosini, Viardot, Cramer, Alkan y Paganini, con ellos perfecciono su carrera musical

> Siempre hemos dicho y repetimos ahora con la franqueza que nos caracteriza que el estilo Herz no es el que más nos gusta (...) Respetamos como el que más las obras de Herz, y aun le estimamos mucho personalmente, pero no podemos menos de preferir el género espresivo (sic) y sentimental de los Hummel y Cramer, porque así lo quiere nuestra organización o manera de oír que no podemos variar [10].

Una búsqueda de la expresividad que se ejemplificaba técnicamente en la concepción sonora de Hummel, partidario de la articulación natural del dedo en la consecución de la variedad en el toque, frente a las incursiones de Herz con aparatos como el dactylion, que buscaba lograr un reforzamiento meramente muscular y de concepción gimnástica.

Preferencias en cuanto a la creación pianística que también se reflejarán en la selección realizada por Masarnau en su colección *El Tesoro del Pianista*, donde buscaba

> (…) facilitar a los que en España se dedican al estudio del Piano, la adquisición de las mejores obras que se conocen para este instrumento, casi del todo ignoradas entre nosotros, y reconocidas por los más eminen-

[10] Masarnau, Santiago de: «Música de piano», en *El Artista*, III, 1/07/1836, p. 151. Henri Herz había sido profesor de Pedro Albéniz, otra de las grandes figuras en la introducción del piano romántico en España, y en su artículo comentaba Masarnau precisamente la publicación de dos obras de Pedro Albéniz que calificaba de «herzianas».

tes Profesores del estrangero (sic) como indispensables para formar y mantener el buen gusto …. Sobre el mérito relativo de las diferentes escuelas en que se dividen hoy los primeros pianistas de Europa, hay varias opiniones y el Editor tiene la suya; pero no se cree con derecho a imponerla a nadie y por consiguiente en la formación de la presente colección, solo se ha tratado de reunir lo reconocido como mejor en todos los géneros de música propia de Piano, y esmerarse en su publicación [11].

Aunque expresa su intención de representar, como dice, las distintas escuelas, en los compositores escogidos figuran, junto a Beethoven, Mozart y Mendelssohn, autores como Clementi, Dussek, Hummel y Cramer, así como quien fuera su profesor, Daniel Schlesinger, dejando clara su preferencia por el estilo antes mencionado.

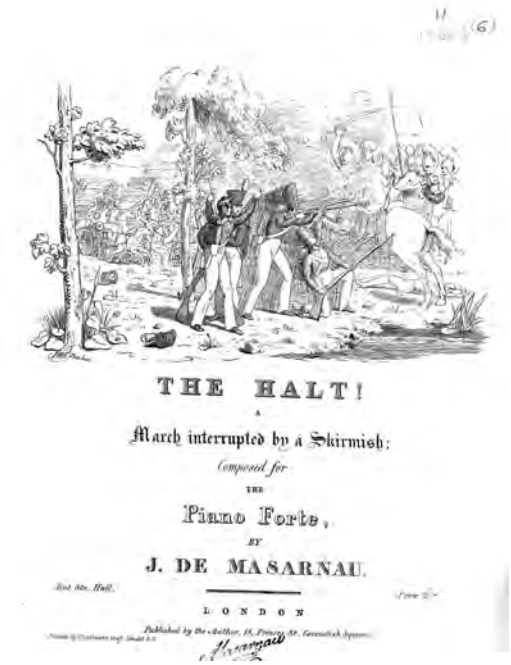


Fig. 3

También es importante para interpretar su música recordar los retratos literarios que nos han legado los que le conocieron y escucharon. En 1836 lo hacía tempranamente Pedro de Madrazo y Kunst, precisamente en las páginas de la revista en la que el propio Masarnau colaboraba como crítico musical, *El Artista*[12], retrato que se completaba con la publicación en esas mismas páginas de la famosa litografía de Masarnau realizada por Federico de Madrazo, que se encuentra entre las imágenes más reconocida del músico. En ese artículo traza, en primer lugar, algunos de los detalles de su nacimiento y formación, así como de su carrera musical hasta la fecha, pues contaba entonces Masarnau solo con 31 años. Decía Pedro de Madrazo: «Sobre la brillantez de su estilo en la ejecución nada diremos. Masarnau es más conocido como *tocador* que como *compositor*, y son públicos y frecuentes los hechos que colocan su nombre entre los primeros pianistas de la Europa». Destacaba precisamente después su elegante y escrupulosa traducción del método de piano de Hummel, entonces recién publicada en Madrid. José María Esperanza y Sola, importan-

Al final, se centra en la música de los compositores alemanes, la de su amigo Chopin, Henselt y Bach

[11] Masarnau, Santiago de: «Advertencia», en *El Tesoro del Pianista. Colección de las obras más selectas que se conocen para el piano forte / escogidas esmeradamente y publicadas por D. Santiago de Masarnau*. Madrid: Almacenes de Carrafa y Lodre, 1845.

[12] Muy interesante esta participación de Masarnau en una de las más destacadas publicaciones periódicas artísticas en España realizadas en pleno auge del romanticismo, cuya estética recoge en su llegada a nuestro país. Fundada por el escritor Eugenio de Ochoa y el pintor Federico Madrazo, sólo se publicó durante quince meses, pero tuvo destacadas personalidades entre sus colaboradores. Sabida es la relación de amistad entre Masarnau y los Madrazo, que además de los conocidos retratos plásticos del músico dio igualmente como resultado el retrato literario realizado por Pedro de Madrazo en la revista (Madrazo, Pedro de: «Galería de Ingenios Contemporáneos. D. Santiago de Masarnau», en *El Artista*, III, 01/07/1836, pp. 133-135).

te crítico musical en la segunda mitad del siglo XIX español, y amigo personal de Masarnau[13], realizaba en la prensa un amplio artículo sobre el artista poco tiempo después de su fallecimiento, acaecido el 14 de diciembre de 1882. En él expresaba cómo destacaba:

> […] la corrección admirable en su manera de tocar, y el gusto y la austeridad, por decirlo así, que revelaba en la interpretación de las obras musicales (…) Dicho queda que Masarnau era habilísimo pianista, cualidad que ha conservado siempre; su manera magistral, su precisión, su buen gusto, excluían toda clase de efectos que no fueran de los que el arte admite como buenos y legítimos; y causaba admiración verle, aun en sus últimos años, interpretar las fugas de Bach y de Mendelssohn, trasportándolas en diversos tonos[14].

En 1905, José María Esperanza volvía a recordar sus cualidades como pianista a petición de su biógrafo José María Quadrado:

> Aunque desde tiempo antes que yo le conociera, en 1855, dice con sobriedad que aleja todo recelo de pasión, había substituido en su cuarto y para su estudio el *harmonium* al piano, creo poder decir a usted por las raras veces que solo oí, que D. Santiago fue un pianista eminentemente clásico, de corrección suma y no tanta brillantez y expresión, dotado de excelente mecanismo, y con una pasmosa habilidad de tocar de repente, siendo en él muy común el transportar a cualquier tono, a primera vista y sin discrepar una nota, los trozos más difíciles de música, incluso las fugas de Bach. Inútil es decir que en su repertorio lo constituía la música clásica, repertorio que cada vez fue depurando más y más, hasta dejarlo reducido en los últimos años a la música de los más grandes compositores alemanes, la de su amigo Chopin, la de Henselt, y algún otra cuyas composiciones rara vez aparecían en el atril del *harmonium*, figuran en cambio constantemente en él las obras de Juan Sebastián Bach a las que profesaba verdadera adoración, siendo sus *Fugas* y *Preludios* y *El Clave bien temperado* objeto de su continuo y diario estudio.

Fig. 4

Su mejor obra es su nocturno, La Melancolía (The Spleen) op.15, para piano a cuatro manos

De estas apreciaciones, así como de los datos ofrecidos en su biografía, se desprende la importancia que en su carrera tuvo su faceta como pianista, cercano en su estilo a la tendencia marcada en

[13] También perteneció igualmente a la Sociedad de San Vicente de Paúl.

[14] Esperanza y Sola, J. M.: «Don Santiago de Masarnau», en Ilustración española y americana, nº11, 15/01/1883, p. 35. En este artículo cuenta distintas anécdotas que se han hecho especialmente famosas, sobre todo la relacionada con la utilización por parte de Chopin de un tema de Masarnau como punto de partida de uno de sus valses, si bien resultan imprecisos los datos que aporta sobre el vals en cuestión, que identifica como «Vals brillante en la menor obra 34». Según la tonalidad podría tratarse del segundo de los valses que integran el op. 34 de Chopin, pero sigue habiendo muchas incógnitas. Tema estudiado en Salas Villar, G.: «La relación de Santiago de Masarnau y Frédéric Chopin a través del vals en la menor op 34 nº 2», en Revista de Musicología 33 (1/2), enero 2010, pp. 299-312.

el cuidado del sonido que podían representar por una parte Hummel y, por otra, autores de la escuela pianística de Londres, como Cramer. Coinciden todos sus biógrafos en sus grandes cualidades como acompañante y en su facilidad para la lectura y la repentización; Hummel era maestro en la improvisación, y aunque con respecto a Masarnau ese aspecto no se nombra en estos retratos musicales, quizás algunas de las técnicas de su lenguaje musical pudieran darnos rastros de ese origen en algunas de sus obras[15]. Todos ellos son aspectos que debemos conocer hoy en día para entender e interpretar mejor la música para piano del compositor.

Fig. 5

Fig. 6

LA CREACIÓN PIANÍSTICA

Si bien es cierto que Masarnau cuenta con interesantes aportaciones en el terreno de la música religiosa, y con ejemplos a tener en cuenta en géneros como la canción o la música de cámara, el piano centró en buena medida su actividad como compositor. Sus obras editadas abarcan desde 1826 hasta 1845, y aparecieron la mayoría publicadas por destacados editores de París y Londres: Boosey, Clementi o Richault y, en algunos casos, en Madrid por editores como Carrafa o Wirmbs. En estas publicaciones muestra mucho cuidado en la numeración de opus, lo que concuerda mucho con las características de su personalidad que nos han transmitido sus biógrafos, siempre de extraordinaria meticulosidad. Presenta igualmente en sus ediciones mucho cuidado en la abundancia de indicaciones tanto de matices como de agógica, y también de todos los signos para lograr gran variedad en el toque, desde *stacatto* a *legato*. Igualmente puntualiza, en numerosas ocasiones, el pedal en todos los pasajes que le parecen especiales o no tan evidentes. Busca lograr determinados aspectos tímbricos en algunas obras más descriptivas, como en *The Halt*, op. 8 (de subtítulo *Una marcha interrumpida por una escaramuza*) (Fig. 3) donde, en la parte central, el enfrentamiento bélico que rompe la exposición de la marcha queda descrito con trinos en las dos manos, notas y octavas repetidas y búsqueda de efectos que imiten la realidad sonora. Masarnau se muestra buen conocedor de la técnica pianística, que está en plena evolución en esos años; ciertamente la claridad en la digitación figura como aspecto importante en muchos

[15] En sus *Cantos de las Dríadas en forma de grandes walses* introduce cada pieza con el término «Improvisado», quizás en alusión al posible carácter que debe darse en su interpretación, con la libertad de una especie de improvisación.

pasajes, con poco peso de brazo, pero igualmente la necesidad de emplear otras posibilidades características del desarrollo pianístico con la utilización de antebrazo y brazo, tanto en peso como en movimiento, aflora en muchas de sus partituras, especialmente las más virtuosas, con abundancia de notas dobles, ya sean terceras o sextas, y numerosas episodios en octavas en todas sus posibilidades, desde escalas quebradas a octavas repetidas o en escalas.

Pedro de Madrazo hablaba en su artículo de 1836 de la existencia de hasta tres etapas distintas en la obra de Masarnau: la primera vendría a ser más bien su época de formación inicial en España, de la que nada nos ha quedado, mientras que la segunda considera que se inicia desde que empieza a publicar cuando sale al extranjero, a la edad de 19 años, y opina que llega hasta más o menos el momento de publicación de su artículo en *El Artista*, pues por las obras mencionadas dicha etapa se cerraría con su nocturno *La Melancolía* (*The Spleen*), op. 15 (Fig. 4), su única obra publicada para piano a 4 manos, que por cierto destaca Madrazo como su creación más lograda hasta el momento[16]. Habría un tercer estilo, que describe como puramente alemán, que acabaría de iniciar el autor en su último viaje por París y Londres, en el que se había sentido profundamente impresionado por compositores alemanes, aunque no especifica exactamente ningún nombre. En todo caso serían obras todavía no publicadas en 1836, lo que parece indicar que esa evolución se observaría a partir de su opus 16. Es cierto que es cuando en su catálogo empieza Masarnau a centrarse más en las nuevas formas románticas, como nocturnos o baladas. Curiosamente, entre las obras que Madrazo menciona como publicadas hasta entonces no figura la colección de valses *Los Cantos de las Dríadas*[17]. En su última estancia en París, que tuvo lugar entre 1837 y 1843 esa tendencia más expresiva e intimista se acentuaría, y coincidiría con sus últimas obras pianísticas editadas.

En «Los Cantos de las Driadas en forma de grandes valses», refleja retratos de lugares y paisajes de su vida

Así, los géneros representados en su catálogo se encuentran en perfecta concordancia con la evolución de la literatura pianística de su época en la música europea, cuyas innovaciones y tendencias demuestra conocer. En sus primeros años compone distintas variaciones y fantasías, ya sea sobre temas propios en algún caso, o de otros autores, como Meyerbeer o Gomis. Utiliza en ellas el principio de la variación habitual, con una introducción, exposición del tema, sucesión de variaciones y final brillante. En las fantasías no asimiladas a la variación, su op. 16 y op. 21, busca la expresión musical a través de distintas secciones contrastadas.

Junto a estos géneros, Masarnau se acerca también a las danzas estilizadas, y como era habitual en la época con presencia muy destacada del vals[18]. De su primera etapa datan las dos colecciones comple-

---

[16] También Esperanza y Sola comenta el éxito de esta pieza, que, según cuenta, interpretaba el propio Mendelssohn con gran interés (*Ilustración española y americana … op. cit.*) e igualmente lo destaca Quadrado (*Biografía de Santiago de Masarnau …* op. cit. p. 138).

[17] Esta colección es de las pocas obras en las que no se destaca el número de opus, y resulta por ello más difícil de fechar de manera más segura. Esta ausencia podría sugerir que todavía en 1836 no se habría publicado.

[18] El único ritmo de baile que podríamos constatar, además del vals, sería *La Graziosa*, polaca op.6, sin tener en cuenta las danzas españolas.

tas de 9 valses que dedicó a las Musas, bajo el título de *Le Parnasse*, ágiles obras de lucimiento sin complicaciones armónicas ni expresivas. Muy distinta es su colección *Los Cantos de las Dríadas en forma de grandes walses*[19] (Fig. 5), que presenta ya un claro acercamiento a su etapa de evolución hacia formas más expresivas; de hecho, estos valses se articulan como retratos de lugares y paisajes unidos a la vida del compositor: dos de su estancia en Londres, Hampstead y el parque de Richmond, dos de París, el bosque de Saint Cloud y los jardines de Versalles, y dos paisajes españoles, los jardines de Aranjuez y de la Granja. Su intención descriptiva le lleva a emular por ejemplo el aire del *minuetto* en el vals dedicado a Versalles; frente a la agilidad de dedos que impera como recurso en las primeras series de valses, en esta última colección presenta ya técnicas expresivas más complejas, como el toque cantábile en los dedos superiores de la mano derecha, la distinción de planos sonoros y la inclusión de ambas manos en contestaciones y juegos de voces que enriquecen las piezas.

También se acercó a la música de carácter nacionalista en un momento muy concreto de su carrera, al publicar en París una serie de aires españoles: en la década de 1830 causaban entusiasmo por toda Europa figuras como Dolores Serral, Mariano Camprubí o Francisco Font bailando manchegas, cachucha, corraleras de Sevilla, jota aragonesa, zapateado, fandango, bolero, el polo del contrabandista y otras danzas. De hecho, estos bailarines se presentaron con gran éxito en París en 1834, ciudad en la que Fanny Elssler deslumbraría poco después con su interpretación de *La Cachucha* dentro del ballet *El diablo cojuelo* (1836). Masarnau se unió a esa moda, escogiendo para sus piezas danzas muy populares: tiranas, boleras, manchegas (Fig. 6), así como polo, zapateado y jota aragonesa, presentados todos ellos de manera muy estilizada. Se trata de piezas muy interesantes en nuestra historia musical para marcar y conocer la línea de continuidad de obras de carácter nacionalista en la tecla española desde el siglo XVIII[20] hasta la segunda mitad del XIX, un aspecto que quizás hasta ahora han pasado por alto los estudios sobre el músico.

Fue pionero en la creación de nocturnos y baladas en la literatura pianística española

Pero el apartado que más interés ha levantado sobre Masarnau ha sido el representado por el piano de carácter más expresivo, que le llevaron a ser pionero en la creación de géneros como nocturnos y baladas en la literatura pianística española. Conocemos por sus biógrafos su relación personal con John Field, precursor del nocturno, así como con Chopin y Alkan, interesados en la línea del cantábile y las búsquedas en los planos sonoros como una continuación a ese pianismo clásico de Hummel o Cramer. Las baladas de Masarnau, tres de las cuales publicó bajo la denominación de «baladas sin palabras», son partituras que destacan en su catálogo en este sentido. Chopin publicó su primera balada en París en 1836, y aun-

[19] Las dríadas o dríades eran ninfas de los bosques, seres muy apropiados para ser invocados en las descripciones de jardines y parques, como hace en sus piezas Masarnau.

[20] En su libro sobre el siglo XIX español Carlos Gómez Amat menciona una polémica entre Soriano Fuertes y Masarnau sobre la presencia de un estilo propio en la música española, que parecía no gustar ni interesar mucho a nuestro compositor y pianista, una opinión cuanto menos curiosa si tenemos en cuenta que finalmente realizó y publicó estas partituras de aires nacionales españoles. (Gómez Amat, C.: *Historia de la música española. El siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial, 1984, p. 75.)

que muchos hayan querido buscar programa extra musical en las cuatro que finalmente publicaría, bien sabemos que era el músico polaco un autor completamente ajeno a las músicas con programa. Sin embargo, las partituras de Masarnau vienen ya con un título que parecen sugerirnos alguna relación literaria de las mismas, un hecho perfectamente plausible en un músico de amplios conocimientos literarios como él.

Su catálogo para el piano se completa con otras piezas atractivas: así un rondino, su curiosa y un poco humorística marcha *The Halt*, a la que ya hemos aludido, así como un único ejemplo de piano a cuatro manos también ya referenciado, que además presenta como nocturno, lo que una vez más nos lleva a recordar su nombre a la hora de presentar ejemplos destacados en otros tantos géneros específicos de la evolución del teclado hispano.

La creación pianística de Santiago de Masarnau representa un conjunto importante para el patrimonio del piano español, con apartados destacados que le llevaron a participar activamente en las tendencias del romanticismo internacional en el mismo momento de su gestación, y también incluso a realizar aportaciones personales al nacionalismo musical español del momento. Su recuperación práctica en nuestra vida musical actual es sin duda la mejor apuesta que podemos hacer los pianistas desde la musicología práctica para completar el conocimiento de nuestro extenso acervo musical y corroborar así su indudable riqueza.

OBRAS PARA PIANO DE SANTIAGO DE MASARNAU

Ediciones

Le Parnasse, recueil de walses pour le Forte Piano, composé et dedié aux Muses par…, nº 1 op. 1: *Polymnie* 2.- *Uranie* 3.- *Melpomène* 4.- *Talie* 5.- *Terpsichore* 6.- *Erato* 7.- *Clio* 8.- *Calliope* 9.- *Euterpe*. Londres Boosey & Co., 1826.

Variaciones sobre «La Semiramide riconosciuta», by Meyerbeer, op. 2. Londres: Boosey & Co., 1826.

La Fosantica, Fantasía with variations on the Theme «Oh, come da quell di», op. 3 Londres: Boosey & Co., 1826)

Variations on a Spanish Song «Madre, la mi madre» by J. Gomis, op. 4. Londres: Menzani & Hill, ca. 1826.

The Farewell, Variations Impromptu, op. 5. Londres: Wills & Royal Music Repertory, 1827.

La Graziosa, *Polacca* op. 6. Londres: Clementi & Co., 1827.

Three Scherzini, op. 7. Londres: F. T. Latour, ca. 1828.

The Halt! A March interrupted by a Skirmisch, op. 8 Londres: Engelmann: 1828.

Rondino brillante, op. 9 Madrid: Wirmbs, 1828.

Le Parnasse, Nouveau Recueil de Waltzes, composé et dedié aus Muses par... nº 2, op. 10: 1.- *Polymnie* 2.- *Uranie* 3.- *Thalie* 4.- *Melpoméne* 5.- *Terpsichore* 6.- *Erato* 7.- *Clio* 8.- *Calliope* 9.- *Euterpe*. Londres: Willis & Co., 1828.

Los Cantos de las Dríadas en forma de grandes walses. Cuaderno nº 1: *En los jardines de Aranjuez* (Moderato espresivo). *En los jardines de la Granja* (Risoluto ma con espressione). Cuaderno nº 2: *En los jardines de Versalles* (Spiritoso). *En el bosque de Saint Cloud* (Cantando con passione). Cuaderno nº3: *En Hampstead* (Moderato, ma con animo). *En el parque de Richmond* (Presto Scherzoso). Madrid: Hermoso y Carrafa, ca. 1831 o 1837.

La Ricordanza, Fantasía con variaciones sobre un tema original para Forte Piano compuesta por... José León: Madrid, 1831.

L'Innocente, Polacca, op. 13 Madrid: Wirmbs, 1831.

La Melancolía (The Spleen). Notturno Patetico para Piano Forte à quatre mains, op. 15. Madrid: Carrafa:y París:Richault, ca. 1833.

La Ilusión. Fantasía de sentimiento, op. 16 Madrid: Carrafa, 1837.

Boleras, tiranas y manchegas, 3 Airs Caractéristiques de Danses nationales Espagnoles, op. 17. París: (Richault, 1840.

3 Morceaux expressifs, op. 18: 1.- *Preludio* 2.- *Scherzo* 3.- *Notturno*. París: Richault, 1840.

Polo y Zapateado. Deux Airs Caracteristiques de Danses nationales Espagnoles, op. 19. París: Richault, ca. 1841.

Jota aragonesa, danse espagnole caracteristique arrangé pour le piano par... (París, Richault, ca 1841.

Andantino di camera pour le piano, op. 20. París: Richault, 1842.

Fantasía pour piano, composée et respectueusement dediée à J. B. Cramer par son reconnaisant ami... op. 21 París, Richault, 1842.

Une idée fixe, nocturno op. 22 París Richault, 1845.

3 Ballades sans paroles: 1.- *Invraisamblable... mais historique*, op. 23. 2.- *Maria Sterne*, op. 24. *Découragement*, op. 25. París: Richault, 1845.

Manuscritos:

I.- En la Biblioteca Nacional de España: *Variations for pianoforte, composed by S. de Masarnau.*

II.-En la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: *Allegretto* en fa Mayor; *Andante* en mi b Mayor; *Andante religioso* en do menor; *Andante y 4 Variaciones* en si bemol Mayor; *Desaliento*, balada; *Fantasía* en mi Mayor; *Fugato* en do menor; *Introducción y vals* en la Mayor; *Maestoso* en re menor; *Remeillement et disipation*, balada; *Tanda de valses*; *Rondó-sonata*; *Seis zorcicos para piano*; *Sonata* en re Mayor, allegro moderato; *Sonata* en si bemol Mayor, allegro moderato.

Santiago de Masarnau y el círculo de la Square de Orleans

Gemma Mª. Salas Villar.
Doctora en Musicología

El 29 de marzo de 1850, Charles Valentin Alkan escribe a Santiago de Masarnau esta carta donde menciona a Chopin:

> Hace mucho, querido Santiago, que tenía la intención de responder a tu agradable penúltima carta. Por fin lo haré esta tarde. Reconozco siempre tu buen carácter, tu sensatez, tu rectitud y tus excelentes y ordenadas ideas en todo lo que me dices; así mismo, cuando te leo experimento dos sentimientos: el primero procede de todo lo relacionado con tu recuerdo, tu cercanía; el segundo es una especie de remordimiento por no poder emplear el tiempo tan bien como tú, a pesar de sentir un gran amor por el trabajo, y un gran deseo de instruirme. A veces sueño que aún resides enfrente, que te veo y te oigo, bien hablar, bien tocar; pero nunca creo ni sueño que he trabajado bien o que he compuesto una buena obra. Así como tu vida me parece bien ordenada y bien aprovechada, la mía está siendo malgastada, al borde del abismo. Si no fuera por las clases que doy, y en las que intento infundir el gusto por las cosas buenas, creería ser el más inútil de la tierra. Entre otras desgracias, no tengo fuerzas para no dejarme influir por la triste posición de mi país, y tengo aún menos fuerzas para serle útil política o económicamente. Además, y quizás por ello, mi salud declina, y mi humor sigue a mi salud. Juzga, tras esta visión general, si envidio tu posición de hombre laborioso, estable, que aprovecha el tiempo, productivo, etc., etc., etc. Pero basta de lamentaciones. Hablemos de otras cosas.
>
> He visto dos veces al bueno de Esaín. Qué joven se mantiene; es el mismo de siempre. Cierto que no ha habido revoluciones en su tierra. Pero aun así… Me gustaría conocer tu nuevo método de solfeo. Pero ¿cuándo y cómo? Antes de la muerte del pobre Chopin (otro duro golpe) habíamos hablado mucho sobre una obra teórica que él planeaba; puede que incluso demasiado, puesto que, tras haber confesado a una amiga que me lo contó, que yo era el único capaz de comprenderlo, prefirió destruir lo poco que había organizado por miedo a que no siguiera al pie de la letra sus ideas sobre ciertos aspectos acerca de los que los que manteníamos diferencias. los zapatos, a tocar el órgano en una modesta parroquia. Lo que no me impide sentir que aún te quiero y desear ansiosamente tus noticias… (Carta del 29/03/1850).

Tocar en el Salón que dirigía Zimmerman en París, garantizaba el reconocimiento del mundo musical

Esta carta pertenece al epistolario entre Charles Valentin Alkan y Santiago de Masarnau conservado en el Archivo Histórico Nacional que revolucionó toda la historiografía de Alkan al revelar mucha información que él había destruido en vida. Al mismo tiempo, hizo presente la figura de Santiago de Masarnau en el ámbito europeo. Ellos se habían conocido en París durante la segunda estancia de Masarnau entre 1833 y 1834. En la primera carta que se conserva, fechada el 31 de enero de 1834, la úni-

ca en que se tratan de usted, podemos observar que estaban organizando un concierto con su profesor y protector Zimmerman en el que iban a tocar juntos a cuatro manos o a dos pianos.

Joseph Zimmerman, eminente profesor del Conservatorio de París desde 1811, dirigía uno de los salones más relevantes en su residencia de la Square d'Orleans. Dos veces al mes, los jueves por la noche, reunía a la élite de los artistas parisinos entre los que se encontraban Rossini, Meyerbeer, Chopin, Hiller o su brillante alumno Alkan, para hacer música. Sin embargo, allí se daban cita tanto los grandes talentos de Europa como aficionados de todo el mundo, nuevas promesas de cualquier instrumento, siempre que tuvieran la suficiente capacidad musical, como fue el caso de Santiago de Masarnau. Tocar en este salón garantizaba el reconocimiento del mundo musical. En aquellos años, Alkan era uno de los grandes virtuosos del piano del momento. Frecuentaba los círculos de Chopin, Liszt o Hiller, compartiendo conciertos con ellos, incluso su amistad, Alkan adoraba la personalidad y la música de Chopin.

Estos conciertos con varios pianos eran bastante frecuentes, uno de los más recordados es el concierto ofrecido por Zimmerman, Chopin, Alkan y Gutmann en la sala Pape, el 3 de marzo de 1838, donde interpretaron una transcripción de la Séptima Sinfonía de Beethoven a ocho manos, realizada por Alkan[1].

Masarnau, fue un músico integral, humanista, polifacético y poliglota, profundo conocedor de las letras y las ciencias

La relación de Alkan y Chopin se fue intensificando a lo largo de los años, sobre todo mientras que ambos vivían en la Square d`Orleans, donde compartían su búsqueda por la belleza musical, evitando el artificio vacío y comercial del piano de su época. Chopin confiaba en su criterio y, junto a Henry Rebert, fueron los únicos con los que compartió los detalles del método, tal y como Alkan recuerda en esta carta. Sin duda su temprana muerte le dejó un gran vacío, y prueba de su cercanía es que muchos de los alumnos de Chopin continuaron sus estudios con Alkan.

Paralelamente, Alkan y Masarnau mantuvieron desde 1833 una relación íntima de amistad sincera y de total entrega: «No creo que sea posible querer a alguien como yo te quiero» (carta del 18/8/1835). Aunque sorprenda hoy en día, Masarnau, a los ojos de Alkan, ocho años menor, era admirable en todos los sentidos y en especial por la diversidad de sus saberes: «Yo no tengo como tú 50 caminos abiertos delante de mí. Sólo tengo mi piano o mi corazón, mi corazón o mi piano» (carta del 1/9/1834). Solían compartir sus obras, improvisaban juntos y estaban al corriente de su producción. En una carta fechada el 6 de noviembre de 1835, Alkan se interesa por el método de solfeo que Masarnau estaba elaborando para sus clases en el *Colegio preparatorio para todas las carreras* dirigido por su hermano Vicente en Madrid y por varias de sus obras: una balada, una sonata y recuerda con entusiasmo el tema central «tan dulce y gracioso del trío de tu Vals» (*En Hampstead* de la colección *Cantos de las Driadas*):

> Nunca te hubiese hablado tan indiscretamente si en tu última carta no me hubieras hablado de esa balada que acabas de componer y que dices te ha hecho llorar, te lo ruego, si me quieres, mándame esa balada para que llore yo también.(...) No quiero pedir nada pero en cuanto a tu música te diré varias co-

[1] Revue et Gazette musicale de París, II (1835), 393. En Laurence Eben MacDonald. The piano music of Charles-Valentin Alkan. Thesis for the Degree Master or Arts. The Ohio State University, 1966, 18.

sas: siempre he disfrutado con las interpretaciones de tus obras por eso quiero, por lo menos, te ruego que me envíes no solamente tu balada sino todo lo que puedas mandarme de tu obra que no conozca, además de esa sonata de la que me enseñaste algunos fragmentos antes de tu marcha, ¿la has terminado? (…) no he olvidado el motivo tan dulce y gracioso del trío de tu vals que nos gustaba tanto a mi amada y a mí o el principio del canto de tu sonata, no, tengo todo eso bien en la cabeza y si quieres que te mande algo mío, cuando lo termine lo haré (…) (carta del 6/11/1835).

¿QUIÉN ERA MASARNAU?

Santiago de Masarnau fue un romántico integral, a la manera de Schumann o Liszt, humanista, polifacético y políglota, profundo conocedor de las letras y las ciencias. Ligado desde la infancia a la corte, niño prodigio, con sólo diez años ofreció un concierto al órgano en el Escorial ante toda la corte, incluyendo los valses dedicados a la reina y, en 1819, fue nombrado Gentilhombre de la Real Casa, con motivo del tercer casamiento de Fernando VII con la reina Amalia de Sajonia. Su futuro era de lo más prometedor hasta que, en 1823, su padre y él fueron cesados de sus puestos durante las persecuciones liberales. No tuvieron que exiliarse; sin embargo, la mala situación social y política en que había caído el país condujo a que decidiera ampliar sus estudios en el extranjero. Fue poco después de la muerte de su hermana en el mes de junio de 1825 cuando decidió marcharse a París. El 20 de agosto de 1825 es recibido por su primo Joaquín, apoderado de la Condesa de Goyeneche, quién le acogió en su palacio. Sin embargo, al mes siguiente la policía, que vigila sus movimientos, le sitúa en el Hotel Favart, famoso porque allí también se habían alojado españoles ilustres como Goya, Juan Álvarez Mendizábal, José de Espronceda, Ramón Carnicer, Fernando Sor, Dioniso Aguado o José Melchor Gomis, con quién entablaría una gran amistad.

En Montmatre compartió con Rossini la composición de Guillermo Tell

Juntos difundirían sus obras en París y Londres donde, además de ofrecer conciertos en salones privados o en la Sociedad Filarmónica, colaborarían como maestro y organista, respectivamente, de la capilla musical de la Embajada de España en Londres. Gomis también le introduciría en los círculos musicales parisinos, donde se integró en su triple faceta de pianista, compositor y profesor. Al tiempo Masarnau mantendría sus relaciones con la aristocracia y alta burguesía española cercana a la familia real, que le facilitaría su integración profesional; especialmente destaca la relación con el infante D. Francisco de Paula.

Quizás lo más destacado de esta primera estancia es la relación que estableció con Rossini, a quien conoció a través de José Melchor Gomis y Louis Viardot. Y llegó a tener la confianza de realizarle una de las primeras críticas al *Stabat Mater*, según le relató a su amigo, el crítico Jose María Esperanza y Sola:

> Nuestro artista fue el primero que dijo a Rossini lo bueno y lo malo que había en su Stabat, dedicado al Comisario de la Cruzada, Varela, y la jugarreta que sospechaba había hecho a los españoles —y que aquél no tuvo otro remedio que confesar— escribiendo más tarde los trozos que había incluido como suyos y eran obra de su amigote Tardolini, ya que finalmente Rossini pidió a los tribunales y a la policía que impidiera ejecutar una obra «en la cual no hay más que seis números de mi composición» pues por enfermedad encargó a otro compositor los demás. (Esperanza y Sola. 1906, I:359-368).

En Montmartre, Masarnau también compartió con Rossini las distintas etapas de la composición de *Guillermo Tell*. Famosa es la anécdota en la que Nourrit y Masarnau participaron con Rossini en el proceso de composición de esta ópera:

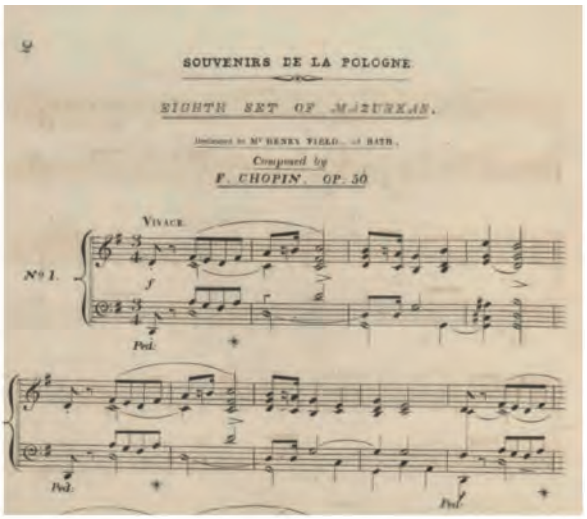
> En el modesto cuarto que tenía en el boulevard Montmartre, núm. 10, y mientras Boieldieu escribía en el piso segundo *La Dame blanche*, Rossini, de pie, delante de un gran pupitre, escribía con rapidez inusitada la partitura, no permitiéndose reposo más que para satisfacer su afición al tabaco-rapé o hablar un rato con Masarnau, que estaba tendido en un sofá, y enseñarle lo que iba escribiendo, mostrarle el desarrollo que pensaba dar a las ideas apuntadas en sus cuadernitos o consultarle sobre el efecto de algunos pasajes. Una de estas veces y en el momento de entrar Nourrit volvióse a ellos Rossini diciéndoles: «Acabo de escribir un trozo que creo os ha de gustar» y sentándose al piano el gran maestro, él, Masarnau y el célebre tenor cantaron por vez primera el admirable terceto del *Guillermo*, sublime e inspirada página, y de las de más valer en el arte lírico-dramático en nuestro siglo. (Esperanza y Sola. 1906, I:414).

Santiago Masarnau, por Federico Madrazo. 1836

1. Santiago Masarnau (1836)

En 1829 Masarnau cayó enfermo a causa de la intensa actividad en Londres y le atendió el Dr. Orfila, célebre toxicólogo que tenía un salón musical donde cultivaba su voz de bajo, y reunía a los cantantes y compositores más conocidos como Rossini o Chopin.

Aunque todas las anécdotas narradas por Esperanza y Sola acerca de Masarnau y sus experiencias con los principales compositores europeos, no puedan ser corroboradas por la falta de documentación, hay que tener en cuenta que fue uno de sus íntimos amigos, albacea de su testamento y a quién apreciaba tanto en lo musical como para regalarle en 1880 uno de sus bienes más preciados: el metrónomo que Bellini utilizó para la composición de *I Puritani*.[2]



2. Chopin. Souvenirs de la Pologne. Eighth Set of Mazurkas, Op. 50[7]

Por otra parte, Quadrado, quien manejó los libros de memorias de Masarnau, en su biografía retomó el testimonio de Esperanza y Sola como principal referencia para la valoración de las facultades musicales de Masarnau. Además, en el Archivo Histórico Nacional se conserva una nota en la que Rossini le pregunta si va a comer con él, y se refiere a él de manera muy cercana: «il Masarnau mio».

---

[2] Finalmente, Esperanza y Sola lo donó en su testamento al Real Conservatorio de Madrid. Esperanza y Sola, José Mª, op. Cit., p. XXIV.

Posiblemente fue Henry Ibbot Field quién introdujo a Masarnau en el círculo de Alkan, ya que es el único amigo al que Alkan se refiere con un grado de familiaridad compartida: «Aquél al que creí mi mejor amigo, aquél al que debo agradecer el haberte conocido, ahora que me conoce bien es mucho más frío conmigo». (Carta del 28/1/1835). En sus cartas se aprecia una amistad muy muy cercana: «Pasaré mis vacaciones en Madrid, ¡pasar otro año sin verte! Imposible». (Carta del 28/1/1835).

3. Charles Valentin Alkan por Édouard Dubufe (ca. 1835)[9]

Henry Ibbot Field (1797-1848)[3], conocido como el «Field de Bath», era uno de los mejores pianistas de Inglaterra. Había triunfado en 1822 y 1840 con la Royal Philarmonic de Londres interpretando los conciertos de Hummel[4], incluso llegó a tocar con él su gran dueto en 1830. Al igual que Masarnau, era políglota, hablaba francés, italiano, español y alemán. Además de virtuoso, era profesor y compositor, pero renunció a publicar sus obras, aunque sus amigos, con los que solía compartirlas, le solicitaran encarecidamente que lo hiciera.

Field había organizado en 1833 la gira de presentación de Charles Valentin Alkan en Londres y Bath. En muestra de su amistad, Alkan le dedicó el segundo concierto de cámara para piano y cuerdas en do# m que Henry Field estrenó en Bath[5]. Ambos formaban parte del mismo círculo de amigos entre los que estaban Alejandro Esaín, José Melchor Gomis y Santiago de Masarnau. Field también había participado junto a Alkan en los conciertos organizados por Zimmerman donde solían tocar a cuatro manos o a dos pianos. Field se refería a Alkan en las cartas a Masarnau por su apodo el «Abbé» y solía informarle de todos sus conciertos, obras y novedades, aunque fueran negativas, como cuando le recuerda la muerte del pobre Vicenzo Bellini o la de la joven María Malibrán en Manchester. También le pone al corriente de las últimas obras que había interpretado de Mendelssohn, Schubert, Hummel, Chopin o Thalberg, quien en abril de 1836 estaba de la gira por Inglaterra. Field le informa de todos los detalles, creando en Masarnau tanta expectación que al final este acaba pidiéndole a su amigo Louis Viardot[6] una carta de presentación para conocer a Thalberg nada más llegar a Inglaterra, el 13 de julio de 1837.

La relación entre Masarnau y Viardot siempre estuvo mediatizada por José Melchor Gomis. En 1836, cuando Gomis muere, le mantendrá al corriente de todas las gestiones compartidas para honrar a su amigo y se ocupa de gestionar su testamento, entregándole los mil francos que Gomis le había dejado en herencia. Por sus cartas sabemos que solían reunirse habitualmente, Viardot le llamaba «Pachá» y le recuerda tocando al piano o charlando al calor de la chimenea. Posiblemente en estas reuniones podría participar su esposa Paulina Viardot, íntima de George Sand, y desde 1837 quizás tam-

---

[3] «Field, Henry Ibbot (1797-1848)». *National Dictionary of Biography*, 1888. Charles Kent, «Field, Henry Ibbot (1797–1848)», rev. Anne Pimlott Baker, *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004 [http://www.oxforddnb.com/view/article/9387, accessed 13 Aug 2015].

[4] Falconer, David & King, Peter. *The organs & Organists of Bath Abbey*. (Bath Abbey Music Society, ca. 2000), 76.

[5] En la prensa aparece como *Concertino with a M. S. Rondo. Bath Chronicle and weekly Gazette*, April 3, 1834.

[6] Nagore Ferrer, María. «La correspondencia entre Louis Viardot y Santiago de Masarnau (1832-1838): nuevos datos sobre José Melchor Gomis». Cuadernos de música iberoamericana, 19, 2010, p. 76.

bién Chopin. Paulina era una de las principales fuentes que tenía Chopin para conocer España y su relación era muy próxima.

Además, en este círculo también estaba el cónsul español en París, Manuel Marliani y su esposa, quien era íntima de George Sand. Precisamente, Sand y Chopin se conocieron en una reunión organizada por la condesa Marie d'Agoult en el Hotel Francia, en la que Sand iba acompañada por Charlotte Marliani. Su relación era muy cercana en aquellos años; de hecho, ella se ocupaba de Chopin cuando no estaba George Sand y le ayudó a organizar el viaje a Mallorca a finales de 1838, gestionado por Juan Álvarez Mendizábal, también amigo de Masarnau.

Con Field y Alkan siempre rogándole que volviera a Londres y París, Masarnau decide volver y llega el 13 de julio de 1837. Al principio se siente extraño tras cuatro años de ausencia; sin embargo, rápidamente se integra en la sociedad londinense. Field le ayudó mientras llegaban los fondos que le enviaba su hermano Vicente.

Chopin se hospedaría de incógnito en Londres como Mr. Fritz, cerca del hotel de Masarnau

Precisamente en aquel mes de julio, Chopin viaja en secreto a Londres junto a su editor Camille Pleyel y cierra un acuerdo con el editor inglés Wessel. Sorprendentemente, Henry Ibbot Field va a ser el destinatario de la edición inglesa de las Mazurcas op. 50[7]:

> La única edición de estas Mazurcas donde aparece el nombre de Henry Ibbot Field. Un desconocido para los especialistas de Chopin, porque no se conservan cartas con él. Sin embargo, ¿no puede ser posible que Field, Alkan, Chopin y Masarnau coincidieran en París? y ¿quizás Field, Masarnau y Chopin en Inglaterra también? Jeffrey Kallberg sugiere que una posible explicación es que pertenecieran al mismo círculo de amigos. Las estancias de Chopin y Masarnau se solaparon en Londres durante una semana hasta que Chopin regresó a París. Chopin se hospedaba de incógnito como Mr. Fritz en el Hotel Sablonniere en Cranbourn Street en Leicester Square mientras Masarnau estaba en el Hotel Portland en Great Portland Street, a menos de media hora andando[8] .

EL CÍRCULO DE ST. LAZARE

Tras varias semanas en Londres y ante las insistentes misivas de Alkan[9], el 21 de julio de 1837 le escribe: «Ven, ven. Realmente habrás hecho feliz a alguien en tu vida. No puedo añadir nada puesto que la emoción me quita el ánimo como me quitaría la palabra si te viera» (Carta del 21/07/1837). Masarnau decide volver a París y se instala a principios del mes de octubre en el número 25 de la rue San Lazare, al lado de Alkan, quien vivía en el nº 36. Al lado de la Square d'Orleans, el centro artístico donde vivían Zimmermann, los Viardot, Kalkbrenner, los Marliani y más tarde se trasladarán Chopin y George Sand.

---

[7] Chopin. Souvenirs de la Pologne. Eighth Set of Mazurkas, Op. 50.*Chopin First Edition Online (CFEO)*. British Library Collection. https://chopinonline.ac.uk/cfeo/browse/pageview/66202/ accesed 3 May 2022.

[8] Kallberg, Jeffrey, *Chopin and Jews*. Chopin and his world. Bellman and Halina Goldberg, Jonathan D. (Ed.), (Princeton University Press, 2017), 141-142.

[9] *Charles Valentin Alkan*. Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Charles-Valentin_Alkan#/media/File:Alkan_signature.png. (Consultado el 22/09/22).

De la correspondencia de Masarnau podemos vislumbrar como todos tenían una relación intensa en aquellos años (1837-45). Según revelan sus notas personales, Masarnau y Alkan se visitaban todos los días, compartían sus vidas y su música. Así, Alkan le pide que le devuelva el segundo libro de estudios de Chopin; en otra ocasión le pregunta si había traído los periódicos esta mañana o le avisa de que se va a pasar por su estudio porque allí se estudia mejor. Solían improvisar juntos e incluso publicaban con el mismo editor, S. Richault en París. Por ejemplo, Alkan comparte desde octubre de 1836 con Masarnau la composición de los 12 Caprichos o Scherzos en cuatro cuadernos que publicará en este tiempo con Richault, reflejando el gran respeto mutuo que ambos se profesaban y la diferencia de nivel pianístico que les separaba:

> Todo lo que me dices respecto de mi dedicatoria y de mis scherzi nunca se me había pasado por la cabeza: ni que con ello te mostraba cómo te tengo en mis pensamientos, ni que sean obras de arte, ni mucho menos que estén escritos para que te conformes con mirarlos sin poder tocarlos. Lo veremos cuando estés aquí. te los tocaré junto con otras cosas y veremos si no conseguiré hacértelos tocar. [???] también estoy tan impaciente por saber lo que has hecho musicalmente y en otros aspectos desde nuestra separación como lo estoy de hacer un poco y hablar mucho de música y otras cosas contigo. (Carta del 10/8/1837)

El título también refleja la influencia de Chopin al convertir el «scherzo» en un nuevo género independiente, siguiendo el modelo de los Scherzi op. 20 publicados en 1835 como piezas independientes. Ronald Smith ha descubierto vínculos con los Scherzos de Chopin, aunque mantengan diferencias claras de estilo. Casualmente, también Santiago había utilizado esta forma en sus *Three Scherzini for the piano forte* op. 7, publicados por Etlatour en 1828.

En la dedicatoria de estos caprichos reúne a sus amigos Christian Urham, Franz Liszt, Santiago de Masarnau y, de forma implícita, a Chopin. Según algunas fuentes como Sappey y Luguenot, los op. 13 *Trois Andantes romantiques* marcan un giro, son de una delicadeza extrema y apuntan que estarían inspirados en Chopin y sus nocturnos (Sappey, Luguenot 19). Un género que también cultiva Masarnau con el *Andantino de cámara pour le piano* op. 20.

Sin embargo, lo que sí está claro es la conexión del Scherzi op. 12/3 con el trío de la *Marcha fúnebre de Chopin* y el Preludio de los 3 *Morceaux Expressifs pour le piano*, op. 18, como ha descubierto Jeffrey Kallberg. Se trata de un ejemplo de intercambio musical entre ellos, posiblemente Chopin también se reunía con Alkan y Masarnau para improvisar y compartir su música, ya que el comienzo de la melodía y la factura del estilo cantilena es igual en las tres obras. En cada caso, ese motivo se desarrolla de forma distinta adaptándose a cada contexto. Sin embargo, todos parten de un motivo común elaborado dentro del estilo brillante imperante en aquellos años entre los románticos.

Según Julián Fontana, Chopin solía improvisar desde su juventud con amigos, en salones y asociaciones musicales de Varsovia, París o Dresde, entre otros lugares. Sus improvisaciones eran sublimes, e incluso sus composiciones simplemente son un reflejo de improvisaciones previas. También Krystyna Kobylanska concluye en 1990 una investigación en la que enumera 37 ocasiones en las que Chopin improvisa sobre temas conocidos, como arias del *Barbero de Sevilla* de Rosini, *La muda* de Portici de Auber, canciones españolas, polacas, danzas, temas religiosos, así como 29 temas desconocidos. Quizás

este motivo compartido podría ser uno de esos temas desconocidos. Al igual que el que refiere José Mª Esperanza y Sola, cuando relata una anécdota que le contó Masarnau sobre otra improvisación donde Masarnau cedió un tema que acababa de componer a Chopin, en presencia de Alkan:

> Masarnau había empezado a tocar un vals que horas antes acababa de escribir; otro, el más joven de los tres, abalanzose al piano, rogó a aquél que lo repitiera y, por último, le dijo: «La primera parte me encanta, y es la mejor, por más que las otras también sean buenas; a mí se me ocurre otra manera de desarrollarlo: ¿quieres dármele y que pase por mío?» Ningún inconveniente tuvo el interpelado, y la obra en cuestión es el Vals brillante, en la menor, op. 34 de Chopin, tan conocido en el mundo músico. Inútil es repetir quién fue el peticionario; el despojado era D. Santiago de Masarnau, habilísimo pianista, y testigo mudo de la escena, Alkan, el más severo y concienzudo intérprete de las sonatas del gran Beethoven. (Esperanza y Sola, 1906: 453-457)

Tras analizar la producción pianística de Santiago de Masarnau hemos localizado una obra que se parece al *Vals Brillante* op.34 nº 2: el Polo publicado en París junto a un Zapateado bajo el subtítulo de *Deux Airs Caractéristiques de Danses Nationales Espagnoles op. 19*. Ambos comparten el motivo básico del comienzo del primer tema, aunque después lo desarrollan de forma muy diferente. Tanto el Polo como el Vals siguen el estilo brillante de Hummel y no responden al perfil habitual de su género por razones obvias. Es indudable que este Vals contrasta con los de su serie op. 34, nº 1 y 3. Tal y como sugiere Jim Samson el nocturno invade el vals, especialmente en la introducción y la coda, convirtiéndolo en una pieza más intimista, lo que le podría acercar a la estética de Santiago de Masarnau.

«¿Quieres que pase por mío?» Y entonces Masarnau cede a Chopin el famoso Vals Brillante en La menor op 34

Masarnau adquirió en Londres el método de Hummel y lo tradujo al español bajo el título *Curso completo teórico y práctico del arte de tocar el piano-forte traducido libremente al español de la edición inglesa por Santiago de Masarnau* y lo publicó en 1833. Desde entonces, Masarnau prefiere dejar de componer fantasías y variaciones sobre aires operísticos y se concentra en un estilo más romántico e intimista. Así mismo, varios especialistas en Chopin, como Frederick Niecks o Jean Jacques Eigeldinger, han demostrado cómo Hummel fue uno de los pianistas que más le influyó[10].

Masarnau también compartía con Alkan y Chopin su admiración por Bach y los clásicos, su respeto por Cramer, Moscheles, Berlioz o Liszt, y, sobre todo, por Beethoven, siendo uno de los pioneros en la difusión de su obra en España. En su objetivo de renovar el repertorio de tecla en España, publica en 1833, junto a la traducción del método de Hummel, una selección de obras de Mozart, Dussek, Beethoven, Cramer, Clementi, J. S. Bach y Handel; y después en 1845 publicará *El Tesoro del pianista*[11] una selección de obras de Mozart, Clementi, Dussek, Cramer, Hummel, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Kesseler y su profesor Daniel Schlessinger. Además, en su legado se conservan parte de su repertorio personal con más de 20 sonatas de Beethoven y obras de Chopin, Cramer y Bellini. Después, Masarnau difundi-

[10] Yam, Jessica. *An Examination on the Influences and Establishment of Chopin's Personal Style Throughthe Comparative Analysis of His Concertos and Hummel's A and B Concertos*. Doctoral dissertation of Musical Arts. Arizona State University, May 2013, 7, 8 y 29.

[11] Masarnau, Santiago: *El Tesoro del Pianista*. Madrid, Carrafa y Lodre, 1845.

ría este repertorio a través de sus conciertos, muy valorados en su época. Desde su regreso a España solía organizar reuniones filarmónicas en el Ateneo de Madrid, los domingos en su salón de la calle Hortaleza y tras su ingreso en las Conferencias de San Vicente de Paúl en su «celda del colegio» donde solía reunirse un selecto grupo de músicos, entre los que se encontraban Esaín o Güelbenzu, con quienes rememoraba sus reuniones parisinas. Según Esperanza y Sola, estas reuniones impulsaron a Juan Mª Güelbenzu a organizar unas propias en su casa de la plazuela de las Descalzas, conocidas como el «refugio del buen gusto», donde se gestó la Sociedad de Cuartetos con Jesús de Monasterio[12].

Masarnau fue pionero de la difusión de la obra de Beethoven en España

También intentó influir en la renovación musical del país desde sus críticas con *El Artista* (1835-36), como decía Salazar, «las crónicas que escribió en *El Artista* eran la voz de la conciencia musical más abierta a los cuatro vientos del espíritu» y posiblemente sea de su obra lo que mayor recepción ha tenido en la musicología española especializada en los estudios decimonónicos.

Con estas fuentes, podemos defender que Santiago de Masarnau formaba parte del círculo de Chopin entre 1837 y 1845, quien no se relacionó en Mallorca con los españoles, pero sí que lo hizo en París. Va a ser difícil que aparezcan cartas entre ambos, ya que era un conocido, amigo de amigos. Sin embargo, con las evidencias presentes en su música y su predilección por la improvisación, tanto en la interpretación como en la composición, podemos constatar como Santiago Masarnau integró en sus obras las tendencias estéticas contemporáneas en colaboración directa con algunos de sus creadores.

Además de su música, la única fuente que disponemos es el testimonio de Esperanza y Sola, quien goza de completa credibilidad, habiendo sido quien fue, secretario de las Conferencias de San Vicente de Paúl y secretario de Estado y del consejo de ministros, una persona de reconocido prestigio, que no iba a falsear los datos de sus artículos.

La figura de Masarnau es muy muy especial, como decía Concepción Arenal, «don Santiago, así le llamaban los afligidos, así le llamaban los consolados, así le llamábamos todos; y la manera de pronunciar este nombre venerado y amado era como el apellido que le distinguía de los demás, porque don Santiago era él y no podía ser otro». Desde aquí queremos reivindicar su relevancia en el romanticismo musical.

[12] Esperanza y Sola, Jose Mª: «Juan María Guelbenzu». Treinta años de crítica musical, Op. Cit. Pp. 141-143.

El pianismo de Santiago de Masarnau

Interpretación de su obra a través de sus influencias y pensamiento estético

Claudia Dafne Carrión
Pianista

Para aquellos que lo conozcan, sabrán que en el París de los años 1820 no se podía encontrar un español mejor relacionado que Santiago de Masarnau, pero no por el mero hecho de convivir con gente de renombre, sino por la emulación artística que pudo experimentar como consecuencia de estas relaciones.

Su curiosidad e interés por el conocimiento le llevaron a ser un hombre de una cultura excepcional. Desde su infancia, el estudio de la música y el interés por la composición lo acompañaron de la mano, pero llegado a París y a Londres no desaprovechó ni un solo momento: entre composición y composición dedicaba su tiempo al conocimiento. Asistía a todos los conciertos que podía, aprendiendo de la música de los grandes genios de su tiempo y, entre tanto, se dedicaba al estudio de la Física con Pouillet, Astronomía con Argot y todo tipo de lecturas que hicieron de él un hombre de amplia formación.

> En París y en Londres asistía a todos los conciertos que podía y entre tanto estudiaba astronomía y física

Quizás hoy, el nombre de Santiago de Masarnau y su legado nos hace pensar, sobre todo, en su dedicación caritativa y a la fundación de las Conferencias de San Vicente de Paúl, excepcional tarea, pero hay otra de gran belleza, que es la que dejó para el mundo del arte, su legado musical.

A través de sus composiciones, Masarnau, alejándose del virtuosismo comercial, plasmó, como el poeta hace en sus versos, sus pensamientos y sentimientos. Pero para entender bien ese pensamiento es muy importante entender cuál era la idea retórica, sus intenciones y metáforas, sus sentimientos reflejados en cada una de sus notas y partituras. Y nosotros, los intérpretes, tenemos la tarea de transmitir esa idea de la manera más fiel que nos sea posible, acercando su comprensión al oyente atento.

En sus propias palabras decía que «para que la música haga efecto es preciso ejecutarla bien.»[1] y añadía: «Tampoco negaré lo mucho que influye el modo de ejecutar una obra en su efecto. Influye tanto… tanto… tanto… que es imposible decir cuanto.»[2]

---

[1] Masarnau, S. de, «Don Juan», en *El Artista*, vol. 1, p. 12.

[2] *Ibidem*.

Si hoy podemos entender la música de Mozart, Beethoven, Chopin y tantos otros es gracias a los muchos libros que nos guían a través de testigos/testimonios, recuerdos de antiguos alumnos y amistades, sobre cómo estudiar e interpretar (en el instrumento, por supuesto, pero también en el sentido de la comprensión de su personalidad) la obra de estos compositores.

Destacar su grandísimo talento al piano

Por lo que respecta a la figura de Santiago de Masarnau en su dimensión de compositor no es fácil encontrar hoy en día gran información que nos pueda contar de primera mano cómo era su arte, pero aquellos que han dejado su testimonio coinciden todos en lo mismo: su grandísimo talento al piano.

Si bien los testigos no son muchos, el propio Masarnau nos dejó el mejor de los testimonios posibles, que son los de su propio puño, a través de los casi 25 artículos que escribió durante los años 1835 y 1836 en *El Artista*. De ellos se puede extraer lo esencial de sus valores y concepciones estéticas e interpretativas.

El Artista es un semanario fundado por Ochoa y los hermanos Madrazo, donde Masarnau escribe artículos de crítica musical en los que tiene la oportunidad de expresar sus ideas musicales obtenidas en los años que pasa en el extranjero y de educar, de alguna manera, los medios menos atentos a las nuevas tendencias.

En este sentido, Esperanza y Sola afirma:

> Sus artículos literarios escritos en el ya mencionado *Artista*, eco de los que llevaban la bandera del romanticismo y plantel de renombrados literatos fueron el principio de resurrección del buen gusto y de la buena música.[3]

Es a través de estos artículos donde algunos de sus autores expresaban las ideas del movimiento romántico europeo. Y es a través de sus textos y composiciones que Masarnau dejó en parte impresas las pasiones y vulnerabilidad de su alma. Su verdadero yo, el que solo sus amigos más cercanos podían conocer. Gracias a ellos podemos conocer en profundidad su obra y conseguir una mejor comprensión del código que se oculta tras sus composiciones. Esto nos facilita poder ofrecer una interpretación y una ejecución próximas a la de su propia concepción, algo que es de vital importancia a la hora de entender cómo es el arte del compositor.

SOBRE LA EJECUCIÓN Y EL ESTUDIO DE UNA OBRA

Entre los artículos publicados en *El Artista* se encuentra «¡Pobre María!», en el que Masarnau incluye una pequeña composición para voz y piano.

Si bien en la obra de Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*[4], podemos conocer a través de testimonios directos de sus propios alumnos cuáles eran los aspectos a los que Chopin otorgaba importancia a la hora de ejecutar una obra, en el caso de Masarnau no hay alumnos que puedan darnos esa información. Pero sí nos sirve de referencia para acercarnos al tratamiento de la ejecución en Ma-

---

[3] Esperanza y Sola, J. M. «Biografía de Santiago de Masarnau». *Treinta años de crítica musical.* III Tomo. Madrid, Viuda e hijos de Tello, 1906 p. 443.

[4] Eigeldinger, J. J., *Chopin vu par ses élèves*, Boudry-Neuchâtel (Suisse), Ed. De la Baconnière, 1988.

sarnau. El propio compositor nos dejó, aunque muy resumida, una serie de indicaciones de cómo ejecutar la obra publicada en el citado semanario. Los consejos que da para esta partitura se pueden extrapolar sin excesivo riesgo al resto de su repertorio.

En primer lugar, nos habla de la importancia de la elección del buen *tempo*. El compositor nos ayuda con el mayor número de indicaciones sobre la velocidad y el carácter a la que se debe ejecutar la obra. Este aspecto es muy importante, no solo en la obra de Masarnau, sino en cualquier ocasión en la que debamos ejecutar una obra. La buena elección del tempo y del carácter serán cruciales para la interpretación.

> En primer lugar es preciso fijarse bien en los movimientos, el del Larghetto y el del Andantino: el autor no puede hacer más que marcarlos exactamente por el metrónomo de Maëlzel, como lo están[5].

Encontramos en numerosos métodos de piano capítulos sobre este tema. En el método de Hummel, por ejemplo, que Masarnau tradujo de la versión inglesa, tenemos de nuevo esta misma observación.

> Sin embargo, por mucho que los autores se esfuercen en explicar el ayre y carácter de sus composiciones con palabras, rara vez conseguirán hacerse entender completamente, porque esto depende demasiado del modo de sentir e ideas peculiares a cada uno. No basta conocer el carácter predominante de una composición. Es preciso saber deducir de él el ayre a que se debe ejecutar, como no este arreglada al Metrónomo de Maelzel. Es innegable la utilidad de esta invención, pues que por su medio se descubre inmediatamente y con toda exactitud el ayre a que el Compositor quiere que se ejecute su obra.[6]

Apreciamos en la mayoría de las obras de Masarnau una gran precisión a la hora de indicarnos el tempo que se ha de tomar para su interpretación. Salvo pequeñas excepciones, siempre va a precisar el carácter de la obra y, a continuación, la indicación de metrónomo.

El asunto del tempo es algo a lo que Masarnau da mucha importancia, no solo en relación a sus obras sino como aspecto a criticar en la ejecución de cualquier obra. En su artículo sobre la representación d*e La Muda de Portici*, de Daniel-François Auber, a pesar de sus múltiples elogios en cuanto a su ejecución, no evita hacer una apreciación sobre este aspecto:

> Algunos movimientos nos han parecido bastante alterados, a pesar de que sabemos que todos se han ensayado con el Metrónomo. Será acaso descuido de Auber al indicar los grados de éste[7].

La utilización del metrónomo se entendía en la época como un instrumento de guía para indicar un tempo de partida, una pulsación más o menos acelerada que ayudara a darle el «ayre» que el mismo compositor deseaba en su origen. Una vez acordado el tempo de partida nos independizamos del metrónomo para poder fluctuar agógicamente de manera libre en el interior de la obra.

Deja impreso en sus composiciones la pasión y vulnerabilidad de su alma, su verdadero yo, que solo sus amigos conocen

---

[5] Masarnau, S. de, «¡Pobre María!», en *El Artista*, vol. 2, p. 101.

[6] Hummel, J. N. *Curso completo teórico y práctico del arte de tocar el piano-forte, empezando desde los principios elementales más sencillos, e incluyendo todo lo necesario para llegar a adquirir la posesión más completa del instrumento, traducido por D. Santiago de Masarnau*. Madrid, Hermoso, 1833. p. 72.

[7] Masarnau, S. de, «La muda de Portici», en *El Artista*, vol. 2, p. 151.

Por este motivo, no debemos confundir, en cualquiera de los casos, el hecho de ayudarnos del metrónomo como instrumento que nos guía sobre el tempo de partida de una obra con su uso a lo largo de la composición, con el riesgo de transformar la ejecución en algo rígido.

Otro tema destacable en su artículo de «¡Pobre María!» es el acompañamiento. Tras haber reflexionado sobre el buen tempo que caracteriza una obra, pasa a estudiar el acompañamiento desligado del canto.

Incluso cuando el acompañamiento es sencillo y no requiere de grandes esfuerzos en la realización técnica, el estudio de este es fundamental para la buena comprensión de la obra y su buena ejecución. Es en el momento del estudio cuando se deben trabajar los aspectos agógicos y de dinámicas, de estructura, de carácter, color, timbre, etc., dándole al acompañamiento un fraseo rico y bien construido, pero independiente de la melodía. De esta manera, en el momento de añadir la voz, esta puede acomodarse sobre un colchón armónico bien construido, otorgándole así total libertad para su propia ejecución y fraseo.

> En seguida se pasará al estudio del acompañamiento, sin cantar. Este acompañamiento no exige de fuerza alguna de ejecución, pero si de mucho conocimiento;y no se puede tocar con toda exactitud y dándole el carácter sostenido y ligado que le es propio, sin el previo estudio debido.[8]

Una característica presente en la obra de Masarnau es la importancia de la melodía como imitación de la voz. Observamos con frecuencia su cercanía con la música vocal, desde sus años como acompañante de Mme. Laborde y a través de su estrecha relación con Melchor Gomis, con Manuel García, Pauline Viardot y, por supuesto, con Rossini, hasta su intento fallido de escribir él mismo una ópera. A lo largo del análisis de sus artículos se observa como la voz, el tratamiento de las melodías, la manera de ornamentar, etc., presentan una atención destacada.

Hace hincapié en la importancia del buen tempo, sobre la velocidad y el carácter de la ejecución de la obra

Prosigue así su artículo de «¡Pobre María!»:

> Bien seguro ya el acompañamiento se pasará a lo principal, es decir, al canto. En este todo es pasión.

Si bien no queda explícito en sus textos, se puede considerar que esta manera de estudiar una obra, independientemente de si se trata de una obra para voz u otro instrumento con acompañamiento de piano, como para una obra de piano solo, se acerca al concepto que promulgaba Chopin según el cual la mano izquierda (y en este caso el acompañamiento de piano) juega un papel de «maestro de capilla». La estabilidad de esta permitirá a la melodía (voz u otro instrumento) vagar libremente. Como añadía Moscheles a la manera de tocar de Chopin:

> …on se laisse entrainer comme par un chanteur qui, peu préoccupé de l'accompagnement, est tout à suivre son sentiment[9].

Para concluir su artículo añade:

> La persona que reconcentrada en sí misma para poseerse bien de la situación, y enterada a fondo de la espresion de las palabras, pueda pronunciarlas sin enternecerse, debe abandonar inmediatamente esta pequeña composición… [sic][10].

---

[8] Masarnau, S. de, «¡Pobre María!», en *El Artista,* vol. 2, p. 101.

[9] Eigeldinger, J-J., *Op. Cit*. p. 179.

[10] Masarnau, S. de, «¡Pobre María!», en *El Artista,* vol. 2, p. 101.

Sea por su devoción religiosa y, a pesar de su retórica exagerada característica del romanticismo, Masarnau expresa de forma extrema un aspecto que no se debe pasar por alto: la necesidad de tener un total convencimiento de la belleza de una obra para poder transmitir con la ejecución toda la calidad e intensidad de su propio discurso.

En el artículo «Don Juan II» se encuentran algunas propuestas sobre cómo enfrentarse al estudio de una obra y a su análisis y comprensión; y, por extensión, nos informa de su manera personal de hacerlo con las suyas propias y las de sus amigos y compositores predilectos.

El artículo se presenta separado en dos números. En el primero muestra sobre todo su admiración por la música de Mozart, en tanto que es en el segundo donde se atreve a exponer algunas de sus opiniones sobre la música y las bellas artes. Para lo cual establece dos premisas que bien se pueden resumir en una sola: para apreciar el mérito de una obra es indispensable tener conocimientos del arte al que pertenece, conocimientos que deben ser mayores cuanto más sublime sea ésta. En principio es una obviedad opinable (tener conocimiento de un arte puede ayudar a valorar una obra, pero no tiene por qué ser una condición necesaria para su disfrute), pero él insiste en la necesidad de estudio para adquirir el «entendimiento» progresivo que nos permita sentir el arte más sublime y sus mayores bellezas. Escribe al respecto:

Una característica presente en su obra es la importancia de la melodía como imitación de la voz

Es, pues, necesario saber juzgar en bellas artes, y para saber es indispensable estudiar, y estudiar verdaderamente; porque el artista no estudia aprendiendo de memoria un libro en latín. Su estudio consiste en observar, analizar, comparar y juzgar […] No tienen otro modo de estudiar, y a medida que progresan en este estudio van perfeccionando su entendimiento hasta hallarse en el caso de sentir lo mas sublime del arte, estimar sus mayores bellezas, y tal vez producirlas.[11]

Si fijamos la atención en las palabras finales del párrafo, «tal vez producirlas», podemos inferir que Masarnau está pensando en un público muy especializado, tal vez diletante, pero sobre todo en el intérprete profesional. En cualquier caso, nos ofrece pautas acerca de cómo enfrentar el estudio de su propia obra. La música de Masarnau no es de fácil acceso (comprensión) y se requiere un conocimiento en profundidad para darle la acertada ejecución que permita hacerla comprensible al público. Se necesita una comprensión armónica de su obra que, aunque sencilla en apariencia, está llena de rupturas isotópicas. Y se necesita también comparar. Si nos fijamos particularmente en sus fantasías, encontramos más préstamos e influencias de otros compositores (o tendencias estilísticas de la época), características del pianista improvisador. Precisamente vemos cómo su estudio minucioso de la obra de Weber, Hummel, Cramer, Rossini, etc., está presente en sus «improvisaciones», fantasías.

ESTILO PIANÍSTICO Y CARACTERÍSTICAS COMO INTÉRPRETE Y COMPOSITOR

Cuando hablamos de la figura en el terreno musical de Santiago de Masarnau hacemos referencia a la del compositor, a la del hombre instruido. Hablamos del Masarnau social, sus amistades e influencias. Estudiamos sus diferentes estilos compositivos y su evolución en función de las relaciones amica-

[11] Masarnau, S. de, «Don Juan II», en *El Artista*, vol. 1, p. 23.

les que experimentó a lo largo de sus años en el extranjero. Hemos querido igualmente acercarnos a su idea musical, su juicio estético.

Además de la importancia en su faceta de compositor, no debemos obviar que, para entender mejor su obra y acercarnos a la que pudiera ser su idea o su mensaje plasmado en esta, debemos fijar la atención asimismo en otra faceta, que va a ser quizás su verdadero talento: el de «tocador». En palabras de Pedro de Madrazo:

> Sobre la brillantez de su estilo en la ejecución nada diremos. Masarnau es mas conocido como tocador que como compositor, y son públicos y frecuentes los hechos que colocan su nombre entre los primeros pianistas de la Europa.[12]

Las composiciones fueron su medio de subsistencia, pero donde Masarnau hacía estremecer a cuantos lo conocían era sentado al piano. Tenía un gran dominio en el arte de la improvisación y no desaprovechaba ninguna ocasión para mostrarlo.

> … improvisaba overturas en el género alemán, y embriagábase con la música que, antojándosele preciosa, brotaba de sus dedos.[13]

Varias eran sus cualidades. Indudablemente sus grandísimos conocimientos en diversas materias le convertían en una persona de enorme interés. Pero, además de su habilidad como improvisador, en lo que destacó es en el acompañamiento. Quadrado lo comenta a propósito de su actividad en sus primeros tiempos de su estancia en Londres, en los que participaba en las soirées de casa de Latorre con las siguientes palabras:

> Ya Santiago se había hecho oír en público como acompañante, reconocido en este punto solo inferior a Rossini; ya había descollado sobre los demás en las Soirée de casa de Latorre…[14]

La música de Masarnau no es de fácil comprensión, se requiere un conocimiento profundo

Gracias a su dominio en el arte de acompañar empieza a darse a conocer tanto en los ambientes musicales de París como de Londres. Una de sus características en este aspecto era su capacidad de transportar de manera inmediata cualquier obra, habilidad de la que se servía a la hora de acompañar, pero también para su divertimento personal. Dice Esperanza y Sola al respecto:

> … y causaba admiración verle, aún en sus últimos años, interpretar las fugas de Bach y Mendelssohn, transportándolas en diversos tonos.[15]

Durante el tiempo que pasó en Londres tuvo la oportunidad de tocar con diferentes personalidades del panorama musical de la época, El concierto que más destacan sus biógrafos es el dado el 22 de junio de 1827, en el que tocó junto al famoso violinista Charles-Auguste de Beriot.

Como hemos podido ver, no son pocas las cualidades al piano de nuestro compositor, pero no serán las únicas. El aspecto más importante, que hacía de sus otras múltiples cualidades algo excepcional, fue

---

[12] Madrazo, Pedro de: «Galería de ingenios contemporáneos. Don Santiago de Masarnau». *El Artista*, III. Madrid, 1836, p. 135.

[13] Quadrado. J. M., *Biografía de Don Santiago de Masarnau*. Madrid, Tipografía del Sagrado Corazón, 1905. p. 61.

[14] *Idem*. p. 53.

[15] Esperanza y Sola, J. M., *Op. cit.* p. 445.

su gran habilidad frente al piano. No únicamente por su virtuosismo, o facilidad para mover los dedos sobre el teclado, sino por la calidad de la interpretación, del resultado. Esta manera de tocar atraía el interés de cuantos lo escuchaban:

> … su admirable y diabólica ejecución adquirida con la dureza del piano y su rara habilidad en el acompañamiento […], le granjeaban entusiasta y universal acogida.[16]

Sin ser ésta una condición necesaria para una buena técnica, sí es cierto que una adecuada condición de la mano para un pianista facilita la ejecución. No sabemos de manera precisa cómo era la mano de Masarnau, pero Quadrado nos hace una breve apreciación sobre ella:

> …acometió nuestro Masarnau el estudio en el retiro de su aposento, no exclusivamente en el piano, para el cual se le reconocían por lo general singulares prendas y hasta conformación de la mano.[17]

Si fijamos la atención en las composiciones de Masarnau, podemos observar que corroboran en gran medida lo dicho por Quadrado. Su mano, en efecto, debía tener unas dimensiones bastante grandes ya que en sus acompañamientos encontramos figuraciones de gran extensión, pero hay pasajes donde el carácter de la música, calmada y delicada, nos hace pensar que era capaz de tocarlas sin experimentar ningún tipo de tensión en la mano. Por ejemplo, en *La Ilusión* op. 16.

La ilusión op. 16

La distancia de décima del segundo compás nos ayuda a hacernos una idea de la amplitud de su mano. En este tipo de acompañamiento, como se recoge en diversos tratados de piano de la época, la ejecución se realizaba manteniendo todas las notas para, de este modo, poder escuchar con mayor claridad la armonía. En ocasiones podemos tener la indicación de pedal, lo que lógicamente ayudaría a crear este efecto sin necesidad de mantener todas las notas, pero en este caso se hacía un pedal digital, para el que se presupone una gran apertura de la mano.

Otro ejemplo lo podemos encontrar en la última variación de la fantasía op. 2 *La Fosánica:*

La Fosánica op. 2

Aquí podemos ver cómo el trémolo de la mano izquierda tiene una distancia de 7ª entre su 5º y 2º dedo. En esta última variación, que muestra su tendencia improvisadora incluso cuando componía,

[16] Quadrado. J. M., *Op. cit.* p. 37.
[17] *Ibidem*.

observamos cómo esta apertura se adapta perfectamente a lo dicho al respecto de su mano por Quadrado y la que debía de realizar sin ninguna dificultad.

Independientemente de las condiciones físicas que pudiera tener la mano de Masarnau, las cuales son interesantes únicamente como curiosidad a la hora de ejecutar su obra, como ya hemos dicho previamente la gran cualidad de Masarnau era su calidad interpretativa.

Un testimonio tras otro, hacen hincapié en el mismo aspecto, y van definiendo el estilo de tocar de Masarnau como el de alguien sobrio, poco amigo de grandes efectismos, pero con una brillantez y precisión al piano extraordinaria, poseedor de una asombrosa ejecución, como dice Esperanza y Sola en su biografía:

De entonces data la asombrosa ejecución como pianista que se admiraba en él, la corrección admirable de su manera de tocar, y el gusto y la austeridad, por decirlo así, que revelaba en la ejecución de las obras musicales. P. 442

Dicho queda que Masarnau era habilísimo pianista, cualidad que ha conservado siempre; su manera magistral, su precisión, su buen gusto, excluían toda clase de efectos que no fueran de los que el Arte admite como buenos y legítimos… P. 445

Masarnau, a través de sus artículos, define poco a poco cuál es su verdadero gusto musical pero, a pesar de las preferencias que pudiera tener por unos o por otros, en su estilo vamos a encontrar una gran cantidad de influencias propias de su tiempo y también características de alguien que es un buen improvisador.

«Para saber juzgar en bellas artes es necesario estudiar hasta sentir lo más sublime, estimar su belleza, y tal vez producirla» S. de M.

No es el primero en hablar de sus cualidades como pianista, o como dice Madrazo «como tocador», como ya hemos visto, así como el ser conocido en importantes medios musicales:

> En el conservatorio de París y de Madrid, en la Sorbona, y en el Observatorio Real de París no es nada extraño su nombre.

Ya hablaba Quadrado de su manera de ejecutar:

> … hasta adquirir por si mismo una maestría que llegó a no envidiar la de Cramer y la de Moscheles, como en París anteriormente la de Liszt. P. 50

PEDRO DE MADRAZO SOBRE MASARNAU

Recordemos que la primera y única biografía escrita en vida sobre Masarnau es la que publicó Pedro de Madrazo con el título «Galería de ingenios contemporáneos. Don Santiago de Masarnau» en el semanario cultural *El Artista*, en 1836. Es breve pero tal vez la más fiable, dado que tenían una estrecha amistad cuyo origen se sitúa en la de sus familias desde muchos años atrás. Fue en 1818 cuando José de Madrazo, el padre, es nombrado pintor de Cámara en la corte de Fernando VII[18] donde, como sabemos, ejercía de secretario del Mayordomo mayor de palacio, Masarnau padre; y debió ser entre ese año y 1823 cuando fraguaron una amistad profunda y duradera, que se extendería a los hijos de las dos familias. Es ya sabido la estrecha relación que el músico mantuvo a lo largo de los años con los dos hijos, Federico y Pedro, de Madrazo.

---

[18] Suárez, Federico. *Santiago de Masarnau y las Conferencias de San Vicente de Paúl*.Madrid, Ediciones Rialp, 1994. p. 72.

No entraremos en los aspectos biográficos, que luego ampliarían Esperanza y Sola en 1883 y Quadrado en 1905, sino que hemos centrado nuestra atención sobre los musicales.

Pedro de Madrazo no se refiere tanto a las cualidades interpretativas de Masarnau como a su faceta compositiva. El motivo del artículo publicado tal vez quede explicado por el intento de dar a conocer en el ambiente musical de Madrid el valor y la importancia de la obra de Masarnau, incluso más allá de las fronteras nacionales, al entender que a pesar de que se presumía saber de su talento no se conocía la trascendencia de su obra.

> La sociedad madrileña, al paso que admira su raro talento y tan deseosa se muestra de sus producciones, es quizá la que menos conoce el mérito positivo de este ingenio tan apreciado en el círculo filarmónico de los países mas adelantados.[19]

La mano de Masarnau debería ser bastante grande por sus figuraciones de gran extensión

Clasifica las obras de Masarnau hasta ese momento como pertenecientes a tres estilos. El primero de ellos es el que correspondería a las primeras composiciones, anteriores a su primera salida al extranjero. En ellas ya detecta los primeros «síntomas de la pasión» de su producción temprana, una característica propia del romanticismo que contrasta con el hecho de que esta pasión se muestre a través de melodías tristes, sencillas en la forma, pero dulces a los sentidos:

> Tres son los estilos que caracterizan las obras de este artista, El primero corresponde a las primicias del ingenio: la sencillez, la dulzura y una melodía triste que revela los síntomas de la pasión caracterizan estas primeras producciones.[20]

El que considera segundo estilo abarca en realidad la producción que coincide en el tiempo con sus primeros viajes a Londres y París e incluye las ya conocidas obras de Masarnau, los valses del Parnaso, las fantasías Fosánica y Ricordanza, la polaca l'Inocente, su *Spleen*, y unas variaciones para violín y piano sobre un tema de Bellini. Pero hacemos notar que también se refiere a otras composiciones no publicadas pero que sus amigos tuvieron la suerte de escuchar en privado. No sabemos si se trata de obras que fueron publicadas con posterioridad o si, por el contrario, no salieron de las sesiones íntimas.

En este segundo estilo destaca, respecto del primero, la importancia de la armonía, que Madrazo define como perteneciente al «género filosófico» al ser «más profunda y sentida». Entendemos que se refiere a que la obra en su conjunto tiene un carácter más reflexivo y maduro, y que expresa sentimientos más profundos, próximos al perfil romántico, en cuanto que son propios de un «alma atormentada» que sufre por la inevitabilidad del dolor producido por los acontecimientos familiares (la enfermedad de la hermana que la conduce a la muerte temprana, la repentina muerte del padre, su soledad al marcharse su hermano Vicente, etc.) y por los sociales, por su patria, a la que ama y no encuentra remedio para sus males.

Si bien es cierto ese cambio de estilo entre sus primeros años y el aprendizaje a su llegada al extranjero, y que se puede ver un cambio de estilo marcado, es quizás más apropiado hablar de una evolución del primero hacia el segundo. La melodía siempre va a ser un elemento principal en su obra, su

---

[19] Madrazo, Pedro de. «Galería de ingenios contemporáneos. Don Santiago de Masarnau». *El Artista,* III. Madrid, 1836, p. 133.

[20] *Idem* p. 134.

importancia nunca sería superada por cualquier otro elemento (armonía, colores, etc.) pero conforme su aprendizaje avanza en el extranjero su obra va adquiriendo madurez. Así se puede entender la calificación de género filosófico, pero no podemos separarlo de su primer estilo puesto que va a estar todavía presente e incluso más marcado y más refinado. Escribe Madrazo a propósito de este segundo estilo:

> El segundo estilo principia en su primer viaje al extranjero de edad de 19 años. La colección de valses titulada el Parnaso, una Fantasía sobre un tema de Mayerbeer la Fosánica […] y otras varias piezas que no han visto la luz pública, pero de cuyas bellezas la amistad nos ha proporcionado el disfrutar, pertenecen al género filosófico: la armonía resalta en ellas mas profunda y sentida__ ¡llora el músico los recuerdos de su patria, llora la separación de su amado padre, ruega con resignación por la suerte de su hermana!..[…] Un nocturno titulado el Spleen, la Ricordanza, un Rondino, l'Inocente, y unas variaciones de piano y violín sobre un tema de Bellini, son las últimas obras pertenecientes a este segundo estilo__ Todas ellas pintan el estado de su alma tan de continuo atormentada: Entre todas ellas, las publicadas en España después de la muerte de su padre, reina una unión vaga e inexplicable: tal vez Masarnau se ignoraba a si mismo cuando componía a las márgenes del nebuloso Támesis:en su tendencia lúgubre, elegante, apasionada, escribía sin saberlo el presentimiento de lo que había de sufrir vuelto a su patria.[21]

Notemos el contenido romántico de las palabras de Madrazo, uniendo el ambiente nebuloso de la ciudad de Londres, tan vinculado a la estética de lo sublime, con el carácter lúgubre, apasionado y sufriente de Masarnau, tan propios de este movimiento, lo que avala una vez más el hecho de que Masarnau fuera un hombre del Romanticismo y uno de sus introductores en la música española del XIX.

En esta tradición del compositor que sufre y se duele por lo inevitable, Madrazo resalta una obra en particular de Masarnau referente de este cambio o evolución de estilo. Se trata del *Spleen*:

> El Spleen es [..] la mas profunda de dichas obras: es la creencia prosternada bajo el peso del padecimiento. Cuando sus notas cantan y no se plañen, cuando su melodía se lanza, digámoslo así, alegre y llena de fuego fuera de aquella atmosfera de languidez y armonía, entonces a aquella brillantez, hija de la necesidad de un claro obscuro, va unido todo el sentimiento del recuerdo pero modificado por la virtud.[22]

«La sociedad madrileña es la que menos conoce el mérito positivo de este ingenio tan apreciado en los países más adelantados».
P. de Madrazo

Masarnau continuará su evolución hacia un estilo «puramente alemán» como lo califica Madrazo, y que veremos a continuación, pero ya en esta obra podemos apreciar los primeros síntomas de su transición hacia lo que Madrazo hubiese podido llamar cuarto estilo (de haber sido anterior en el tiempo a la fecha de publicación de este artículo), caracterizado por ser más intimista, desarrollado a partir de su etapa de relación con Alkan, Field y Chopin.

Ya en su primer viaje a Londres junto a Mme. Laborde y Melchor Gomis, pero sobre todo en su segunda estancia, Masarnau establece una fuerte amistad con un grupo de compositores alemanes instalados en Inglaterra, y a través de ellos accede a otros compositores y a sus obras. Esta relación puede

[21] *Ibidem*.
[22] *Ibidem*.

considerarse que influyó en la evolución de Masarnau hacia un nuevo estilo de componer. Tanto Cramer, de cuya gran amistad conocemos, como Hummel, a quien escuchaba regularmente en sus conciertos, fueron claramente una fuerte influencia; y este último, un referente de modelo de enseñanza, hasta el punto de traducir al español su método de piano, por considerarlo como el mejor método existente. Más adelante, también fue fundamental su relación y gran amistad con el pianista alemán Daniel Schlessinger, alumno de Ferdinand Ries (a su vez alumno de Beethoven), así como el estudio de las obras de Weber, Beethoven, Mozart, entre otros.

En este ambiente, es lógico que Masarnau sufriera un cambio en su escritura, pero siempre conservando como elemento principal la melodía. Es el que Madrazo califica de estilo alemán:

> El tercer estilo de Masarnau es puramente alemán: con esto hemos explicado toda la diferencia: el segundo está mas al alcance de la generalidad. En su último viaje a Londres y París varió este artista de estilo: tal vez contribuyo a ello el trato que tuvo en la capital de la Inglaterra con los compositores alemanes, de cuya amistad conserva recuerdos vivísimos.[23]

La melodía siempre va a ser el elemento principal de su obra

Este estilo alemán estará caracterizado por las figuraciones, las texturas, la rítmica, las grandes distancias, las octavas, etc., en contraste con el estilo anglo-francés en el que se aprecia una escritura más redonda, menos densa, donde las distancias son menores, sin grandes saltos.

Interesantísimo artículo el que acabamos de ver, tanto por el valor de la fuente como por el análisis de sus estilos compositivos, pero también por un aspecto que a mi parecer es fundamental en la aproximación a este compositor, que es el análisis de su alma. Con esto me refiero a que, a la hora de interpretar o ejecutar una obra, es de vital importancia la comprensión y la representación de los sentimientos plasmados en ella. Aquí Madrazo habla de primera mano de la personalidad y sensibilidad de Masarnau, lo que nos ha ayudado a entender los diferentes sentimientos e ideas que pudieran estar presentes en su obra, así como su pasión a la hora de expresarlos.

[23] *Ibidem*.

Agrupación musical «Santiago de Masarnau» del Colegio San Alfonso

María José Fernández-Pedraza Serrano
Profesora de Música y de Historia en el colegio San Alfonso de Madrid
Directora de la Agrupación Musical «Santiago de Masarnau» del Colegio San Alfonso.

La Agrupación Musical «Santiago de Masarnau» del Colegio San Alfonso, nace el día 8 de diciembre de 2022, festividad de la Inmaculada Concepción de la Santísima Virgen María, patrona de España y también, por voluntad expresa de Federico Ozanam, patrona de la Sociedad de San Vicente de Paúl.

La Agrupación se forma en el colegio San Alfonso de Madrid, que regenta la Compañía de las Hijas de la Caridad de San Vicente de Paúl. Es el mejor homenaje podemos hacer desde este colegio, al venerable Masarnau, que profesaba una gran admiración a la Congregación de la Misión y a las Hermanas: «*¿Quién ignora que la dirección de las Hijas de la Caridad, ese instituto que es como el bello ideal del catolicismo y una de sus más brillantes glorias, está confiada a esta santa congregación?*»[1]

Masarnau se instala en Madrid definitivamente en 1843 y quiere implantar el canto coral que tanto le impresiona que había visto en Francia y en Inglaterra. Destacar su fascinación, que plasma en un emotivo escrito fechado en 1837, al escuchar a la vez, más de seis mil voces de niños pobres en un oficio religioso en la emblemática catedral anglicana de San Pablo, cuya cúpula domina el horizonte de Londres.

Las lecciones de música coral de Masarnau, en el denominado entonces Real Hospicio del Ave María y Santo Rey Don Fernando, sito en la calle de Fuencarral, rebautizado hoy como el Museo de Historia de Madrid, eran diarias. Los expósitos aprendían a cantar «a capella», lo mismo que lo hacían en la Escuela Especial de Música, de la que Santiago era el director, escuela integrada en el afamado colegio Masarnau, regentado por su hermano Vicente. También colabora en esa época, en otras dos instituciones de beneficencia, en el colegio de los Niños Desamparados, sito en la calle Atocha, hoy sede de la Sociedad Cervantina, y en el colegio de Nuestra Señora de la Paz, ubicado en la calle Embajadores, destinado a acoger a las niñas procedentes de la Inclusa, hoy desaparecido.

Más tarde, Masarnau debutó como organista en la Casa de Misericordia de Santa Isabel, sita en la calle Hortaleza, donde formó una agrupación coral para educar gratuitamente a las niñas pobres que allí residían, formación musical, que mantuvo hasta el final de sus días. La Casa de Misericordia fue Inaugurada en 1856 y desde el principio, fue regentada por las Hijas de la Caridad, que siguen en la actualidad, ahora como colegio Santa Isabel.

Esta reciente Agrupación musical, que con tanta ilusión entre todos hemos formado, tiene como objeto mantener el espíritu con que Santiago de Masarnau fundaba las agrupaciones corales de niños,

[1] Discurso del presidente del Consejo superior de España, en la Junta general celebrada en Madrid, el 17 de febrero de 1861.

esto es, poner la música al servicio de la educación integral al actuar en el desarrollo afectivo, estético y cognitivo, para dotar a los niños de un medio de socialización, con beneficios tanto morales como culturales.

Los componentes, en sus actuaciones, lucen en su uniforme colegial una beca azul, como recuerdo de la fecha del nacimiento de la Agrupación, el 8 de diciembre; el color azul-celeste, privilegio litúrgico español, como emblema de la pureza absoluta de la que fue concebida sin pecado original. La misma que se aparece en 1830 a santa Catalina Labouré, en la casa madre de las Hijas de la Caridad en París, llamada por los fieles Virgen de la Medalla Milagrosa, que sigue derramando sus gracias a todos los que pedimos con confianza.

El venerable Santiago de Masarnau

P. Giuseppe Guerra, C.M.
Postulador de la causa de canonización

HISTORIA Y ACTUALIDAD DE SU CAUSA DE BEATIFICACIÓN Y CANONIZACIÓN

El siervo de Dios Santiago de Masarnau (1805-1882) fue declarado venerable el 21 de enero de 2021. En el proceso de beatificación y canonización, la promulgación del decreto sobre las virtudes heroicas, autorizado por el Santo Padre Francisco, representa un paso fundamental. El decreto afirma que el venerable practicó todas las virtudes teologales (fe, esperanza y caridad) y las cardinales (prudencia, justicia, fortaleza y templanza) en grado heroico. El Decreto constituye un paso fundamental en el proceso de beatificación y canonización, que se inició en Madrid el 5 de junio de 1999 y concluyó el 14 de diciembre de 2000, 117 años después de la muerte del siervo de Dios, mucho más que los 30 años que las Normas señalan como plazo máximo para iniciar una causa de beatificación. Pero las disculpas por el retraso y las justificaciones dadas fueron aceptadas.

> **Masarnau representa a los cristianos que se esfuerzan por sembrar justicia y paz**

Inmediatamente después de la muerte de Masarnau, los miembros del Consejo Nacional de la Sociedad de San Vicente de Paúl en España encargaron al polígrafo José María Quadrado, también miembro de las Conferencias de San Vicente de Paúl, la redacción de su biografía, que fue publicada en 1905.

La Primera Guerra Mundial, la Guerra Civil Española de 1936-1939 y la Segunda Guerra Mundial, influyeron notablemente en las posibilidades reales de iniciar su proceso de canonización.

Entregado el proceso en Roma en el año 2000, en la Congregación para las Causas de los Santos, fue profundizado a la luz de los testimonios y documentos recogidos en los distintos archivos bajo la supervisión de Sor María Teresa Candelas Antequera, Hija de la Caridad, Licenciada en Teología e Historia, y fallecida el 7 de enero de 2012.

La Positio Super Virtutibus fue impresa en 2006 y sometido al severo juicio de cinco consultores históricos designados por la Congregación de las Causas de los Santos, en 2007.

Los cinco historiadores comprobaron que la investigación se había realizado de forma precisa y exhaustiva; el volumen ofrece una prueba documental suficiente de la santidad de Santiago de Masarnau; su beatificación puede ser un gran ejemplo para la sociedad de nuestro tiempo.

Tras recibir el voto favorable de los cinco historiadores, el procedimiento exige que se realice el examen de nueve teólogos. De hecho, para el siervo de Dios, Santiago de Masarnau hubo un Congreso de

consultores teológicos en noviembre de 2019 que declaró unánimemente que el siervo de Dios había practicado efectivamente todas las virtudes en grado heroico en su vida.

En resumen, historiadores y teólogos han analizado toda la biografía del siervo de Dios, punto por punto, y luego se han centrado en la santidad de su vida.

ALGUNOS DATOS RELEVANTES DE SU CONVERSIÓN

Durante la cuaresma de 1838, con 32 años, Masarnau, estando en París, uno de los centros de la renovación espiritual y misionera católica tras la Restauración (piénsese en el nacimiento del culto al Sagrado Corazón o en las misiones extranjeras), tuvo una profunda experiencia de fe e inició su camino personal de conversión. Su encuentro con Dios le llevó a hacer una confesión general y selló esa conversión en la iglesia de Nuestra Señora de Loreto, el 19 de mayo de ese año. A partir de ese momento, comenzó una nueva vida.

A su trabajo como músico, sobre el que había girado toda su vida hasta entonces, se unió una vida de oración y caridad. En París, tras ingresar en la Archicofradía del Corazón de María, en 1838 un amigo le dio a conocer la Sociedad de San Vicente de Paúl, fundada en 1833 por el beato Federico Ozanam y otros compañeros, a la que se unió y se comprometió en un activo apostolado hacia los pobres.

> «Alma de temple fuerte, espíritu sereno y persistente, inteligencia clara y sagaz, hombre de mundo, de reflexión y de fe»
> Concepción Arenal

En 1843 el siervo de Dios regresó definitivamente a Madrid. Dio clases en el Colegio Masarnau, fundado por su hermano Vicente (Catedrático universitario). El regreso a su patria y su actividad docente no le hicieron olvidar la experiencia espiritual que los historiadores llamaron «conversión». Continuó visitando a los pobres y a los enfermos en los hospitales. Experimentó de primera mano la miseria y el abandono de tantos marginados de la sociedad de la época.

El 11 de noviembre de 1849 fundó el primer grupo, la primera Conferencia de la Sociedad de San Vicente de Paúl en España, manteniendo una estrecha relación con el Consejo General de París (existen 570 cartas al respecto). Al año siguiente, obtuvo la aprobación eclesiástica y en diciembre de 1851 el reconocimiento civil en España. Se pidió a los participantes en las Conferencias que se hicieran cercanos a los más necesitados mediante visitas a domicilio. Masarnau recaudó fondos y consiguió que muchos laicos acomodados se alistaran en las Conferencias. Llevó a cabo una importante labor de asistencia domiciliaria a los pobres y enfermos.

El destronamiento, en 1868, de la reina Isabel II dio lugar al llamado Sexenio Democrático o Revolucionario.

En este contexto, la actividad de las Conferencias sufrió un duro golpe. El 19 de octubre de ese año, el gobierno revolucionario decide suprimir las Conferencias de San Vicente de Paúl y confiscar sus bienes. El siervo de Dios, junto con otros miembros de las Conferencias de Madrid, continuó la labor de asistencia a título particular. En 1875, con la instauración de la monarquía constitucional por Alfonso XII, la actividad de las Conferencias se reanuda con renovado empeño.

MUERTE Y RECONOCIMIENTOS

El 1 de junio de 1882, el siervo de Dios presentó su dimisión como presidente de la Sociedad de San Vicente de Paúl en España. Murió unos meses después, el 14 de diciembre, a la edad de 77 años.

«Don Santiago tenía, además, un gran valor simbólico. No era una figura aislada. Representa, en general, a los católicos que mantienen la fe en medio de los nuevos retos y dificultades de la época contemporánea. Representa, más en concreto, a los cristianos que se esfuerzan por sembrar justicia y paz en una sociedad injusta y dividida; y en particular, representa al gran movimiento caritativo de las Conferencias de San Vicente de Paúl. Es una figura atractiva y aleccionadora para nuestro tiempo; y su mensaje es actual, urgente, indiscutible» (Informatio super virtutibus, p. 362).

El núcleo de la espiritualidad vivida por Masarnau se caracteriza por su amor convencido y apasionado por los pobres, expresión concreta de su amor al Señor. La escuela para niños pobres, la acogida y el cuidado de los enfermos, hacen de él un verdadero discípulo de Jesús, que vive el seguimiento con inteligencia y caridad.

«La limosna espiritual es necesaria a todo hombre, sea cual sea su edad, su estado y su condición. De la limosna material sólo los pobres necesitan y sólo pueden hacerla los que no son pobres. Pero la limosna espiritual ¿hay ser humano que no la necesite, o hay alguno que no pueda darla a sus semejantes? [...] A la vez que alivia la necesidad del que la recibe, aumenta al mismo tiempo el fondo del que la da. Cuánto más amor se produce, más amor se tiene, y nadie es más rico en amor que el que más ama. No hay más que un ser, en toda la creación, sacado de la nada por amor, y sólo por amor; creado a imagen y semejanza de Dios por amor, y sólo por amor; rescatado después del pecado por amor, y sólo por amor. Este ser necesita, por consiguiente, del amor para vivir; nada habremos hecho con nutrir su cuerpo y abrigarle si a la vez no le dispensamos el alivio a las necesidades del alma, el consuelo, el consejo, el cariño» (Discurso de S. de Masarnau en la Junta General de la SSVP, Madrid 8.12.1855).

«Don Santiago de Masarnau ha muerto; y aunque ha entregado su alma a Dios con la muerte de los justos, con resignación cristiana en medio de una enfermedad larga y angustiosa, con tranquila conformidad en la voluntad divina y en su infinita misericordia, después de una larga vida, caritativa y ejemplar, recibidos todos los sacramentos, que la Iglesia tiene para el último trance, y los consuelos de la Santa Religión para los moribundos» (Discurso del sucesor de Masarnau, Luis Tapia en Madrid, el11.02.1883,en la Junta General de la SSVP).

En su panegírico, don Vicente de la Fuente afirmó que «no necesitaba el catolicismo inventar anécdotas, cuentos o leyendas para ensenar la práctica de la moral y las virtudes, pues tiene las vidas de los santos, que constituyen lo que se llama el Evangelio en acción, muy superior a la llamada moral en acción, por buena que sea, sin hablar de esa otra mal llamada moral filosófica e independiente; la cual, semejante al agua estancada de los pantanos, ni refresca ni limpia, sino que hiela, ahoga y mata» (Elogio en el Encuentro de Jóvenes Católicos de Madrid, 29.12.1882).

Su fuerza, su compromiso residen en su amor a Dios: «Entregó su vida entera a la enseñanza y la beneficencia, dos formas tan principales de la caridad, con rara inteligencia y rarísima perseverancia, su nombre llegó a ser monumento de virtud práctica y fecunda, y su persona dechado de sencillez y abnegación generosa. Alma de temple fuerte, espíritu sereno y persistente, inteligencia clara y sagaz, hombre de mundo, de reflexión y de fe, dio a su vida aquel comienzo tan sencillo, sublime y santo, que el Evangelio consagra para ejemplo al mundo con estas bellísimas palabras: «pasar por la tierra hacien-

do el bien». Y Dios bendijo y extendió los años de tan preciosa existencia hasta los linderos apartados» (Necrológica de Concepción Arenal, en La Voz de la Caridad, n. 309).

El siervo de Dios vive haciendo el bien porque está totalmente inmerso en Dios. Como nos dice su biógrafo José Mª Quadrado: «A éstos no sólo les favoreció con su discreta y fina manera de tratarles, sino con ocasiones que les procuraba de hacerse mejores y de salvar sus almas solicitando su concurso para protección de la infancia en los asilos o en extraordinarios e imprevistos casos que le presentaban su consumada experiencia y sus incesantes esfuerzos, sugiriéndole la creación de la caja de San José [...]. En la visita a los pobres empleaba los más exquisitos miramientos de atención y cortesía» (Biografía, Madrid, 1905, páginas 317 y s.).

Vemos el recorrido de este joven músico que, a pesar de estar inmerso en la sociedad de su tiempo, se impregna de sentimientos románticos, por el amor de Dios y con el amor de Dios.

La prudencia elige lo que es invisible a los ojos para seguir su llamada a la santidad. La misma prudencia emerge en su papel de fundador y líder de las Conferencias vicentinas en España. El propio sucesor del siervo de Dios en la dirección de las Conferencias nos habla del virtuoso hábito de la prudencia de Masarnau en estos términos:

«De la notable prudencia y extraordinaria firmeza con que por espacio de treinta y dos años ha dirigido nuestra Sociedad, pueden dar testimonio, así los muchos millares de cartas que durante este periodo escribió a las Conferencias, corno sus cotidianas respuestas a las consultas que a cada momento se le hacían, y cuyo número es incontable. De sus grandes virtudes privadas, entre las que sobresalían la mortificación, y la humildad, saben bastante y acaso lo publicarán algún día, los que le trataban íntimamente» (De una breve biografía escrita pocos días después de la muerte de Masarnau. Boletín de la SSVP XX, n. 229, Madrid pp. 21-27).

Cuando se cerraron las Conferencias por orden gubernativa (1868-1875), el siervo de Dios y otros seguidores continuaron su misión con los pobres:

«Suprimida la Sociedad de San Vicente de Paúl, en uso del inaguantable derecho de la libertad de Asociación, surgieron al punto de sus ruinas varias Asociaciones católicas [...]. En la Asociación de católicos, los socios de San Vicente de Paúl continuaron a las obras de caridad en silencio, a la creación de escuelas, publicación de buenos libros y otras obras a este tenor. Los políticos preferían las obras de ostentación y ruido en pro de la Iglesia. Los deseos eran buenos, los resultados fueron fatales. Los políticos formaron la Asociación católico-monárquica, que llevó breve y azarosa vida, dejando a la otra, que aún existe, pero con escasas fuerzas» (Elogio en la Reunión de la Juventud Católica en Madrid, 29.12.1882).

«Un alemán cristiano y reflexivo, o un reflexivo y cristiano español, si se tratara de perpetuar la memoria de Masarnau en forma gráfica y verídica, pondría sobre la tumba un trasunto adecuado de aquellas inscripciones, que suelen leerse en Alemania sobre el surtidor silencioso de las fuentes saludables: Esta fuente corre en silencio, para hacer el bien; aprendieron, hombres» (Obituario escrito por Concepción Arenal, en La voz de la Caridad, no. 309).

CAMINO HACIA LA SANTIDAD

Su jornada estaba marcada por la oración, el trabajo, la actividad caritativa, y encontraba tiempo para escuchar a sus amigos y a los jóvenes. Cuando, como hemos visto en 1882, su debilidad física le obligó a renunciar a su mandato de presidente se puso de manifiesto su estilo de vida esencial

y desvinculado. Muy culto, conocedor de varios idiomas, sabía hablar de corazón a corazón con los pobres. Vivió en una posición económica discreta, pero regaló su vida y su patrimonio a las Conferencias, a los pobres y a las personas que le asistieron hasta sus últimos días. Santiago de Masarnau es hoy venerable. Venerable en latín y en español significa digno de ser adorado; pero, aunque esta palabra es a veces sinónimo de adoración, como en el «Te Deum» se refiere a Dios (omnis terra veneratur), en este caso significa que Masarnau debe ser admirado como ejemplo e invocado en la oración para las gracias y milagros que pedimos; pero no se puede llamarlo beato o santo, anticipando el juicio de la Iglesia. También se prohibirá por el momento ofrecerle un culto público, como el reservado a los beatos y santos que han sido proclamados como tales por la Iglesia mediante la beatificación y la canonización.

Nuestro deseo es que, una vez conseguido el «milagro» por su intercesión y reconocido como tal por la Iglesia, Santiago de Masarnau sea beatificado y posteriormente canonizado. Sólo entonces podrá ser venerado públicamente. Todos somos y debemos ser siervos de Dios; y desde el siglo VI el Papa firma sus documentos con el título: servus servorum Dei, recordando las palabras de Jesús: el que ocupa el lugar más alto sea el servidor de todos (Marcos, 9, 32). Entonces la Iglesia reservó este título de «siervo de Dios» para aquellas personas que se distinguían especialmente en la práctica de las virtudes y en la santidad de vida. Con el impulso del pueblo y la fama de santidad que les rodeaba, se inició un proceso de beatificación con el objetivo de documentar que sus vidas no sólo se habían conducido de forma cristiana, loable y santa, sino que habían alcanzado un grado extraordinario, poco común y heroico.

Al principio, todos los cristianos eran llamados santos, es decir, consagrados en el bautismo; así llamaba el apóstol san Pablo a los cristianos en sus cartas, y escribía a los santos que estaban en Éfeso, a los santos por vocación que estaban en Roma. Los santos de hoy son aquellos beatos gracias a los cuales se ha obtenido otro milagro después de su beatificación. Este es el punto culminante de su glorificación y esto es lo que esperamos fervientemente para el venerable Santiago de Masarnau, intensificando nuestras oraciones y dando noticias de las gracias y milagros obtenidos.

Cuando contemplamos una hermosa catedral, ¿quién se acuerda de los que trabajaron en poner los cimientos?

Juan Carlos Flores Auñón
Doctor en Historia y licenciado en Teología.

Estas líneas tienen dos objetivos básicos: primero, recordar a todos aquellos que, desde hace 25 años, han trabajado para que hoy nos alegremos y vivamos el reconocimiento por parte de la Iglesia, de que a Santiago de Masarnau se le haya declarado venerable siervo de Dios por su práctica de las virtudes cristianas, es especial a los que ya disfrutan de la Gloria de Dios. Y, en segundo lugar, señalar las etapas más destacadas que han llevado a este reconocimiento, marcando un hito fundamental en la Causa de su beatificación y canonización.

La personalidad de Masarnau, su práctica de las virtudes cristianas, en especial la caridad, no podía quedar en el ámbito de la Sociedad de San Vicente de Paúl o en el estrecho campo de algunos historiadores, por ello y en la preparación de la celebración del 150 aniversario de la fundación de las Conferencias de San Vicente de Paúl en España, surgió la idea de incoar su causa de canonización.

Para ello preparé un informe sobre su vida, virtudes y fama de santidad. Dicho informe se envió de forma privada a obispos, postuladores y otras personas que, por su autoridad y experiencia, pudieran dar su parecer sobre la oportunidad de abrir dicha causa. La opinión fue unánimemente favorable, por lo que se comenzaron los trámites oportunos para su iniciación.

En mayo de 1996 se procedió a la exhumación de los restos del hoy Venerable, del cementerio de la Sacramental de San Justo de Madrid, donde habían sido depositados en diciembre de 1882, y su traslado al templo nacional de las Conferencias en Madrid, entonces Parroquia de San Roberto Belarmino, calle Verónica, 11.

Fue nombrada postuladora Sor María Teresa Candelas Antequera, H.C., quien en nombre de la Sociedad de San Vicente de Paúl en España hizo la petición formal ante el Arzobispado de Madrid, que inició los trámites oportunos para este tipo de procedimientos.

El 30 de mayo de 1999 llegó el «nihil obstat» de Roma, lo que permitió la apertura oficial de la Causa en su fase diocesana.

Entre el 5 de junio de 1999 y el 14 de diciembre del 2000, se celebraron las sesiones del tribunal, en un tiempo realmente reducido de año y medio, para este tipo de procedimiento, dado el trabajo previo realizado en la recogida de datos y documentos.

Entregada la documentación requerida en la Congregación para la Causa de los Santos en Roma, hubo que esperar al 8 de noviembre de 2002 para que dicha Congregación reconociera que el proceso realizado en la archidiócesis de Madrid era válido, al haber cumplido todas las normas que al respeto establece la normativa vigente.

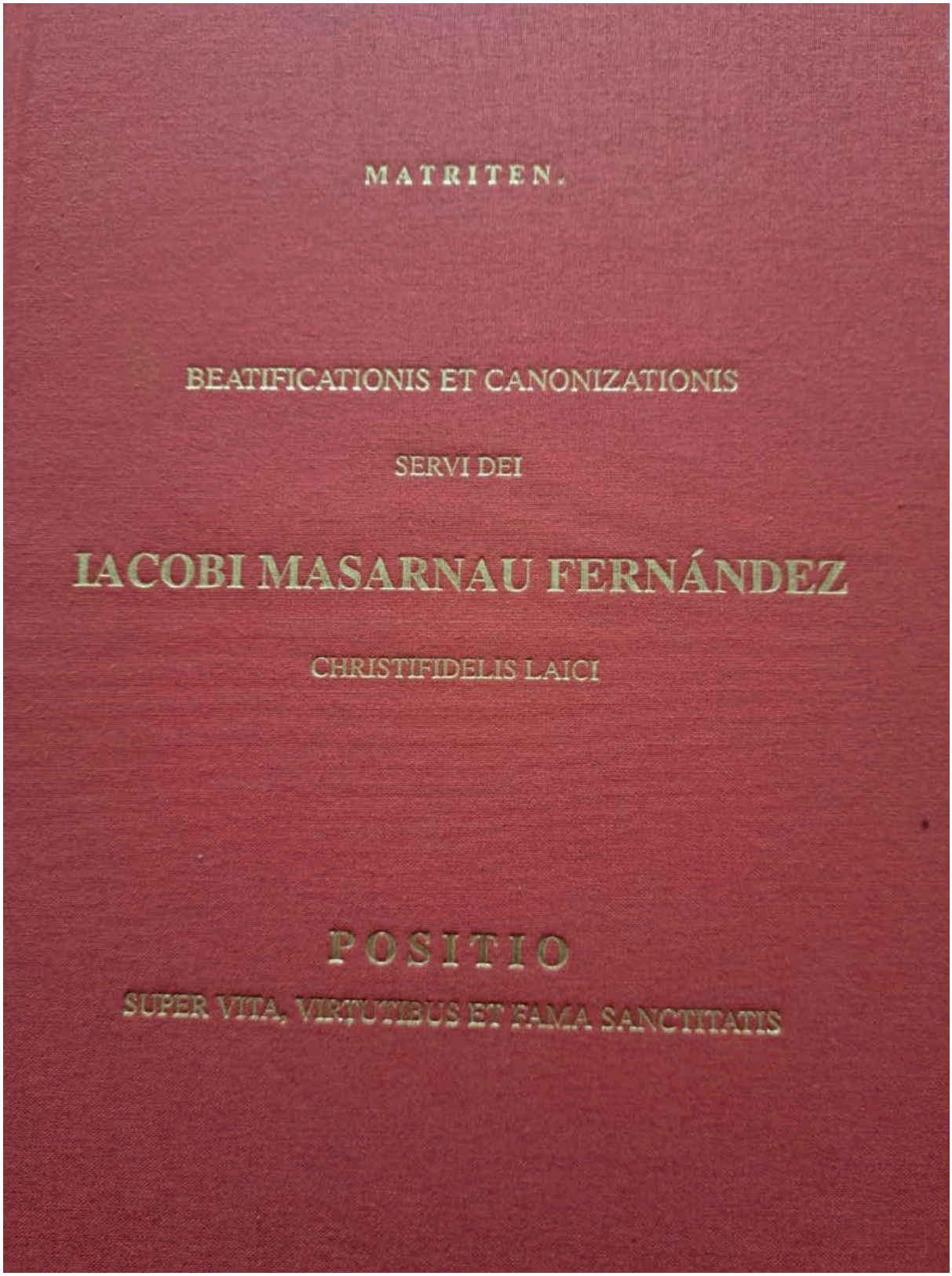
A continuación, Sor Mª Teresa Candelas (q.e.p.d.), Postuladora de la causa, redactó la Positio Supervita, Virtutivus et Fama Santitatis del Siervo de Dios Santiago de Masarnau, y la entregó el año 2006.

Un año después, dicha Positio fue examinada por una comisión formada por peritos en Historia, que declararon, por unanimidad, que la investigación documental realizada era válida y suficiente para continuar la Causa.

Habría que esperar al mes de noviembre de 2019 para que los peritos teólogos reconocieran por unanimidad que el Siervo de Dios Santiago de Masarnau había practicado las virtudes cristianas en grado heroico.

Una vez que los cardenales y obispos, miembros de la Congregación para la Causa de los Santos, aprobaron el dictamen de la Comisión de Teólogos, el Papa Francisco el 21 de enero de 2021 autorizó la promulgación del Decreto sobre la práctica de las virtudes heroicas y se le reconociera como Venerable.

Lograda esta importante meta, queda ahora intensificar la devoción al Venerable Santiago de Masarnau y mediante la oración, pedir al Señor un signo extraordinario por su intercesión, para que la Iglesia le reconozca como beato y posteriormente se le inscriba en el catálogo de los santos.



Portada de la *Positio.*

CONGREGATIO DE CAUSIS SANCTORUM

MATRITENSIS

BEATIFICATIONIS et CANONIZATIONIS

SERVI DEI

IACOBI MASARNAU FERNANDEZ

CHRISTIFIDELIS LAICI

(1805-1882)

DECRETUM SUPER VIRTUTIBUS

"Beatus, qui intellegit de egeno: Dominus beatum faciet eum in terra" (Ps 41,2.3).

Servus Dei Iacobus Masarnau Fernandez, qualis eminens socius Societatis Sancti Vincentii a Paulo, caritate operosa ut sanctus fieret incitatus est. Beatus Fridericus Ozanam, Societatem instituens, pro sociis eius hoc ipsum quidem cupiverat.

Servus Dei Matriti die 10 mensis Decembris anno 1805 ortus est. Una cum familia sua in plurimis Hispanicis oppidis habitavit dein, cum pater eius praecipua in Regis Domo officia sumeret,

Matritum rediit. Iam a pueritia se musicae aptum esse ostendit et adulescentiae tempore mathematicae studia inchoavit. Ad musicam institutionem complendam Lutetiam petivit. Lutetiae Londinique vixit, ubi professionis, societatis culturaeque stimulos invenit. Fidem catholicam exercebat, at dicis causa tantum.

Anno 1938 quoddam acre animi discrimen ad Confessionem Generalem adduxit eum, cuius fidei studium, Communione suscepta, funditus mutavit. Conferentias Sancti Vincentii a Paulo ingressus est et fiducia in Providentia veracique caritate erga pauperes statim eminuit. Spiritualem vitam curavit, videlicet cotidie Missae intererat, assidue precabatur Sacramque Scripturam legebat.

Matritum rediit ad musicam docendam. Suum caritatis ministerium tacite in valetudinariis, hospitiis aliisque institutis perrexit. Personans quoque musicamve gratuito docens, solacium multis afferebat. Sanctam Mariam Michaëlam a Sanctissimo Sacramento Desmaisières ad operam pro exclusis mulieribus fundandam auxilio laboris adiuvit. Anno 1849, una cum duobus in eius eodem collegio docentibus, primam Hispanicam Conferentiam Sancti Vincentii a Paulo instituit. Ipse sociorum formationem curabat. Rei publicae commutatione exarsa, Societas diducta est at Servus Dei clam caritatis opere non desiit et circiter centum familias singulis hebdomadis visitabat. Regno Burbonio restaurato, Servus Dei operam dedit ut Societas denuo ordinaretur, cuius praesidis munere ad annum 1882 functus est.

Servi Dei fidei fervor non tantum vitam eius continenter animavit, sed et multorum caritatem in Deum excitavit, tam ut exemplo suo et plurimas ad vitam consecratam vocationes foveret.

Eucharistiam, Virginem Mariam, Sanctos, Sanctum Ioseph Sanctumque Vincentium a Paulo in primis, diligebat. Ecclesiae Summoque Pontifici oboedientiam praestabat. Non modo societatis reique publicae Hispanicae illius temporis vicibus, sed ut Societatis Sancti Vincentii a Paulo apostolatus bene videretur ac reciperetur quoque, valde laboravit. Adversas inter res spem suam et fortitudinem, necnon perseverantiam in bono prudentiamque suam testificatus est. Summa caritate pauperes auscultabat eorumque unumquemque nomine noscebat, et familias eorum adiuvabat. Sic re, zelo suo ac sedulitate, Deum indigentibus adesse nuntiabat.

Aetate defessus atque "labore caritatis" (1Thess 1,3) fatigatus, Superiori Consilio se Societatis regimen abdicare certo renuntiavit. Valetudo eius in peius mutavit, tam ut mori se apparare suaderetur. Caritatem usque ad finem exercens, obiit. Dies fuit 14 mensis Decembris anno 1882. Multitudo, quae exequiis eius interfuit, sanctitatis famam, qua in vita iam circundatus erat, patefecit.

Hac perdurante increbrescenteque fama, Servi Dei Causa beatificationis et canonizationis est instructa. Iuxta Curiam ecclesiasticam Matritensem die 5 mensis Iunii anno 1999 Inquisitio Diocesana inchoata est, quae die 14 mensis Decembris anno 2000 est clausa, cuiusque de iuridica validitatem haec Congregatio de Causis Sanctorum die 8 mensis Novembris anno 2002 decretum edidit. Exarata est inde Positio, quae die 30 mensis Octobris anno 2007 Consultorum Historicorum iudicio est subiecta. Inde, consuetas secundum normas, an Servus Dei virtutes christianas heroico in gradu excoluisset disceptatum est. Die 7 mensis Novembris anno 2019 Peculiaris Consultorum Theologorum Congressus, fausto cum

exitu, habitus est. Die 19 mensis Ianuarii anno 2021 Patres Cardinales et Episcopi, Ordinaria in Sessione congregati, Servum Dei theologales, cardinales iisque adnexas virtutes heorum in modum exercuisse professi sunt.

Facta demum de hisce omnibus rebus Summo Pontifici Francisco per subscriptum Cardinalem Praefectum accurata relatione, Sanctitas Sua, vota Congregationis de Causis Sanctorum excipiens rataque habens, hodierno die declaravit: *Constare de virtutibus theologalibus Fide, Spe et Caritate tum in Deum tum in proximum, necnon de cardinalibus Prudentia, Iustitia, Fortitudine et Temperantia iisque adnexis in gradu heroico Servi Dei Iacobi Masarnau Fernandez, Christifidelis Laici, in casu et ad effectum de quo agitur.*

Hoc autem decretum publici iuris fieri et in acta Congregationis de Causis Sanctorum Summus Pontifex referri mandavit.

Datum Romae, die 21 mensis Ianuarii a.D. 2021.

MARCELLUS Card. SEMERARO
Praefectus

✠ FABIUS FABENE
Archiep. tit. Faliscodunensis
a Secretis

Decreto sobre virtudes (traducción)

CONGREGACIÓN DE LA CAUSA DE LOS SANTOS
MADRID

BEATIFICACIÓN Y CANONIZACIÓN DEL SIERVO DE DIOS
SANTIAGO MASARNAU FERNÁNDEZ

SEGLAR
(1805-1882)

DECRETO SOBRE VIRTUDES

«Bienaventurado el que se preocupa del necesitado. El Señor le hará feliz en la tierra» (Salmo 41, 2.3)

El Siervo de Dios Santiago Masarnau Fernández, socio eminente de la Sociedad de San Vicente de Paúl, es orientado hacia la santidad a través de la caridad. El Beato Federico Ozanam, fundador de la Sociedad, deseaba esto mismo para todos sus socios.

El Siervo de Dios, nació en Madrid, el día 10 de diciembre del año 1805. Con su familia vivió en diversas ciudades de España, después como su padre aceptó realizar trabajos de importancia en la Casa Real, volvió a Madrid. Desde su infancia demostró su aptitud para la música y en la adolescencia inició estudios de matemáticas. Para completar su formación musical se dirigió a París. Vivió en Londres y París, donde desarrolló su actividad profesional, social y cultural. Su fe católica, era solamente puro formulismo.

En el año 1838 cierto estado de ánimo le condujo a una confesión general y, recibida la comunión, su vivencia de la fe cambió por completo. Ingresó en las Conferencias de San Vicente de Paúl y su fe en la Providencia y su verdadera caridad hacia los pobres creció enseguida. Cuidó su vida espiritual, oía misa diaria, asiduamente rezaba y leía la Sagrada Escritura.

Volvió a Madrid para enseñar música. Su servicio de caridad práctica con los enfermos, en los hospicios y otras instituciones fue continuo. Enseñando música a muchas personas gratuitamente, y llevando consuelo a mucha gente. Ayudó a la obra de Santa María Micaela del Santísimo Sacramento, fundada a favor de las mujeres excluidas. En el año 1849 junto con dos compañeros profesores en el mismo colegio, fundó la primera Conferencia española de San Vicente de Paúl. Él mismo se preocupaba de la formación de los socios. El gobierno revolucionario disuelve la Sociedad, pero el Siervo de Dios no abandonó su plan de obras de caridad y visitaba con regularidad alrededor de cien familias. Restaurada la monarquía Borbónica, el Siervo de Dios trabajó para que la Sociedad de nuevo se estableciera y sus trabajos en ella terminaron en 1882.

El Siervo de Dios guardó no solo para él el fervor, sino que alentó a muchos en la caridad de Dios, tanto que a ejemplo suyo florecieron muchas vocaciones a la vida consagrada.

Amaba en primer lugar la Eucaristía, a la Virgen María, a los santos, a San José y a San Vicente de Paúl. Y prestaba obediencia a la Iglesia y al Sumo Pontífice. Trabajó sin descanso no solo para la sociedad española correspondiente a aquellos tiempos, sino para que el apostolado de la Sociedad de San Vicente de Paúl fuera bien visto y recibido. Su esperanza y su fortaleza, no menos que su perseverancia en el bien y su prudencia nos son testimoniadas. Con suma caridad escuchaba a los pobres y a cada uno de ellos conocía por su nombre y ayudaba a sus familias. En este contexto con su celo y perseverancia anunciaba a los indigentes que Dios estaba presente.

Impedido por la edad y fatigado por su labor de caridad (1 Tes. 1,3) quiso dejar el cargo de Presidente del Consejo Superior de la Sociedad. Su salud cambió para peor, tanto como para pensar en su preparación para morir. Ejerciendo la caridad hasta el final, murió el día 14 de diciembre de 1882. La multitud que acudió a su entierro dejó patente su fama de santidad de la que ya gozaba en vida.

Por esta fama duradera y creciente, es iniciada la Causa de Beatificación y Canonización del Siervo de Dios. En la Curia Eclesiástica de Madrid el día 5 de junio del año 1999 se abre el Proceso de investigación diocesana que el día 14 de diciembre de 2000 queda clausurado. De cuya validez jurídica esta Congregación de las Causas de los Santos edita el decreto el día 8 de noviembre del año 2002. Tan firme es esta decisión que, el día 30 del mes de octubre del año 2007 se declara conforme a juicio de la consulta histórica. Por tanto, según las costumbres, normas y las virtudes cristianas del Siervo de Dios cultivadas en grado heroico, queda así dictaminado.

El día 7 de noviembre del año 2019 se realiza el congreso peculiar de teólogos consultores, llevado a cabo con éxito.

El día 19 de enero del año 2021, los padres cardenales y obispos, congregados en sesión ordinaria reconocen que el Siervo de Dios había ejercitado de aquel modo las virtudes teologales y cardinales y anexas.

Precisamente por todos estos hechos y todos estos trámites, el Sumo Pontífice Francisco por el suscrito Cardenal Prefecto en directa comunicación, Su Santidad, conociendo los votos de la Congregación de las Causas de los Santos y teniéndolos por ratificados en el día de hoy declaró: Reconocer las virtudes teologales Fe, Esperanza y Caridad en Dios y en el prójimo y las Cardinales, Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza unidas a estas en grado heroico del Siervo de Dios Santiago Masarnau Fernández, Seglar, en este caso y al efecto que interesa.

El Sumo Pontífice dictaminó que este Decreto, por consiguiente, sea de derecho público y sea recogido en las actas de la Congregación de las Causas de los Santos.

Dado en Roma a 21 de enero de 2021

Fdo. Marcelo Cardenal Prefecto. Rubricado. Fabius Fabene, Secretario

Sociedad de
San Vicente de Paúl
Las Conferencias

9 788494 761287