

Orígenes de la tradición musical culta en el Campo de Gibraltar. Semblanza de un músico gibraltareño desconocido: Pascual Ramayón Barrett (1831-1874) (II)

Javier López Escalona y Sergio Fernández Uceda

Recibido: 11 de enero de 2023 / Revisado: 12 de enero de 2023 / Aceptado: 20 de enero de 2023 / Publicado: 5 de abril de 2023

RESUMEN

El descubrimiento del músico desconocido Pascual Ramayón Barrett nos ayuda a entender los orígenes de la tradición musical culta en el Campo de Gibraltar. El estudio tiene como objetivo rescatar del olvido la figura del compositor y pedagogo gibraltareño, centrándose en esta segunda entrega, en la etapa del músico que transcurre en Bruselas, donde escribió su método de solfeo y recibió el primer premio de composición del Real Conservatorio de Bruselas. De la mano de su maestro Fétis, recibió una de las educaciones musicales de mayor relevancia del momento y compartió clase y formó parte de la recién descubierta “Generación musical de 1850” —Generación del 50—. Barrett fue teórico y pedagogo musical, compositor, director de orquesta, pianista y violonchelista. Además, propició la primera institución reconocida del Campo de Gibraltar dedicada a la educación musical, el Liceo Calpense.

Palabras clave: Pascual Ramayón Barrett, Campo de Gibraltar, patrimonio musical, Generación musical de 1850, Conservatorio Real de Bruselas, Fétis, método de solfeo

ABSTRACT

The discovery of the unknown musician Pascual Ramayón Barrett helps us to understand the origins of the cultured musical tradition in the Campo de Gibraltar. The study aims to rescue the figure of the Gibraltarian composer and pedagogue from oblivion, focusing in this second publication on the period that the musician spent in Brussels, where he wrote his method of solfège and received the first prize of composition from the Royal Conservatory of Brussels. Under the guidance of his maestro Fétis, he received one of the most important musical educations of the time and shared class with and was part of the newly discovered “Musical Generation of 1850” —Generation of the 50s—. Barrett was a music theorist and pedagogue, composer, conductor, pianist and cellist. He also promoted the first recognised institution in the Campo de Gibraltar dedicated to musical education, Liceo Calpense.

Keywords: Pascual Ramayón Barrett, Campo de Gibraltar, musical heritage, Musical Generation of 1850, Royal Conservatory of Brussels, Fétis, method of solfège

1. INTRODUCCIÓN

Nos gustaría comenzar agradeciendo a las personas que han sido cruciales para la elaboración de este segundo artículo, el cual forma parte de una investigación que se viene

publicando en esta revista tras más de dos años de trabajo, con el objetivo de arrojar luz a la historia y patrimonio musical desconocido del Campo de Gibraltar de los siglos XIX y XX. Mostramos nuestra gratitud más profunda a los bibliotecarios del Conservatorio Real de Bruselas,

Johann Eeckeloo y Olivia de Wahnnon de Oliveira, a los profesores de la Universidad de Artes de Zúrich, Roel Dieltiens y Dominik Sackmann y al catedrático del Conservatorio Superior de Sevilla, Aldo Mata, por la inestimable ayuda, interés y amabilidad que han prestado a este grupo de investigación. Finalmente, queremos agradecer al Instituto de Estudios Campogibaltareños por la confianza que han depositado en este proyecto desde el inicio.

2. ETAPA DE BRUSELAS (1855-1859)

Tal y como se introdujo en la primera entrega de esta serie de artículos, el músico gibraltareño Pascual Ramayón Barrett tomó rumbo a Bruselas para nutrirse de una de las formaciones y educaciones musicales con mayor relevancia del momento, en una de las instituciones por antonomasia de la segunda mitad del siglo XIX: el Conservatorio Real de Bruselas bajo la dirección de Fétis, en cuyas manos, según el

jerezano Parada y Barreto: “no puede rivalizar hoy con ningún otro conservatorio, a no ser el de París” (Parada y Barreto, 1867).

Se desconoce la fecha de llegada exacta de Barrett a Bruselas, no obstante, sabemos por los registros de estudiantes —de los que se hablará más adelante— que llegó acompañado de otro gibraltareño, el joven Francisco Navone¹, que terminó dos años después de Barrett y posteriormente se decantaría por la diplomacia, en concreto trabajando para el Estado francés. A través del *Journal de l'imprimerie et de la librairie en Belgique* (1858-1859) sabemos que Barrett se hospedó en la calle *Coppens* 24² y publicó sus primeras obras.

De acuerdo con las noticias que van llegando a la península ibérica, podemos delimitar que la etapa bruselense del músico se desarrolló entre 1855 y 1859; un ejemplo referente a esto es el anuncio sobre su vuelta en el *Gibraltar Chronicle*:³



Lámina 1: Residencia de Barrett en Bruselas. Fotografía de los autores, noviembre de 2021

1 Véase la primera entrega de este artículo donde se expone una primera biografía de Francisco Navone.

2 El edificio se encuentra apenas a un minuto andando del Real Conservatorio de Bruselas, que se ubica en la calle de la *Régence* 30, algo que este grupo de investigación pudo comprobar en la visita al archivo de la institución.

3 *Gibraltar Chronicle* (GNA). Noticia del 29 de septiembre de 1859. Este anuncio, al igual que una considerable cantidad de publicaciones sobre Barrett en este diario, se encuentra escrito tanto en castellano como en inglés.

El Sr. D. Pascual Ramayón Barrett, procedente de Bruselas (en cuyo Conservatorio Real de Música ha obtenido diferentes diplomas) hace saber á este respetado Público que el 1º de Octubre próximo empezará á dar Lecciones de Piano, Violoncelo, Canto, Composicion, &c. Varias de sus obras se hallan de venta en la tienda de los Sres. PARRAL HERMANOS, Church Street, y en casa del Autor, Governor's Street, N° 18.

Las personas que tengan á bien a ocuparlo pueden acudir (para informarse) en este último punto.

Estos años de estudio y formación en el Conservatorio de la capital belga serán claves para el desarrollo de la identidad y pensamiento artístico de Barrett. Supusieron el inicio de la creación de su legado, formado concretamente en este periodo por sus primeras obras publicadas, varios premios de composición y el método de solfeo desconocido del gibraltareño, que se expondrá y analizará próximamente en otro artículo para esta revista por primera vez. Esta etapa dio a Barrett la oportunidad de conocer a un grupo de músicos que se encontraban en su misma situación y con los que compartió inquietudes semejantes, a quienes hemos denominado como la “Generación musical de 1850”. Conoció asimismo a un grupo de profesores que contribuyeron no solo a su formación musical, sino además a plantear remedio a las causas mismas que lo llevaron a irse a Bélgica.

2.1. El Conservatorio Real de Bruselas en tiempos de Barrett

El Real Conservatorio de Bruselas fue fundado por Real Decreto en febrero de 1832, aunque su surgimiento está asociado a una reorganización de distintas instituciones estatales, la *École*

Municipale de Musique (1813) y la *École Royale* (1824). Su primer director, ya citado en el anterior artículo, fue François-Joseph Fétis (1784-1871), que desde 1833 hasta el año de su muerte estuvo al cargo de la institución (*Annuaire du Conservatoire Royal de Bruxelles*, 1877). Barrett logró conseguir ser aceptado en el conservatorio en pleno auge de la popularidad del mismo, ya que en 1833, la institución cuenta con 87 alumno, y solo tres años más tarde con 233 (Fétis, 1864). En 1863, el conservatorio contaba con 48 cursos, 615 alumnos, y recibía un gran apoyo económico de 90.000 francos (Faber, 1878).⁴

Barrett aparece inscrito por primera vez en los registros de alumnos de 1855-1856, en los departamentos de composición e instrumentos de arco, viento y piano (*Examens*, 1856). Doce años antes de su ingreso en la institución se aprobó en Bruselas el reglamento del Conservatorio, en el cual se distinguieron los siguientes departamentos: 1. Solfeo y Lectura musical; 2. Canto individual y en conjunto; 3. Órgano; 4. Instrumentos de arco, viento y piano; 5. Armonía y acompañamiento; 6. Composición; 7. Lengua italiana y pronunciación latina; 8. Declamación francesa. Los alumnos podían escoger también las siguientes clases complementarias: Canto llano, acústica o estética musical. Con este reglamento la oferta de cursos de Bruselas lograba igualar a la de cualquier otra institución musical europea, siendo capaz de equipararse a la que fue la más importante del momento, el Conservatorio de París (Faber, 1878).⁵

Como ya se expuso en la anterior publicación, a mitad del siglo XIX en el Conservatorio Real de Bruselas nació la “Generación musical de 1850”, que estuvo formada por los siguientes músicos provenientes de la península ibérica: Pascual Ramayón Barrett, José Parada y Barreto, Eduardo Compta Torres, Francisco Navone,

4 Frédéric Faber: *Histoire du Théâtre Francais en Belgique*, T. I, Bruxelles, Fr. J. Olivier, Libraire- Éditeur, 1878. Referido en Beatriz García Álvarez de la Villa: Vida, pensamiento y obra de Guillermo Morphy, el Conde de Morphy (1836-1899): su contribución a la música española en el siglo XIX, p. 66.

5 Frédéric Faber: *Histoire du Théâtre Francais en Belgique*, T. I, Bruxelles, Fr. J. Olivier, Libraire- Éditeur, 1878. Referido en Beatriz García Álvarez de la Villa: Vida, pensamiento y obra de Guillermo Morphy, el Conde de Morphy (1836-1899): su contribución a la música española en el siglo XIX, p. 66.

Fermín Barech, José Santesteban, Francisco de Asís Gil y Jesús de Monasterio. Fue un hecho agitado para la organización de la institución el incremento del número de alumnos extranjeros que se trasladaron a la capital belga, en gran parte, algo que se produjo a causa del incansable trabajo del director Fétis y Gevaert, que dieron fama y propiciaron una formación sin parangón en Europa. Tal fue la afluencia extranjera que se tuvieron que instaurar medidas ante la novedosa situación:

Muchos jóvenes venían del extranjero para asistir a los cursos del conservatorio, era un honor para la escuela cuya fama creciente motivó esta diligencia; pero la admisión de estos alumnos extranjeros en las clases generó como resultado reducir el número de plazas disponibles para los nacionales. Para regularizar la posición de los extranjeros, los alumnos nacidos fuera de Bélgica estarían obligados a pagar una retribución anual de 200 francos ya que debían asumir las mismas obligaciones que los alumnos belgas. (Gevaert, 1877).

Desde 1848 comienza un proceso de internacionalización del conservatorio, algo a lo que concretamente Gevaert había contribuido mediante sus viajes alrededor de la península ibérica (López Escalona y Fernández Uceda, 2022). En 1849, 50 alumnos de 299 eran extranjeros, y es que el equipo de profesores de amplia fama que Fétis logró reunir fue un gran aliciente para que se produjera esta circunstancia. En la plantilla docente se encontraban los célebres Servais, Beriot, Pleyel, Dupont y Lemmens, los cuales harían un trabajo pedagógico que marcaría a toda una generación y que supondría un antes y un después en la formación de estos músicos. Los puntos fuertes de la institución musical belga fueron los concursos de composición y armonía, de canto, violín, violonchelo, o los cursos de

acompañamiento y armonía práctica sobre el piano. Sobre la disciplina de la composición, Barrett realizaría una profundización en su dominio y maestría durante sus estudios con el director Fétis, el cual es descrito por Parada y Barreto de la siguiente manera:

M. Fétis, eminencia musical que hará honor á nuestro siglo, es el director actual del conservatorio; la alta reputación de este gran maestro, así como el profesorado de dicho establecimiento, compuesto todo de artistas de un gran mérito, hace que el conservatorio se vea frecuentado por alumnos de todos los países, que vienen á recibir la enseñanza en este establecimiento, con el cual no puede rivalizar hoy ningún otro conservatorio, á no ser el de París. (Parada y Barreto, 1867).

2.2. El maestro de Barrett: François-Joseph Fétis

Fétis, en palabras del propio Barrett “*Mon cher Maître*”⁶, logró una gran reputación como crítico⁷ y su producción musical fue muy valorada en el momento. Los propios alumnos de Fétis se encargaron también de divulgar el legado y aportación a la música del maestro belga, como bien hizo Parada y Barreto, quien comenta en su diccionario qué obras del maestro de la capilla de los belgas considera que han causado mayor repercusión. Curiosamente, indica como obras definitorias de la línea musical del director su producción de tratados y métodos relacionados con la teoría musical, contrapunto y fuga, canto, armonía o piano; a pesar de que Fétis también hubiera sido compositor de un gran número de piezas religiosas, instrumentales, cuartetos, quintetos y operetas.

La institución belga era reconocida en la época como una institución moderna, de la cual todos destacaban la figura del director Fétis, de quien también se comentaba que tenía un carácter muy

6 Correspondencia de Barrett con Fétis, extraída del Método de solfeo de 1859 conservado en el Archivo del Conservatorio Real de Bruselas.

7 Fétis trabajó como editor en la *Revue Musicale* de París de 1827 a 1833.

fuerte. En el siguiente texto podemos extraer una imagen de la personalidad del belga, la cual se nos hace aún más relevante al conocer que el proceso de admisión al conservatorio para todos los músicos que allí querían formarse consistía en una entrevista personal con el director,⁸ quien decidía qué candidatos podían ser aceptados:

[...] el maestro de capilla del Rey de los Belgas, Mr. Fétis, distinguido escritor lírico, que dirige la Revista Musical de Bruselas, rígido censor, crítico severo, á quien la celebre malograda Malibrán designaba, según él mismo refiere, con un epíteto familiar en nuestra lengua: mi querido gruñón, le decía contestando á justísimas observaciones del ilustrado maestro.⁹

Para poder imaginarnos aún mejor cómo podría haber sido este procedimiento de admisión, se expone la noticia relatada sobre la muerte del alumno de Fétis, Francisco de Asís Gil (*El Contemporáneo*, 1861):

Rico de esperanzas y lleno de ardor llegó Asís Gil á Bruselas, deseoso de estrechar la mano del gran Fétis, cuyo método le había iniciado en los secretos del arte. La primera diligencia fué presentarse ante él con el Inmenso envoltorio de papeles que contenían sus trabajosos ensayos. Fétis le recibió con gran amabilidad y le preguntó sus planes al llegar á Bruselas.

—Vengo á aprender composición.

—Bien.

—Pero... no puedo estar en Bruselas más que un año, porque solo para este tiempo alcanzan mis recursos. Quisiera que me

dijese V, si es posible esto, para si no, marcharme. —Márchese V. El malogrado Asís Gil no se quería convencer de lo imposible de su pretensión.

—Yo he estudiado un poco... Si V. quisiera examinar mis trabajos, dijo, y presentó delante á Fétis sus borradores.

Inspeccionólos este detenidamente. —¿Ha hecho V. esto solo? le preguntó.

—Sí señor, repuso temblando Asís Gil.

—¿Solo?... ¡Solo!...

—Sí, señor.

—Pues... quédese V. un mes. Venga V. á dar lección conmigo y dentro de treinta días lo diré á usted si debe marcharse ó no.

El día que se cumplieron treinta, Fétis dijo á Asís Gil que se quedase. A los ocho meses, después de haber leído una sonata de su discípulo, sin tener que corregir en ella ni un puntillo, Fétis le anunció que no tenía más que enseñarle.

Otro aspecto que nos acerca a comprender la manera de ser de Fétis es el presupuesto del Conservatorio de Música de Bruselas para 1859, un documento inédito de gran interés que nos muestra cómo el director belga administraba los diferentes salarios de los profesores, en un año en el que Barrett aún era alumno. En este año se dispuso de 50.340 francos dados por el Estado, 15.000 dados por la ciudad de Bruselas, 3.500 por la provincia de Brabante y 1.200 por los pagos de entrada de alumnos extranjeros, haciendo un total de 70.040 francos —Los estudiantes extranjeros, desde que en 1854 se emitiera una Orden Real, debían pagar una retribución anual de 200 francos (*Annuaire du Conservatoire Royal de Bruxelles*, 1877)—. De este presupuesto el director realizaba el siguiente reparto de salarios:

8 Un ejemplo que menciona información sobre esta entrevista de acceso, se recoge en la obra “Memorias de Arbós (1863-1904)” (2016), p. 54. Arbós comenta que la entrevista con Gevaert, director en ese momento, fue cordial y pudo ser en español, ya que el belga, era capaz de hablarlo junto con otras seis u ocho lenguas. Gevaert se hizo cargo de él y de su ingreso en la institución musical de Bruselas inmediatamente tras la entrevista.

9 La información fue recogida por el compositor, periodista y escritor gallego Nicolás Pardo Pimentel (¿?-1877) en su obra “La Ópera italiana: ó Manual del Filarmónico” (1851), p. 85. La “malograda Malibrán” a la que se refiere es María Felicia García Sitches, conocida artísticamente como María Malibrán (1808-1836), famosa cantante de ópera de origen español.

Tabla 1. Elaboración propia a partir del documento *Budget du Conservatoire Royale de Musique de Bruxelles pour 1859* y cuya traducción ha sido realizada por los autores de este artículo

Profesores	Cargo	Sueldos (en francos belgas)
François-Joseph Fétis	Director	5.000
Lemmens	Profesor de organo	3.000
Servais	Profesor de violonchelo	3.000
Pleyel	Profesor de piano	3.000
Leónard	Profesor de violín	3.000
Wéry	Profesor de violín	2.100
Blaes	Profesor de clarinete	2.100
Cornélis	Profesor de canto	1.700
Goossens	Profesor de canto	1.500
Meerts	Profesor de violín	1.500
Dupont	Profesor de piano	1.500
Lebeau	Secretario	1.100
Batta	Profesor de solfeo	1.000
Lados	Profesor de solfeo	1.000
Stevemiens	Profesor de acompañamiento	1.000
Quélus	Profesor de declamación	1.000
Bramani	Profesor de lengua italiana	1.000
Dumon	Profesor de flauta	1.000
Godineau	Profesor de piano	1.000
Total		35.500

También en 1859 podemos localizar una carta de Jesús de Monasterio que se encontraba en Bruselas y en la cual se puede conocer otra nueva perspectiva acerca de la figura y carácter del director del Conservatorio de Bruselas:

Respecto a Mr. Fétis, he sido más afortunado. Cuando vine a ésta, se hallaba ausente pero a los pocos días regresó: fui a visitarle y ambos tuvimos en verdad

placer en vernos. A pesar de ser un hombre inmensamente ocupado, que apenas tiene tiempo para vivir, sin embargo, nuestra entrevista duró cerca de hora y media y al despedirnos, me emplazó para volver otro día acompañado de mi Stradivarius. Así lo hice y toqué algunas de mis composiciones y a pesar de la rigidez con que siempre juzga las calificó de un modo muy lisonjero. El violín le pareció magnífico y finalmente me felicitó por los adelantos que había hecho. Me dijo que se alegraría infinito que yo volviese a Bruselas durante la estación de conciertos para que tomara parte en los que da el Conservatorio cuya orquesta es dirigida por él mismo. A esto le contesté que me proponía para el año próximo pedir una licencia para viajar durante el invierno y que entonces tendría el gusto de complacerle.¹⁰

2.3. Las clases de Barrett

La dedicación principal de Barrett durante su estancia en Bruselas fueron los estudios superiores realizados dentro del departamento de composición, con Fétis como su principal maestro. Pero también realizó estudios inferiores de violonchelo en el departamento de instrumentos de arco, con Adolphe Warot (1812-1875), motivo por el que encontramos composiciones para violonchelo dentro de su catálogo de 1868 —*Un Eco de Andalucía* (1864) y *Variations sur un Thème original et Rondeau-Polonaise* (1859)—.

A través de los informes que se realizaban de forma periódica sobre los alumnos conocemos que Barrett tuvo una técnica de arco que lastró su progreso en las clases de violonchelo, ya que en el informe de 1855-1856 se comentó que fallaba su técnica de arco (*Examens*, 1856). Años posteriores podemos observar cómo, según los informes, esta condición violonchelística de Barrett persistió. Es posible que esto fuera uno de los motivos por los que Barrett nunca llegó a concursar para la obtención de los premios de la clase de violonchelo

¹⁰ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Leg. 335-1/5. Véase en Mónica García Velasco: *El violinista y compositor Jesús de Monasterio: estudio biográfico y analítico...*, p. 157.

de Warot —se tiene constancia de que también existieron premios para las clases de estudios inferiores, en violonchelo la clase superior fue la de Servais y la de Warot la inferior, en violín la superior era la de Beriot y la inferior la clase de Léonard— (*Le Diapason*, 1850).¹¹

El repertorio que Barrett podría haber estudiado durante sus años en la clase de Warot posiblemente hubiera variado entre diferentes métodos de violonchelo, incluyendo el del propio Adolphe Warot para el aprendizaje técnico del instrumento, y diferentes obras de concierto¹² que serían básicas

para el desarrollo musical al violonchelo del joven gibraltareño. Tanto en 1856 como en 1858 se ha podido constatar que existieron diferentes obras compuestas específicamente para ser interpretadas por los alumnos de la clase de Warot, y que se archivaron posteriormente en la biblioteca del conservatorio. Estas piezas obligadas¹³ eran un requisito esencial para poder realizar el concurso de violonchelo. Se ha logrado recuperar del archivo de la institución belga la obra obligada de la clase de Warot del año 1856, en la que Barrett llevaba un año por entonces.

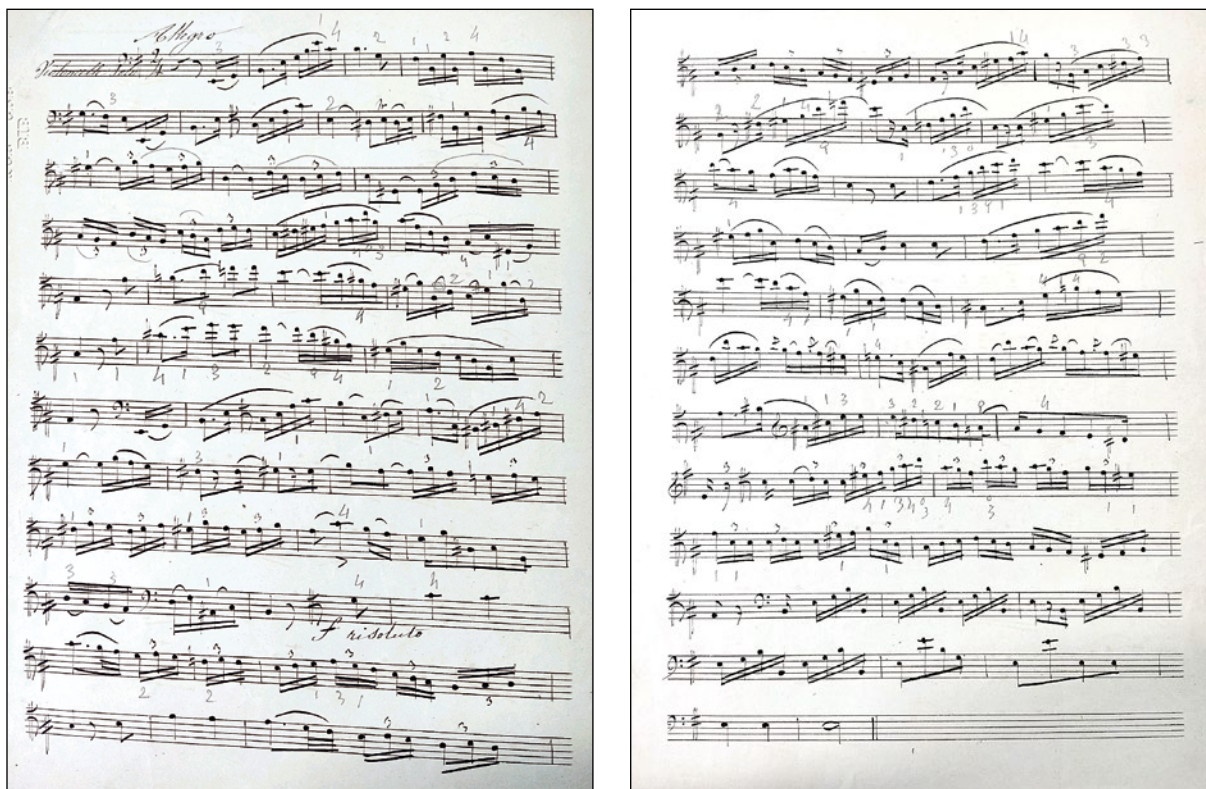


Lámina 2. Obra obligada de la clase de Warot 1856¹⁴

11 *Le Diapason*, nº 25, 8-VIII-1850, p. 1. Referido en Mónica García Velasco: *El violinista y compositor Jesús de Monasterio: estudio biográfico y analítico...*, p. 119.

12 Obras destinadas a ser tocadas ante un público, en las cuales no sólo se desarrollan los aspectos técnicos y mecánicos del instrumento, sino que también, y con mayor importancia, los elementos expresivos necesarios para elaborar un discurso musical convincente.

13 Piezas que generalmente están enfocadas a explorar un compendio entre habilidades instrumentales y de expresión musical y que actúan a modo de disección de los recursos del intérprete, algo necesario para realizar una posterior evaluación.

14 *Concours de Violoncelle (1856)*, extraído del Conservatorio de Bruselas. Se trata de una obra de carácter perceptiblemente clásico y con un uso técnico que podría estar inspirado en el estilo francés de Jean Louis Dupont, que fue desde el nacimiento de Warot hasta 1819 profesor en París de violonchelo y uno de los violonchelistas más importantes de Europa. Se desconoce el autor de esta pieza que se muestra recatada en el uso técnico, siendo de un nivel medio para la mano izquierda, ya que no sobrepasa posiciones muy altas, y de una mayor complejidad en el uso del arco; esto podría venir dado por la supuesta inspiración en Jean Louis Dupont, ya que su tratado: *Essai sur le Doigté du Violoncelle et sur la Conduite De l'archet* (1806), realiza un estudio en profundidad del manejo del arco.

Los estudios de composición con Fétis fueron la tarea principal de Barrett en Bruselas. Al igual que el gibraltareño, se pusieron en manos del célebre maestro músicos como Parada y Barreto, Francisco de Asís Gil, Francisco Navone, Eduardo Compta, Fermín Barech o José Antonio Santesteban. La estructura y organización de los estudios que realizaron fue mencionada por Gevaert en un discurso que realizó el 24 de septiembre de 1876 y que quedó recogido en el anuario de 1877. Gevaert comentó que el primer curso o grado de composición en el conservatorio belga se basaba en el conocimiento y el estudio de la armonía, tanto de manera práctica como teórica “que es crucial para entender las reglas de la polifonía, el equivalente es la gramática en la literatura, cuyo conocimiento es indispensable no solo para el poeta o el escritor de prosa si no para todo aquel que quiera recibir cualquier formación.” (*Annuaire du Conservatoire Royal de Bruxelles*, 1877).

El segundo grado se basó en la práctica de la polifonía y el contrapunto. Los estudiantes adquirirían los métodos generales de escritura y eran iniciados en los principios elementales de gusto y estilo musical, en palabras del propio Gevaert “para continuar con la comparación digamos que es la sintaxis del músico, el arte de la composición.” (*Annuaire du Conservatoire Royal de Bruxelles*, 1877).

El tercer curso trataba las leyes tanto de la estructura armónica como rítmica y la relación de los motivos y temas a partir de los cuales se forma una obra, lo que Gevaert denomina como “La retórica musical”. Finalmente, se tenía acceso a dos habilidades auxiliares que completaban la formación del compositor profesional: La prosodia, que era indispensable para la música vocal y en la que se estudiaba la aplicación del lenguaje al ritmo musical y la instrumentación,

en la que se trataba el uso de los órganos sonoros que el compositor está llamado a usar.

Según Gevaert, “Aquí termina la educación técnica en el sentido más amplio de la palabra, pero se cree que se debe completar con la adquisición de nociones serias de historia y estética musical”. El músico belga incluso vio necesario que los intérpretes de música tuvieran un cierto conocimiento de la historia musical, ya que según planteaba, la música que más se interpretaba —e interpreta hoy en día— era la de los últimos dos siglos, y esta formaba el repertorio común de aquel momento. Para Gevaert era importante que la enseñanza no se planteara de manera dogmática, es decir, mediante lecciones o conferencias, sino que se debía plantear de forma activa y práctica, algo que él denominó como el principio fundamental de la pedagogía artística. La enseñanza debía ir acompañada de audiciones “para que la historia de la música no se separe del conocimiento real y vivo de la sonoridad de sus monumentos musicales.” (*Annuaire du Conservatoire Royal de Bruxelles*, 1877).

El primer libro de listas de alumnos que registra a Pascual Ramayón Barrett es el de los *Examens de 1855-1856*, donde se le puede encontrar en la clase de violonchelo de Warot y en la de composición de Fétis, recién llegado de Gibraltar junto a Francisco Navone de 18 años y que en Gibraltar residió en la calle *Library Ramp 20* (GNA, *Civil Records*: 1868). Ese mismo año se puede documentar que también Fermín Barech, de 15 años y medio, se encontraba en la clase de violín de Meerts en la que entró en abril de 1855. Este registro recoge los siguientes comentarios sobre el músico de San Sebastian: “*Belle nature, bon sentiment et joue forte, phrase bien*” (Hermosa naturaleza, buen sentimiento y sonido amplio, buen fraseo)¹⁵. También era de San Sebastián José

15 Según el *Diccionario enciclopédico de la Música* (1859) de Carlos José Melcior (1785-1873), la frase musical es “una breve idea musical, al fin de la cual se encuentra un reposo, que sirve para distinguirla y separarla de otra”. Melcior indica seguidamente que “un compositor que frasea bien, es un hombre de genio, un cantor o un instrumentista que siente y marca bien las frases y el acento musical es un hombre de gusto, pero el que no sabe expresar bien las notas, el tiempo, los intervalos y las frases, por más exacto que sea en lo demás, no es más que un músico ramplón”. pp. 181-182. Melcior fue un coronel de infantería y director de la Sociedad de Amigos del País de Lérida. Una vez retirado de la vida profesional en 1844 se dedicó a sus “actividades favoritas”, entre ellas, la música, “á que siempre ha sido aficionado” (Ovilo y Otero, 1859). Sobre la obra citada Ovilo y Otero comentó que “manifiesta el autor sus conocimientos, no sólo de la historia sino del estado actual del arte, con los preceptos necesarios para ser un buen compositor, cualidades que la constituyen única de su género en España”.

Santesteban, quien comenzó en abril de 1855 a los 20 años de edad y quedó registrado en la clase de piano de Godineau.

En el libro de alumnos de 1856-1857 encontramos nuevamente registrado a Barrett en la clase de violonchelo de Warot, curiosamente, indicando erróneamente la edad del músico —al que le suponen 18 años de edad—. Sobre él se comenta en estos registros que “*manque l’archet*” (falla el arco), en referencia a sus carencias en la técnica del arco. En la asignatura de composición de Fétis encontramos compartiendo clase a Pascual Ramayón Barrett, Francisco Navone, José Parada y Barreto y Fermín Barech. Eduardo Compta, que ingresa en ese curso, se encuentra registrado en la clase de piano de Dupont. En el registro de 1857-1858 encontramos a Barrett registrado como “Pascal Barrette”, nuevamente en la clase de violonchelo de Warot. El informe vuelve a remarcar que el gibraltareño “*manque toujours l’archet*” (falla todavía el arco). Eduardo Compta vuelve a aparecer registrado en la clase de Dupont y de él se comenta que “*A les doigts et est corrigé en partie de les habitudes affectés, concourt*” (tiene dedos y se ha corregido

parcialmente de sus hábitos afectados, compite). En este curso podemos encontrar compartiendo la clase de composición de Fétis a Eduardo Compta, Pascual Ramayón Barrett y Francisco Navone. A Fermín Barech se le puede localizar en la clase de violín de Meerts. Sobre Barech se señala lo siguiente: “*Très beau jeu large et beaucoup de Justesse, 2 prix en 1857, concourt*” (Muy buen sonido amplio y mucha precisión, segundo premio en 1857, compite).

El libro de exámenes de 1858-1859 contiene el año en el que Barrett acaba, hecho que es indicado como, “*retiré*” (retirado) en los informes, terminando así sus enseñanzas de violonchelo en la clase de Warot, algo que también ocurrió de manera idéntica en la clase de Fétis. Eduardo Compta figura del mismo modo, habiendo terminado sus estudios en la clase de piano de Dupont.

2.4. Premios de Barrett

Es en 1858 cuando Barrett recibe su primer reconocimiento en la celebración del concurso de composición del conservatorio de ese mismo año. Según describen las actas del día seis de agosto

Tabla 2. Tabla de alumnos desde 1851 a 1859, “Generación musical de 1850” - Generación del 50¹⁶

Años	Composición - Fétis	Violonchelo - Warot	Violín - Meerts	Piano - Godineau y Dupont
1851-1852	Jesús de Monasterio y Francisco de Asís Gil	—	—	—
1855-1856	Pascual Ramayón Barrett, Francisco Navone, José Parada y Barreto y José Antonio Santesteban	Pascual Ramayón Barrett	Fermín Barech	José Santesteban (con Godineau)
1856-1857	Pascual Ramayón Barrett, Francisco Navone, José Parada y Barreto; y Fermín Barech	Pascual Ramayón Barrett	Fermin Barech	Eduardo Compta (con Dupont)
1857-1858	Pascual Ramayón Barrett, Francisco Navone y Eduardo Compta	Pascual Ramayón Barrett	Fermin Barech	Eduardo Compta (con Dupont)
1858-1859	—	Pascual Ramayón Barrett (“ <i>retiré</i> ”)	—	Eduardo Compta

Elaboración propia según los documentos originales que se han podido consultar en el Archivo del Conservatorio Real de Bruselas: *Examens de 1851-1859: liste des élèves: Conservatoire royal de musique de Bruxelles.*

16 “Generación musical de 1850” o “Generación del 50” son términos elaborados por este grupo de investigación para nombrar a un grupo de músicos peninsulares que se formaron a la vez en la capital belga y fueron compañeros de clase, adoptando y trasladando a la Península las ideas e influencias que en gran medida Fétis y demás personalidades del entorno musical belga dejaron en ellos. Véase la primera entrega de este artículo donde se trata el asunto.

de 1858,¹⁷ antes de dar comienzo el concurso de canto, los miembros del jurado hicieron públicos los resultados del concurso anual de composición:

*Conservatorio Real de Música de Bruselas
Concurso de canto de 1858*

Hoy 6 de agosto de 1858 a las 11 horas de la mañana se han reunido en el local de la Grande Hermonie bajo la presidencia del Sr. Fétiſ, maestro de la Capilla del Rey, Director del Conservatorio, Sres. Bellaert, Warot, Fischer, Bramani y Sra. Blaus-Meerts, designados para componer el jurado del concurso de canto.

El Sr. Presidente comienza por hacer conocer el resultado de los concursos de armonía y de composición.

El 1er Premio de Armonía ha sido entregado a los Sres. Stenebruggen (Joseph), Gustave Huberti y Vanderberg (Jean). El 2ª Premio a Sr. Van Hoey (Gustave) y el accésit a Sr. Fovaerto (Michel).

El 1er Premio de Composición ha sido entregado a los Sres. Wantzel (Frédéric) y Chevry (Eugène), el 2ª Premio de Composición ha sido entregado a los Sres. Pascual Ramayón Barrett y Vadervelpen (J. B) y el accésit al Sr. Consolo (Frederic). [...]

Estos concursos que gozaban de un amplio reconocimiento, eran divulgados a través de

la prensa especializada, que siempre daba a conocer los resultados y las diversas actuaciones realizadas anualmente en el entorno del conservatorio de la capital belga. En este caso la noticia fue recogida en *Le Guide Musical: Revue Internationale de la Musique et de Théâtres Lyriques* de 1858, donde se informó que el músico “M. Pascal Baretz”¹⁸ de Gibraltar¹⁹ había obtenido el segundo premio.

Los concursos realizados en el conservatorio de Bruselas seguían, como hemos podido comprobar, el modelo que se propuso en París, en el que se contaba con cinco miembros para el jurado y el presidente. Según el reglamento del Conservatorio Real de Música de Bruselas del 7 de marzo de 1843 en su capítulo XII,²⁰ el premio que se ofrecía consistía en obras de música y un diploma que iba acompañado de una medalla de oro o un instrumento u obras de música. Los concursos se realizaban de manera abierta y el acceso a ellos se producía a través de los informes de los profesores, que posteriormente pasaban a manos del director, quien designaba y decidía qué alumnos iban a concurso. La relación de nombres se hacía pública un mes antes de los mismos.

En 1859, Fétiſ decidió e hizo pública la relación de alumnos que habían sido admitidos para el concurso de composición. Barrett fue seleccionado de nuevo para realizar el concurso que tuvo lugar el día 25 de julio²¹ en el local de la *Grande Harmonie* de Bélgica.²²

A las nueve de la mañana se reunieron el presidente Fétiſ y los miembros del jurado, los

17 Documento inédito sin catalogar que se ha podido recuperar del archivo del Conservatorio Real de Bruselas y cuya traducción ha sido realizada por los autores de este artículo.

18 Posiblemente por un malentendido, aunque consideramos a partir de las múltiples erratas que se han podido localizar que era una práctica común la realización de cambios en los nombres de los alumnos extranjeros, afrancesando los mismos en gran multitud de casos.

19 *Le Guide Musical: Revue Internationale de la Musique et de Théâtres Lyriques*, 1858, Bruselas, volúmenes 4-5, p.3.

20 Reglamento del Conservatorio Real de Música de Bruselas del 7 de marzo de 1843. Capítulo XI. p. 41. *Annuaire du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*. Referido en Mónica García Velasco: *El violinista y compositor Jesús de Monasterio: estudio biográfico y analítico...*, p.128.

21 El concurso se celebraba en julio de acuerdo con el reglamento de 1843.

22 La *Société royale de la Grande Harmonie* (1811-1945) fue una sala de conciertos en el centro de Bruselas fundada por músicos. Durante los siglos XIX y XX albergó una gran cantidad de eventos, en su mayoría musicales, asimismo reunió a los grandes nombres de la burguesía bruxelense. En la actualidad la calle donde estaba este edificio recibe el nombre de *Rue de l'Harmonie*.

señores Snel, Bosselet y Samuel²³. Según el acta, una vez se abrió la sesión, se sometió a la lupa crítica de los jueces trece ejercicios anónimos a cuatro voces con un bajo sin cifrar —prueba que se realizaba para el concurso de armonía—. Estos ejercicios estaban numerados de tal manera que luego servirían para identificar a cada alumno, ya que los ejercicios estaban firmados, pero quedaban sellados hasta el momento de conocer a los premiados. Esta primera parte correspondía al concurso de armonía, y se decidió tras el examen y votación por unanimidad del jurado que no se daría un primer premio. Por el contrario, sí se dio el segundo premio y más tarde el jurado decidió dar premios de accésit.

Posteriormente, se dio paso al concurso de composición y se comenzaron a analizar los diferentes ejercicios entregados por los candidatos a los premios. En el acta del concurso de composición y armonía los hechos acontecieron del siguiente modo:²⁴

Una vez concluidas estas operaciones, el Presidente puso ante el jurado cinco fugas a cuatro voces escritas por cinco concursantes para la composición y que llevaban los números del uno al cinco, ambos inclusive.

Después de examinar estas fugas, el Presidente somete a votación la cuestión de si se debe conceder un primer premio. Esta cuestión fue resuelta por unanimidad en forma afirmativa, y esta distinción fue otorgada por unanimidad a los números 5 y 3, y al número 1, por tres votos contra uno.

Un segundo premio debía ser otorgado por unanimidad, y esta distinción fue concedida por unanimidad a los números 2 y 4.

Con estos resultados, el Presidente declara cerrada la reunión. Así lo hizo y cerró en sesión la presente acta, la cual, una vez leída, es aprobada y firmada por los miembros del jurado, a las 11:25 horas.

A través de la laboriosa búsqueda de este grupo de investigación en los Archivos del Conservatorio Real de Bruselas, se ha podido localizar el exámen del concurso de composición de Pascual Ramayón Barrett, cuya prueba fue la número uno.

Existieron otras fuentes mediante las cuales se puede tener constancia de los sucesos acontecidos en el concurso de 1859 —en el que Barrett recibió uno de los premios más importantes concernientes a la composición en Europa—.

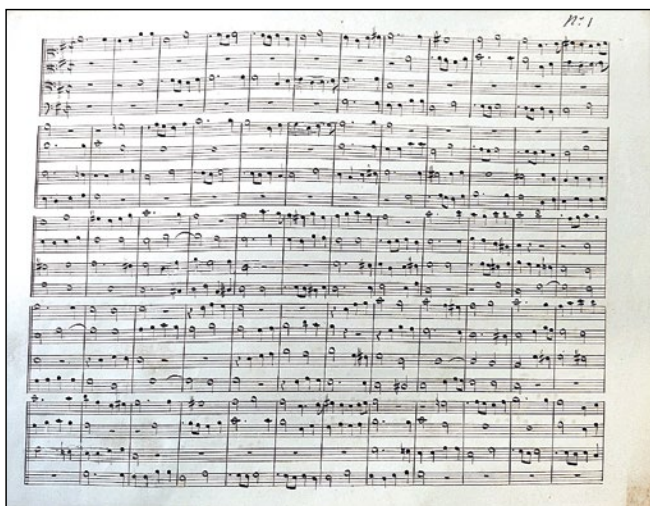


Lámina 3. Examen de Barrett para el concurso de composición, primer premio de 1859

23 Se desconoce por qué solo se menciona que hay tres miembros en el jurado, ya que en el reglamento se plantea que este se formaba por cinco componentes.

24 Documento inédito sin catalogar que se ha podido recuperar del Archivo del Conservatorio Real de Bruselas y cuya traducción ha sido realizada por los autores de este artículo.

A través del acta del concurso de canto,²⁵ también conocemos los detalles que contenían los compartimentos firmados y sellados con los nombres de los concursantes. El 4 de agosto de 1859 en la *Grande Harmonie* se hace pública esta información en un acto en el que el presidente, antes de proceder con el concurso de canto, anuncia los nombres de los alumnos premiados en los concursos de armonía y composición. Los compartimentos sellados con la firma se desprecintaron y los nombres quedaron visibles como se expone a continuación:

1 Premio de Composición: los n^{os} 1, 3 y 5, son obra del Sr. **M. Ramayon-Barrett (Pascal)**, Huberti (Gustave), y Consolo (Frédéric).

Los 2os Premios: n^{os} 2 y 4, pertenecen al Sr. **M Van Hoey ()** y a **Navone**, a quien se le comunican inmediatamente estos resultados.

El importante diario oficial de Bélgica, *Le Moniteur Belge*, publicó la noticia con todo lujo de detalles. Esta vez el nombre de Barrett se mostraba de manera completa y correcta, especificando su edad (28 años) y procedencia. Tras la entrega de premios se realizó un concierto dirigido por el mismo Fétis en el que se interpretaron obras de Beethoven, Herold y Bellini (*Le Moniteur Belge*, 1859).

En estas listas de premiados de 1859 podemos observar como el también gibraltareño Francisco Navone, obtuvo el segundo premio. Solo dos años más tarde tanto Navone como Fermín Barech conseguirían el primer premio en el concurso de 1861, tal y como recoge *Le Guide Musical: Revue Internationale de la Musique et de Théâtres Lyriques* del mismo año.²⁶

Barrett logró alcanzar un importante y prestigioso reconocimiento tras sus años de estudio y formación en Bruselas. Un premio que

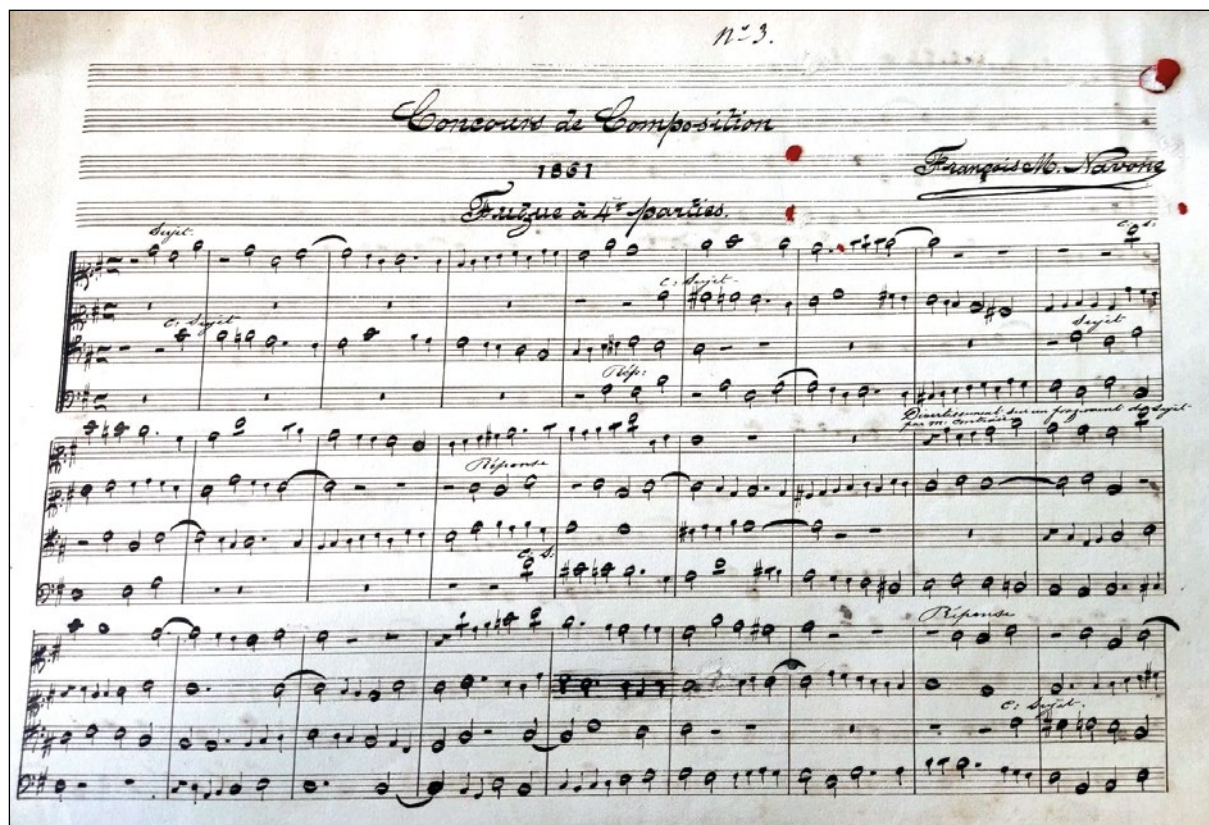


Lámina 4. Examen de Navone para el concurso de composición, primer premio de 1861

25 Documento inédito sin catalogar que se ha podido recuperar del Archivo del Conservatorio Real de Bruselas y cuya traducción ha sido realizada por los autores de este artículo.

26 *Le Guide Musical: Revue Internationale de la Musique et de Théâtres Lyriques*, 1860, volúmenes 6-7, p. 6.

anteriores músicos de la “Generación del 50” como Francisco de Asís Gil o Jesús de Monasterio también habían logrado conseguir (*La España*, 1852). Barrett formó parte de esta generación musical prometedora que tuvo la capacidad de crear un cambio de base en el transcurso de la historia musical de España. Es un hecho remarcable que la gran mayoría de músicos de esta generación fueran premiados durante sus estudios en Bruselas, y es que nos gustaría hacer hincapié en que la obtención de estos premios del Conservatorio Real de Bruselas era una tarea solamente digna de los más brillantes y trabajadores estudiantes, ya que se requería de un dominio magistral de las diferentes disciplinas que se sometían a concurso para poder optar a la aceptación del jurado, particularmente la del crítico Fétis.

Esto nos muestra el gran afán reformista que definió tanto a Barrett como a la “Generación musical de 1850”, que para poder equipararse en formación y nivel a sus coetáneos del resto de países europeos —los cuales sí gozaban y se nutrían de una estructura musical educativa que los estaba dotando de una producción musical fructífera e identitaria—, tuvieron que emprender un viaje que cambiaría sus vidas y acometer un duro proceso formativo para lograr obtener un nivel musical que pudiera revertir la desprovista situación y condición musical española. Esto es algo que se puede corroborar en el momento en que con la vuelta de sus estudios a la península ibérica, diferentes instituciones de enseñanza musical requirieron la presencia como profesores a la gran mayoría de los músicos de la “Generación del 50”.

Este impulso de reforma vino dado por los belgas Gevaert y Fétis, que durante sus vidas mantuvieron una relación proteccionista con los estudiantes de la península ibérica, facilitando que muchos músicos²⁷ pudieran

acceder a la institución. Durante la dirección del conservatorio por parte de Gevaert, el centro musical tomó una dirección nacionalista, algo que en España se vio de gran necesidad y de lo que Gevaert y Fétis se habían percatado. Los músicos del 50 tuvieron la suerte de poder nutrirse de estas nuevas ideas e influencias de los belgas. Por ejemplo, esto se reflejaría en el caso de Francisco de Asís Gil, que solo cuatro meses tras el recibimiento del primer premio de composición y de su llegada a España, comenzó la creación de una de las primeras zarzuelas de las que se tiene constancia en el siglo XIX, “Un sacrificio” (*El Heraldo*, 1852); sin embargo, se tiene certeza a través de la *Revista Médica de Cádiz* de que en 1850 publicó la zarzuela en dos actos, “El muerto vivo”.²⁸ Se ha de remarcar que Francisco de Asís Gil es uno de los pocos músicos españoles con el privilegio de poder ser nombrado y gozar de unas favorables palabras en la *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* de Fétis. No está de más señalar estos detalles, ya que usualmente se piensa que la zarzuela es un género que se popularizó a partir de 1855 mediante figuras como la de Barbieri o Arrieta, sin embargo, en la obra de Asís Gil podemos encontrar una información reveladora acerca de esta cuestión. En este documento es posible localizar a una serie de dramaturgos de zarzuelas que se encuentran citados al final. Entre ellos, el gaditano Francisco Sánchez del Arco (1816-1860) con su zarzuela andaluza en un acto “¡Es la chachi!” (1845); el roteño José Sanz Pérez (1818-1870) con numerosas obras de temática andaluza publicadas desde mediados de los 40, y que según la Real Academia de la Historia fue “el que puso en boga el género andaluz” junto a su maestro, el malagueño Tomás Rodríguez y Díaz Rubí (1817-1890); el gaditano José Sánchez Albarrán (1825-1883), actor y autor dramático de

27 Llegó a facilitar durante su dirección la entrada de Isaac Albéniz y Enrique Fernández Arbós y a favorecer previamente la entrada de los músicos de la “Generación Musical de 1850”. Cuando Arbós recibió el primer premio en el concurso del conservatorio, recibió dos besos en la frente de Gevaert que, lloroso, dijo: “Hoy es un día de gloria para España”.

28 El guión de la obra pertenecía al gaditano Eduardo Benot Rodríguez (1822-1907), un político y escritor perteneciente a la generación del 68. El reparto de la obra constaba de doce actores. La temática es claramente andalucista, hecho que se refleja mucho en el ambiente costumbrista de la obra: “un grupo valsan y en otro bailan el fandango” o en el lenguaje utilizado: “Dijiste que quien saltó fué el gato por el corrá; en mi via he visto yo un gato que gaste frá”.

temática andaluza; el malagueño Luis de Olona y Gaeta (1823-1863) con la ópera “La Mensajera” (1849), normalmente asociada solo al músico Joaquín Gaztambide; el gaditano Rafael Pitaluga y Delgado (¿-?) con obras de temática andaluza desde finales de los 40.

La zarzuela andaluza es posible que también se representase sin música, como se puede comprobar en este libreto en el que se especifica las obras que tienen una parte musical. Por ejemplo, el compositor Mariano Soriano Fuertes (1817-1880) puso música a muchas obras de temática andaluza a fines de los 40 en Cádiz, estrenando en Sevilla “Un tío Caniyitas ó el Mundo Nuevo de Cádiz” (1849). Francisco de Asís Gil podría considerarse entonces como uno de los iniciadores no reconocidos del movimiento de la zarzuela en España, en concreto del género desconocido de la zarzuela andaluza mediante su colaboración con el gaditano Benot en la obra “El muerto vivo” (1850).

Bruselas fue un lugar en el que se brindó la oportunidad a jóvenes compositores de poder estrenar sus obras, algo que hasta el momento en España había sido difícil debido al gran gusto por la música italiana, la cual concretamente en el Campo de Gibraltar gozaba del mayor de los reconocimientos (López Escalona y Fernández Uceda, 2022).

2.5. Primeras obras publicadas en el catálogo de Barrett de 1868

Durante estos años en la capital belga Barrett comenzó a componer obras vocales, quizás inspiradas por el gran peso del canto y la música coral en Bruselas. Tal y como se mencionaba anteriormente, la ciudad, a través de Fétis y Gevaert, brindó una gran oportunidad a los músicos provenientes de España para salirse de los estilos italianos, creando así un entorno favorable para la posibilidad de explorar las nuevas tendencias y publicar primeras composiciones.

Las primeras obras publicadas de Barrett nos han quedado documentadas a través de su catálogo de 1868 (estas son los Op. 1, 2, 3, 4 y 5). De todas ellas se ha podido hallar la más importante, el Op. 4, siendo esta obra un tratado de solfeo y de elementos teóricos del que se expondrán próximamente sus puntos más importantes en una nueva entrega. La obra, que data de 1859, está escrita enteramente en francés y se tituló del siguiente modo: *Solfège progressif avec accompagnement de Piano renfermant les éléments théoriques et pratiques pour former un musicien et rendu aussi agréable que possible*. Este método ha llegado hasta nuestros días ya que estuvo dedicada al director del conservatorio, Fétis, quien guardó una copia en su biblioteca personal, que más tarde se convirtió en parte del archivo del conservatorio.

El resto de sus obras se titulan: Op. 1. “Una rimembranza”. *Romanza per voce di Soprano ó Tenor con accompagnamento di pianoforte*; Op. 2. *Variations sur un Thème original et Rondeau-Polonaise pour le Violoncelle avec accompagnement de Piano*; Op. 3. “Regrets de la Patrie”. *Romance pour voix de Basse avec accompagnement de piano*; Op. 5. “Louise” Valse

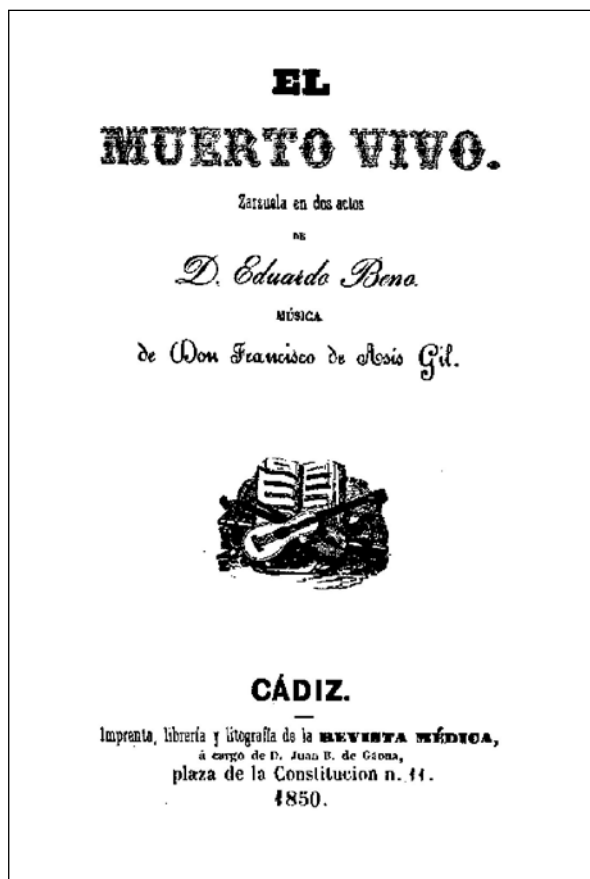


Lámina 5. Portada de la zarzuela “El muerto vivo”, de Benot y Francisco de Asís Gil

pour Orchestre, arrangée pour le Piano par l'auteur. Desafortunadamente, de los Op. 1, 2, 3 y 5 solo sabemos que fueron editados en Bruselas por el distinguido Jean-Baptiste Katto (1819-1898), que también editaría las obras de Fétis y Gevaert²⁹ y vivió en la calle de *L'Ecuyer*.³⁰ A través del *Journal de l'imprimerie et de la librairie en Belgique* (1858-1859)³¹ conocemos la relación de Barrett con este editor y las fechas de publicación de sus primeras obras. Además, sabemos que en el Op. 3 colaboró con un compañero del Conservatorio de Bruselas, Jacques Delmonte, estudiante de canto y declamación.³²

A pesar de que el Op. 6 se tituló en francés, tenemos la certidud de que la obra se compuso en la casa de Gibraltar del compositor, *Governor's*

Street 18, también que fue depositada en Madrid en 1864. La pieza se titula "*Lèocadie: grande valse brillante de concert pour harmonie arrangée pour le piano par le compositeur*" y estuvo dedicada a Lèocadie Bolorino,³³ que fue una gibraltareña que se mantuvo activa en la vida musical de la Roca, actuando en múltiples veladas celebradas por las sociedades musicales campogibraltareñas del momento: Liceo Calpense y Sociedad Recreo (*El Calpense*, 1868).

El Op. 7 de Barrett, titulado "*Un eco de Andalucía*" *Fantasia española sobre motivos originales para Violonchelo, con acompañamiento de piano* (1864), tiene un estilo marcadamente distinto a las anteriores composiciones. Además de estar titulada en español y de

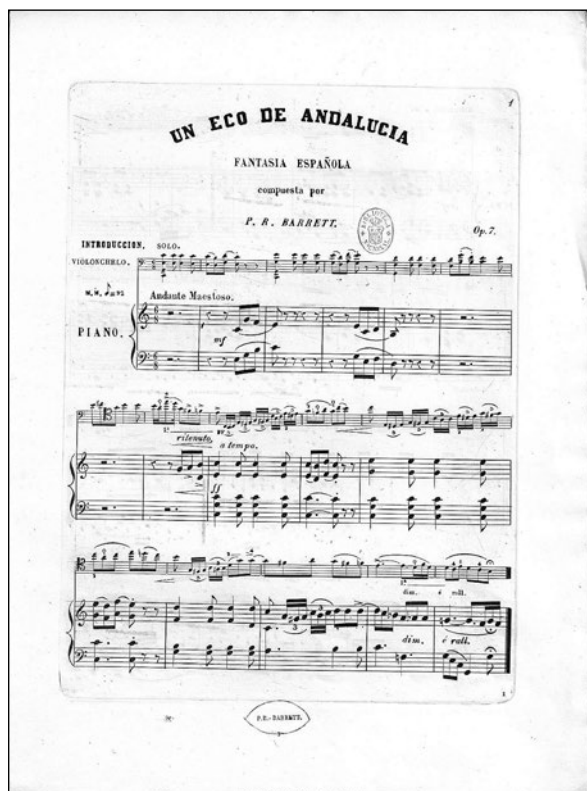
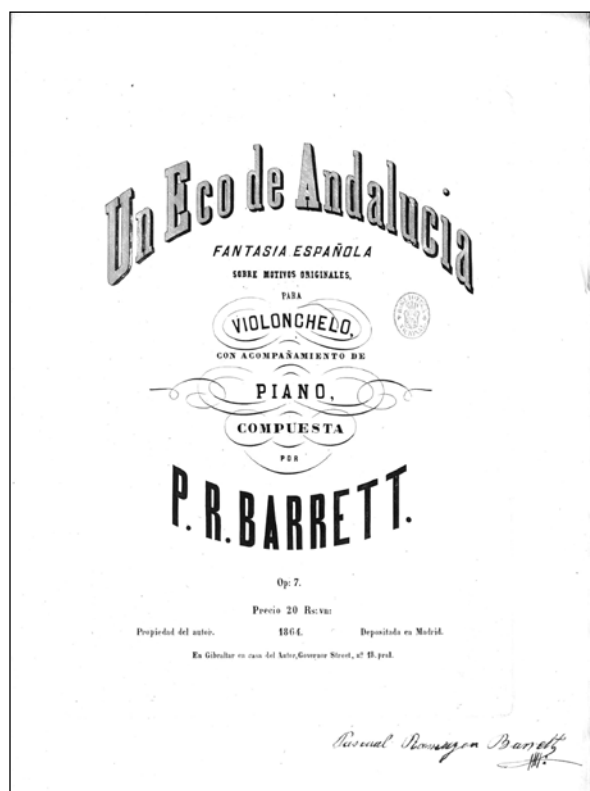


Lámina 6. Portada y partitura del Op. 7 "Un eco de Andalucía"

29 El proteccionismo que mencionamos anteriormente de los dos maestros belgas podría haberse visto reflejado en escenarios como este, en el que es posible que uno de estos dos ayudara a Barrett para que sus obras fueran publicadas por el renombrado editor Jean-Baptiste Katto.

30 La residencia de Katto en Bruselas se encontraba a unos trece minutos a pie de la de Barrett.

31 En *Journal de la imprimerie et de la librairie en Belgique*, 1858-1859, volúmenes 5-6, pp. 18, 36 y 115. En este tipo de volúmenes se hacía una recopilación de las obras publicadas en Bélgica: libros, periódicos, obras de música y grabados.

32 Jacques Delmonte (1834-¿?) nació en Bruselas y entró en el Conservatorio de la ciudad en 1856.

33 Lèocadie Bolorino fue una alumna de Barrett que vivió en *Withams Lower Road* 27 (GNA, Civil Records: 1868).

explorar a nivel temático y armónico un estilo alegórico andalucista, esta obra presenta un marcado carácter nacionalista —regionalista-costumbrista— que se nutre de otra de las líneas de pensamiento que tanto Fétis como Gevaert inculcaron en sus alumnos: la creación de un verdadero arte nacional. Este nuevo entendimiento de la creación musical se puede observar en las prioridades que marcó el heredero de Fétis, Gevaert, quien priorizó y promovió durante su mandato los siguientes puntos:

“1. Otorgar a la escuela una verdadera dirección nacional, 2. Cultivar las facultades especiales que distinguen nuestra nación. Conservar y desarrollar nuestras tradiciones. Es necesario buscar modelos en el extranjero y escoger los mejores para reproducirlos bajo la impronta individual, con el genio y temperamento de la nación. 3. Elevar el nivel intelectual de nuestros jóvenes artistas, no se trata de formar a artistas más o menos hábiles, sino también atender la formación de hombres inteligentes, morales, instruidos” (Faber, 1878).³⁴

3. CONCLUSIONES

La educación que Pascual Ramayón Barrett recibió en Bruselas fue indudablemente una de las más codiciadas y de más renombre en la Europa decimonónica. A pesar de haber sido posible obtener una imagen amplia de la trayectoria del gibraltareño en esta etapa formativa, se nos siguen planteando diversas cuestiones aún por esclarecer, como qué personalidad actuó como financiador de sus estudios o cuál fue el paradero de las primeras obras que compuso en la ciudad belga. Asimismo, es un hecho relevante y que plantea diversas cuestiones que otro joven gibraltareño, Francisco Navone, compartiera con Barrett los años de formación en el conservatorio belga —de éste se esbozará próximamente una biografía en otra entrega de esta revista—.

En este artículo hemos podido comprender de dónde y por parte de quién provinieron

las influencias que marcaron el desarrollo del gibraltareño, y cómo este fundamenta y traza su línea de pensamiento a través de las mismas. Barrett tuvo siempre en mente el motivo por el que se desplazó a Bruselas para recibir esta formación privilegiada, que no fue otro que intentar revertir la situación de bajo nivel musical en el Campo de Gibraltar. Este objetivo se originó en Gibraltar durante su primera etapa y marcó el propósito pedagógico-reformista que enmendaría en sus últimos años, a través de la difusión que hizo de las enseñanzas de los belgas. A su vez, en este trabajo se exponen y se ponen en valor los premios y reconocimientos que Barrett recibió, cuya importancia ratifica la relevancia del músico de la Roca y del resto de músicos que formaron parte de la “Generación del 50”. La relación que en este estudio se plantea entre estos y los maestros belgas, Fétis y Gevaert, es un punto esencial para entender el posterior desarrollo de la historia musical española. Por todo lo tratado anteriormente, podemos afirmar que Pascual Ramayón Barrett debería ser considerado como uno de los primeros y más importantes músicos de gran nivel de nuestra comarca, además de ser iniciador del movimiento musical culto en la misma. Esto es algo que se seguirá constatando en próximos artículos para esta revista, donde se expondrán los últimos años del compositor tras su vuelta a la península, que transcurrieron entre Gibraltar y Madrid. En estos años su actividad destacó por su gran producción como compositor, por su papel como director en el Teatro Real de Gibraltar, como difusor de sus escritos teóricos musicales en el Campo de Gibraltar e indiscutiblemente como pedagogo —tuvo alumnado de gran nivel, como la famosa niña prodigio Rosa Baraibar—. También durante este tiempo Barrett desempeñó la dirección de la institución musical el Liceo Calpense. Esta será indispensable para entender la aparición de músicos como Regino Martínez, que posiblemente bajo estas nuevas influencias en la comarca diera sus primeros pasos en la vida

34 Frédéric Faber: *Histoire du Théâtre Français en Belgique*, T. I, Bruxelles, Fr. J. Olivier, Libraire- Éditeur, 1878. Referido en Beatriz García Álvarez de la Villa: Vida, pensamiento y obra de Guillermo Morphy, el Conde de Morphy (1836-1899): su contribución a la música española en el siglo XIX, p. 67.

musical. Por último, se tratará de dar cierre a la semblanza iniciada en *Almoraima 0* por José Riquelme, completando así la historia de la pareja de artistas campogibaltareños, Emilia Danero y Pascual Ramayón Barrett.

Para concluir se recomienda, tanto a entendidos de la música como aficionados, ver el artículo complementario a este donde se expondrá un análisis del método de solfeo teórico-práctico de Barrett, en el que se muestran los aspectos de interés musical e interpretativos específicos que nos ayudan a realizar una aproximación a la Praxis Interpretativa Histórica del siglo XIX.

4. FUENTES ARCHIVÍSTICAS Y BIBLIOGRÁFICAS

4.1 Archivos y bibliotecas

- **Biblioteca Nacional de España (BNE)**
Catálogo de Pascual Ramayón Barrett del año 1868.
El Contemporáneo, (19 de marzo de 1861), p. 4.
El Heraldo, (14 de diciembre de 1852), p.3.
La España, (6 de agosto de 1852), p. 3.
- **Archivo del Conservatorio Real de Bruselas**
Registres d'Examens 1845-1868.
Concours Fugue et contrepoint entre 1852-1861 (B- Bc 8711 ARC-M-114)
Solfège progressif avec accompagnement de piano op 4 (1859) / P. R. Barrett (08711)
Liste des élèves (ARC-010)
- **Gibraltar National Archives (GNA)**
Gibraltar Civil Records 1868.
Gibraltar Chronicle, (29 de septiembre de 1859)
- **Garrison Library**
El Calpense, (20 de noviembre de 1868)

4.2. Libros y artículos

- Faber, F.: (1878). *Histoire du Théâtre français en Belgique*, Bruselas.
- Fernández Arbós, E. y Temes, J. L. (2016). *Memorias de Arbós (1863-1904)*. Editorial Alpuerto. Madrid. p. 54.

- Fétis, F. J. (1864) *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie: contenant la doctrine de la science et de l'art*, París.
- Gevaert, F. A. (1877). *Annuaire du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, Bruselas.
- Javier López Escalona y Sergio Fernández Uceda (2022). "Orígenes de la tradición musical culta en el Campo de Gibraltar. Semblanza de un músico gibraltareño desconocido: Pascual Ramayón Barrett (1831-1874) (I)". *Almoraima. Revista de Estudios Campogibaltareños* (57), Algeciras: Instituto de Estudios Campogibaltareños, pp. 105-114.
- *Journal de l'imprimerie et de la librairie en Belgique* (1858-1859), Bruselas, pp.18, 36 y 115.
- *Le Guide Musical: Revue Internationale de la Musique et de Théâtres Lyriques* (1858), (4-5), Bruselas, p.3.
- *Le Guide Musical: Revue Internationale de la Musique et de Théâtres Lyriques*, (1860) (6-7), Bruselas.
- *Le Moniteur Belge*, (1859), (11), Bruselas, p. 4772.
- Parada y Barreto, J. (1867). *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*, Madrid.
- Pardo Pimentel, N. (1851). *La Ópera italiana: ó Manual del Filarmónico*, Madrid, p. 85.
- Ovilo y Otero, M. (1859). *Escenas contemporáneas: Revista política, parlamentaria, biográfica, necrológica, científica, literaria y artística*. Madrid, pp. 148-155.

4.3 Tesis doctorales

- García Álvarez de la Villa, B. (2019). *Vida, pensamiento y obra de Guillermo Morphy, el Conde de Morphy (1836-1899): su contribución a la música española en el siglo XIX*. Tesis doctoral. Universidad de Oviedo.
- García Velasco, M. M. (2003). *El violinista y compositor Jesús de Monasterio: Estudio biográfico y analítico*. Tesis doctoral. Universidad de Oviedo.

Javier López Escalona

Consejero de número de la Sección IV del Instituto de Estudios Campogibaltareños. Graduado en violonchelo y Máster en pedagogía musical matrícula de honor por la Universidad de Artes de Zúrich.

Investigador becado por la Universidad de Artes de Zúrich, Primer Premio del Concurso de Música Antigua de Utrecht (2022) y Premio Förderpreis 2020 (ZHdK).

Sergio Fernández Uceda

Miembro invitado de la Sección I del Instituto de Estudios Campogibaltareños. Graduado en Historia por la Universidad de Sevilla.

Estudiante de Relaciones Internacionales por la Universitat Oberta de Catalunya.

Cómo citar este artículo

Javier López Escalona y Sergio Fernández Uceda. "Orígenes de la tradición musical culta en el Campo de Gibraltar. Semblanza de un músico gibraltareño desconocido: Pascual Ramayón Barrett (1831-1874) (II)". *Almoraima. Revista de Estudios Campogibaltareños* (58), abril 2023. Algeciras: Instituto de Estudios Campogibaltareños, pp. 187-204.

Enlace a la grabación registrada por Canal March de la obra "Un eco de Andalucía", cuyo estreno en tiempos modernos tuvo lugar el 20 de marzo de 2022 en la Fundación Juan March de Madrid. Proyecto de investigación: El Violonchelo en Andalucía.

Javier López Escalona, Violonchelo; Elio Coria, Piano.

