

FRANCISCO ASENJO BARBIERI

SU VIDA Y SUS OBRAS
POR

Angel S. Salcedo



OTECA
COS
IOLES

150
f.º 973
Catal 147

FRANCISCO ASENJO BARBIERI



810547

Músicos españoles

TOMOS PUBLICADOS

Tomás Bretón, 5 pesetas.

Ruperto Chapí, 5 pesetas.

Tomás Bretón (Edición popular),
2 pesetas.

Francisco A. Barbieri.

EN PRENSA

Arrieta.

Caballero.

EN PREPARACIÓN

Albéniz, Chueca, Granados, Pedrell.

**CONCESIÓN EXCLUSIVA PARA LA VENTA EN LIBRERIAS:
CENTRAL DE EDICIONES Y PUBLICACIONES
ALCALÁ, NÚM. 65**



ANGEL S. SALCEDO

FRANCISCO ASENJO
BARBIERI

SU VIDA Y
SUS OBRAS



BIBLIOTECA
MÚSICOS ESPAÑOLES

ES PROPIEDAD
COPYRIGHT BY ANGEL SALCEDO

Imprenta I. García, Sombrerería, 6; teléf. 74.305.-Madrid

A MIS HERMANOS
EMILIO Y MANOLO

ACEPTAD que, para darme satisfacción a mí mismo, escriba vuestros nombres al comenzar mi libro. El esfuerzo parece menor con la evocación del recuerdo de seres queridos. Es como ir acompañado en un camino largo y fatigoso por quien nos aliente y nos haga agradable la marcha.

Con la dedicatoria os envía un abrazo
vuestro hermano

ANGEL

DOS SONETOS

A BARBIERI

Dios, que ha tiempo los cánticos no oía,
oyó las quejas del celeste coro;
y descendiendo de su trono de oro,
saber quiso el afán que las movía.

¿Quién roba a mis querubes la alegría?,
dijo, y con voz en que temblaba el lloro,
respondióle Gabriel:—¡Por un tesoro...
suspiramos aquí de noche y día!

—¿Dónde existe?—¡Es un ser!—¿Y vale tanto?
—Tanto vale, señor, que nuestro duelo
puede trocar en júbilo y encanto.

... ..

La tierra suspiró con desconsuelo,
reanudaron los ángeles su canto,
¡y el alma de Barbieri voló al cielo!

MANUEL DEL PALACIO

* * *

Cuando se oyen sonar los hechiceros
acordes de tu música bendita,
parece que es España quien se agita
en sus tonos alegres y ligeros.

La España del ayer, la de los fieros
hijos del Dos de Mayo, allí palpita;
al compás de sus notas resucita
un pueblo de manolas y chisperos.

De ese pueblo de ayer la noble esencia,
la risueña y espléndida memoria,
guarda el pueblo que hoy viene a tu presencia,

que ve en tus cantos revivir su historia,
y uniendo los laureles de su herencia,
coronas teje para honrar tu gloria.

JOAQUÍN DICENTA

Cuatro palabras preliminares

Nada fácil, como ya he dicho otra vez, es en España realizar esta labor biográfico-crítica-aneecdótica de los compositores españoles. Acerca de ellos, lo poco que se ha escrito, figura en colecciones de periódicos y revistas, en datos desperdigados y, desde luego, desprovistos de la fisonomía especial que han de tener estos libros cuya pauta de amenidad está dada en los muchos trabajos de igual índole que existen en otras naciones.

Uno de los más difíciles es el que nos proponemos acometer en este momento.

Francisco Asenjo Barbieri lo fué todo: el político, el erudito, el escritor y el músico (1). La primera parte

(1) En una interviú que el distinguido escritor Eduardo de Lostono celebró con Barbieri, el maestro contestaba al requerimiento de que diera noticias de su vida en la siguiente forma:

“¿Tú sabes lo que me pides? Figurate que yo he sido lego en un convento, estudiante de Medicina, aprendiz de ingeniero, alumno del Conservatorio, corista, partiquino, director

de su vida, hasta los veintiséis años, fué una serie inacabable de preliminares de cosas varias, que tuvieron después su sazonado fruto.

La disciplina en el estudio, adquirida durante su estancia en el convento de los frailes Trinitarios de Santa Cruz de la Zarza, la base filosófica que de allí sacara y sus conocimientos de latín, prepararon el espíritu del escritor, del crítico, y muy especialmente, el del investigador bibliófilo. El recuerdo de su padre, D. José Asenjo, muerto en el campo de honor cuando, como correo de gabinete, cumplía el encargo de llevar un pliego importante a un general de ejército liberal, fraguaron al progresista redactor de *Las Novedades*, en aquellos días precursores de "la gloriosa", bajo la dirección de don Angel Fernández de los Ríos, y en colaboración con Lafuente (D. Modesto), Martínez Villergas, Silvela (don Manuel), Cánovas del Castillo, Ossorio y Bernard y Pérez Galdos (D. Benito).

De su misma odisea como director de orquesta, en tristes andanzas por los pueblos, sacó el fruto de prepararse para ser uno de los mejores directores de su época.

En fin; todas las energías desperdigadas en varias actividades, por indecisión en el camino a seguir, se convirtieron en semilla, que prendió en su espíritu, para que, junto al compositor insigne, se formara el escritor,

de orquesta, apuntador, contrabandista durante una hora, buhonero en cierta ocasión, director de un Liceo, secretario de otro, músico militar, miliciano nacional, empresario, periodista, bibliófilo, compositor y constante adorador del bello sexo.

el político; en una palabra, el hombre notable en diferentes ramos del saber.

Como compositor, su musa resucitó la voz de las manolas de Goya y los chisperos de D. Ramón de la Cruz, y recogió lo más típico y genuino de la melodía española, difusa en las cordilleras de Ronda, en las costas de Málaga, en las orillas del Ebro y el Guadalquivir, y en los campos de Vasconia y Galicia. Sugestionado ante el acento melodioso y dulce, que como estela de notas armoniosas dejan las cuerdas de nuestra guitarra helena, Barbieri se entregó al lirismo consustancial de nuestro genio, y en lugar de buscar su gloria en el arte lírico dramático, hizo un hermoso florón del arte lírico popular. Y esto es lo que Barbieri tiene de mayor importancia: lo que en él hay de más representativo de nuestra raza...

Quien compone una serenata parecida en su origen anónimo al romancero, de cadencias dulces y melodías melancólicas, desahogo del alma individual evaporada en una lágrima, no puede componer las complicadas armonías de un drama lírico. Y acaso sea ésta la determinante de que nos falten óperas de repertorio y abundemos en melodías de mérito. En España, sin duda alguna, nuestro gran músico, al par que nuestro gran épico, es el pueblo. Los zorzicos del Norte, los coros de Levante, la alboradas en Oeste, las jotas del Este y los cantos arrastrados y rítmicos en la meseta central, componen, acaso, el conjunto melódico más bello y completo que se haya escuchado en el mundo.

Y esta fué, repetimos, la mayor gloria de Barbieri: la

de darse cuenta del gran tesoro que su patria poseía, y servirse de él, a la manera que los antiguos trágicos helenos escanciaban en los versos homéricos las inspiraciones de sus tragedias.

Con relación al aspecto más interesante del arte lírico español, tiene aún la no menor significación de haber creado la ópera cómica española, con Gaztambide y Arrieta.

Y si cada uno de los componentes de esta trinidad aportó al género que recibió el nombre, a mi juicio arbitrario, de *zarzuela* elementos nuevos que, conservando el fondo italiano en cuanto a la estructura, acusaban la nota permanente y original, acusadora de la personalidad artística, Barbieri hizo todavía más, consiguiendo que la creación se lanzara por senderos ignotos, idealizada por ese algo característico que tan en abundancia llevaba en él. Por eso, como pocos, al final de su vida pudo poner el lema, al frente de su modesta vivienda, de *Labor omnia vincit*, de Virgilio, y de pocos también con más razón podría repetirse lo tan repetido de que el noble tesón obra maravillas, y la fe hace que se remuevan de su asiento las montañas. Sólo así, con una constancia a toda prueba y una fe inquebrantable en un porvenir en que viera compensados sus legítimos afanes, pudo rendir su último aliento, colmado de honores, querido y respetado desde el más elevado prócer hasta el más humilde hombre de pueblo, y ser tenido como una verdadera autoridad en el noble arte a que consagró su vida entera, el hombre que nació en humilde cuna y

vió su juventud atormentada por los rigores de la pobreza.

Pero todo esto, que enumerado así, a grandes rasgos, tiene una gran sencillez, advierte al lector de que la vida que ha de desarrollarse al través de las páginas del libro es una vida de pasión y emoción, pródiga de incidentes y varia en aspectos, e impone al autor la obligación de declarar que no dispuso, al acometer su tarea, de todos los materiales indispensables para realizar su labor con todo el acierto y toda la amplitud que tan magna empresa imponía.

En España, y ello es una verdadera lástima, no es costumbre que los hombres de mérito escriban sus memorias, y mucho menos que acerca de ellos escriban sus familiares o íntimos, particularidades que siempre es curioso conocer. Excuse esto el que el libro que ante ti se abre, querido lector, carezca del mérito que tú te mereces.

I

Un cortejo bullanguero.—Odio al método.—
Huésped de los Trinitarios.—“Lanceros y
latinos.”—¡Venganza!... ¡Venganza!

El día 5 de agosto de 1823 (1) un cortejo no muy numeroso, pero sí bullanguero por demás, seguido de gran número de chicuelos que no dejaban un momento de gritar en demanda de la generosidad de los padrinos, traducida en almendras y piezas de dos cuartos, se detenía en la Parroquia de San Sebastián. El niño que ante tal algazara había de tomar las aguas bautismales iba a recibir el nombre de Francisco, y era hijo de D. José Asenjo y doña Petra Barbieri. Por una singular coincidencia, que ha podido ser notoria después de transecurrido el tiempo, actuaba de madrina, por delegación, una hija

(1) La partida de bautismo de Barbieri, inscrita en el libro 67 de bautismos de la Parroquia de San Sebastián, folio 124 vuelto, dice así:

En la Iglesia parroquial de San Sebastián de esta villa de Madrid, en 5 de agosto de 1823: yo, don Manuel de Yuste, presbítero, teniente mayor de esta dicha iglesia, bauticé so-

(Micaela) de un célebre autor de tonadillas y operetas, llamado D. Blas de la Serna. (1)

El arrapiezo, mimado por demás, mostró desde los primeros mometos en que se dió cuenta de que vivía, un carácter díscolo y una inteligencia de orden superior, pero arbitraria, curiosa y, desde luego, muy en contraposición con el método pedagógico que querían imponerle. En la escuela de primeras letras, regentada por

lemnemente a Francisco de Asís Esteban, que nació en 3 de dicho mes y año, a las doce del día; hijo legítimo de D. José Asenjo, de edad de veinticinco años, correo de gabinete, natural de la ciudad de Cádiz, y doña Petra Barbieri, su mujer, de edad de diez y nueve años, natural de esta corte; vive en calle del Sordo, de esta feligresía, con sus abuelos paternos, D. Francisco Asenjo, natural de la ciudad de Ronda, y doña María Dolores Arriaza, natural de dicho Cádiz. Don José Barbieri, natural de Manresa, y doña Paula Luengo, natural de esta corte. Fué su madrina Fermina Barbierá, su tía, y la hice presente las obligaciones, y la firmé.—*Don Manuel de Yuste.*

(1) Blas de la Serna, compositor de música de la compañía de Eusebio Ribera, murió a los sesenta y cuatro o sesenta y cinco años, en la calle de la Torrecilla del Leal, núm. 4. Estuvo casado dos veces con cantantes cómicas de los teatros de Madrid. La segunda mujer fué la tan conocida señora Pulpillo. Tuvo dos hijos, excelentes instrumentistas de oboe; los dos de la Real Capilla, y el segundo, del teatro de la Cruz, y una hija, Micaela, la madrina de Barbieri, que murió en 1850. Vivió ésta siempre célibe, y ya muy vieja, fué recogida por D. José Barbieri. En el teatro de la Cruz fué acomodadora de la tertulia llamada de mujeres.

(Papeles inéditos de Barbieri; B. N.)

D. Narciso Herranz y Quirós, aprendió en muy breve tiempo cuanto se consideraba la primera enseñanza, pero su avidez por las cosas que excitaban su curiosidad, iba siempre en sus deseos fuera de todo método y muy en contra de todo aquello que fuese sujeción.

Sólo había una manera de encarrilar al muchacho por el camino trillado de la línea disciplinada y rígida que imperaba en la época: la de hacerle huésped de unos frailes. Los conventos tenían en España la fama de practicar el aforismo de que *la letra, con sangre entra*, y la de ponerlo en acción con mano dura, y a ellos se acudía siempre en tales casos. Barbieri, pues, por disposición de su abuelo materno, fué huésped de los Trinitarios Descalzos, establecidos en Santa Cruz de la Zarza. Allí aprendió, con gran aprovechamiento, el latín y la retórica y poética, consiguiendo tal destreza en ambas disciplinas, que llegó a traducir aceptablemente las fábulas de Esopo al verso castellano, y las de Samaniego, al verso latino. Tal maña se dieron los religiosos, en los tres años que le hospedaron, para sacar partido de la excelente cantera que ofrecía su díscolo discípulo, que al fin lograron ponerle, mucho antes de lo que creían, en condiciones de realizar con él lo que sus deudos deseaban.

Después de no pocas vacilaciones, en las que, sin contar para nada con el qué había de ejerecerla, se pasó revista a todas las carreras que prometían mayores rendimientos con que subvenir a las necesidades de la vida, se decidió que debía ser la de Medicina la que el muchacho estudiara.

Tan recientes estaban las "persuasivas" razones de los

Trinitarios en el ánimo del muchacho, que cuando se le notificó la decisión no puso resistencia alguna. Ni contento ni disgustado, más bien dispuesto a dejarse arrastrar por las exigencias que la necesidad de vivir le impondrían, llegó el 1.º de octubre del año 1837, y acudió, matriculado ya, a la Facultad de Medicina, dispuesto a asistir a las cátedras. Desde los primeros días se hizo notar entre sus compañeros. Ni sus dotes intelectuales, ni su carácter alegre y decidido podían pasar inadvertidos largo tiempo, y pronto resaltaron unas y otras, avaloradas por aquel ingenio fino y rápido de madrileño de cepa, o de madrileño "castizo", como ahora decimos.

En San Carlos, hospital y Facultad, donde se cursaban las disciplinas de la carrera, había dos clases de alumnos: los cirujanos a secas y los médicos. Lanceros y latinos, según se llamaban de mote.

Unos y otros eran enemigos irreconciliables, pero no habían reñido todavía ninguna batalla. Barbieri, apenas eran pasados los primeros días de curso, la planteó:

—Vamos al Rastro—dijo al salir de una de las clases a un compañero.

—¿Para qué?—replicó el aludido.

—¿Que para qué?—insistió Barbieri—, pues para comprar la tea de la discordia; ahora lo verás.

En efecto. El futuro músico se encaminó hacia los puestos situados en las Américas, y en uno de ellos adquirió un par de navajas de afeitar viejas y melladas y una vacía de hojadelata.

Y aquellos símbolos, con un escudo que con ellos hacían pareja, aparecieron a la mañana siguiente sobre el

aula de los "lanceros". La broma les sentó tan mal como se había previsto, y aquel día ninguno de los cirujanos asistió a las clases, y al salir de las suyas los latinos se echaron sobre ellos al grito de ¡Venganza, venganza! Entre unos y otros se repartieron las puñadas a millares.

El Eco de Comercio, periódico de la época, muy leído, se ocupó en sus columnas del alboroto, pidiendo para los estudiantes un ejemplar castigo. Las navajas y la vacía habían sido la tea de la discordia, como Barbieri había anunciado, y el suelto del periódico tuvo la virtud de ser el viento que apagara su llama y estableciera entre los contendientes un lazo de unión como no había existido nunca.

"Lanceros y latinos", unidos ante el enemigo común, se presentaron en la redacción del periódico y apedearon la casa, de la que no dejaron ni un cristal sano. La fuerza armada tuvo necesidad de acudir para lograr la dispersión de los revoltosos, que querían hacer picadillo de la redacción entera del periódico.

Con la salsa de estas travesuras y otras por el estilo, el curso se deslizaba encantador para el muchacho. Dotado, como hemos dicho ya, de una inteligencia privilegiada, y disciplinado en el estudio a muy poca costa, satisfacía a los profesores, y aun consiguió que le considerasen en el número de los que acabarían con brillantez y con provecho todos los cursos.

No contaban los que tal pensaron, entre ellos su propia familia, con que a todos aquellos buenos propósitos podía oponerse un obstáculo insuperable.

Llegó el mes de diciembre y con él la necesidad de

que los alumnos bajasen al anfiteatro provistos de sus flamantes estuches de disección para ir descubriendo bajo el sutil filo de los cuchilletos todas aquellas cosas del cuerpo humano que ha de saberse después, en el ejercicio profesional, su exacta posición.

Como todos, acudió Francisco Asenjo Barbieri animado y decidor, pero, como a Berlioz, la vista del cadáver le causó tal impresión, que, despojándose nerviosamente de la blusa y tirando el estuche, salió de la clase, sin que nadie pudiera contenerle, para no volver más.

Un desgraciado, muerto en el hospital, del que acaso nadie recordase más que el número que tenía la cama en que había fallecido, desviaba, acaso por mandato imperativo de lo que el porvenir tenía escrito, de la carrera de Medicina a aquel que, andando el tiempo, había de alcanzar la celebridad por muy otros caminos.

II

El teatro de la Cruz.—La confesión.—Ciencia o arte.—En el batallón de la Milicia.—Callos y puchero.

Vivía Barbieri, al ocurrir este episodio, en el teatro de la Cruz (1), del que era alcaide su abuelo materno, D. José Barbieri, y antes de comunicar su decisión de no asistir a las cátedras de la Facultad, como en algún sitio había de pasar el tiempo, se perdía en los rincones del coliseo, y desde ellos presenciaba cuantos ensayos se hacían. De memoria aprendió, en aquellas raras horas de atención e inquietud, todo el repertorio de Rossini,

(1) El teatro de la Cruz, que durante muchos años compartió con el del Príncipe el monopolio de los lugares de espectáculos de la villa y corte, debía su nombre a la circunstancia de ser propiedad de la Cofradía del Cristo de la Piedad, también llamado de la Cruz. Fué construído por D. Pedro Ribera, a expensas del Ayuntamiento, en la calle de su nombre, ocupando el espacio en que hoy se halla la prolongación de la calle de Espoz y Mina. El año 1856 fué derruído, y su mayor boga fué en los años 1840 a 1850.

Bellini y Doniceti, pero el tiempo, que por nada se detiene, pasó rápido y más pronto de lo que el interesado pudiera pensar se echó encima el final del curso. Los exámenes iban, pues, a comenzar, y con ellos se presentaría de manera abrumadora la realidad de los hechos. A todos los suyos había de mostrar bien pronto la nota con que los profesores habían premiado sus esfuerzos. ¡Tristes horas fueron aquellas para el inquieto muchacho! ¿Cómo decir que no había notas? ¿Cómo esperar tranquilo los *suspensos* para presentarse con ellos?

La confesión de lo pasado, tantas veces retrasada por miedo, se hacía cada vez más urgente y más difícil. Al fin, una tarde salió de sus labios noble y completa. Ni había estudiado ni estudiaría Medicina. En cambio, aquellos meses los había dedicado a la música y los había aprovechado.

La familia aceptó la confesión. ¿Qué otra cosa podía hacer?, y el abuelo, adelantándose con una buena solfa, accedió a que como puro recreo, sin perjuicio de proseguir los estudios científicos, recibiera lecciones de solfeo de un profesor de la orquesta del teatro, llamado José Ordóñez Mayorito.

Al comiezo del curso del año 1836 fué matriculado en la Escuela de Ingenieros y en el Conservatorio de María Cristina, donde comenzó el estudio del clarinete, bajo la dirección del profesor D. Ramón Broca, el del piano con D. Pedro Albéniz, y el de canto, con D. Baltasar Saldoni. Al mismo tiempo se matriculó en la Escuela de Arquitectura.

Esta enseñanza simultánea científica y artística duró

poco. El espíritu del educando tenía tan escaso entusiasmo por la ciencia, como decidida vocación por el arte, y las batallas que arte y ciencia riñeron fueron tan breves como desastrosas para las materias científicas.

Tres años después, en 1840, Barbieri recibía de Carnicer lecciones de composición, y tan gran artista inculcaba en su ánimo los preceptos del arte, al par que encariñado con su joven discípulo trababa con él relaciones de estrechísima amistad.

Un año más tarde, muerto su abuelo y ausente su madre de Madrid por haber seguido a su segundo esposo, D. Luciano Martínez, y haber fijado en Lucena la residencia, Barbieri quedó entregado en Madrid a sí mismo y obligado a buscarse el diario sustento en la forma que podía.

Encontró, desde luego, una cantidad fija de ingresos en un contrato de primer clarinete del 5.º Batallón de la Milicia, con el sueldo nada espléndido de tres reales diarios, y acudió, para los añadidos indispensables, a cuantas *murgas*, bailes y funciones de teatro o caseras pudo. A más de esto, copió música para los almacenes y dió lecciones de piano a peseta la lección.

La lucha por la vida se mostraba en aquellos primeros tiempos, para el futuro músico, encarnizada y cruel; pues ninguna de estas cosas, hartamente pobres en rendimiento, cumplían su misión de cubrir todas las necesidades y dejar tiempo para el cultivo del espíritu en preparación de su amplia aspiración artística.

“Mis banquetes diarios—decía muchos años después Barbieri—se reducían a seis cuartos de callos en la Cava

Baja o a un puchero de dos reales en una célebre taberna de la calle de Silva.”

Aquella vida de callos y puchero, y algún día una de las dos cosas solamente, le hicieron bien pronto comprender que el poco dinero es el que más exige de un buen método, y se acogió al hospedaje barato de “todo comprendido” en una casa de huéspedes modestísima.

III

El robo del clarinete.—La bohemia de la farándula.—“Cartel en la esquina, puchero en la cocina.”—A pie y... con dinero.

Hasta más que mediada la segunda mitad del siglo XIX existió en Madrid, en lo que hoy es muy del centro, un barrio que, con el nombre de distrito del Barquillo, se formaba de calles estrechas, no muy limpias, y de casas modestas. En ellas, un gran número de herrerías motivó el que a los habitantes de dicho barrio se les denominase con el genérico nombre de *chisperos*.

En tal barrio, a favor de lo modesto de sus viviendas y de lo céntrico que resultaba, estuvieron instaladas gran número de casa de huéspedes, en las que por la cantidad de *seis reales* se tenía derecho a un pupillaje de huésped distinguido, con el aditamento de un plato llamado *principio* que se añadía al cotidiano cocido, y por estipendio más económico, a ser llamado el *huésped del pasillo* o de alguna habitación de otra dependencia análoga, sin ventilación y sin luz, pero con el mismo trato.

En una de estas casas, una mañana del otoño del año 1844, un formidable griterío anunciaba, al parecer,

las consecuencias de una de las frecuentes bromas con que los huéspedes se obsequiaban a diario, haciendo víctima al que se descuidaba de alguna que otra picardía más o menos ingeniosa. El que en aquella mañana lanzaba a los cuatro vientos, en tono agudo y amenazador, imprecaciones y gritos era un músico, y la causa de su desesperada actitud era el haber notado que del cajón de una cómoda le había desaparecido su clarinete. El tal instrumento servía con frecuencia de tortura a los otros huéspedes de la casa, y aun a los vecinos más próximos de la misma calle; pero era la principal arma de combate que para la lucha por la vida tenía su poseedor, y bien a su pesar, en muchas ocasiones había de hacer forzoso uso y aun abuso de ella.

En un principio se atribuyó la tal desaparición a una simple broma: alguno de los huéspedes, a quien la insistencia en el dominio de un pasaje difícil le habría turbado un delicioso sueño, se habría crído, sin duda, en el caso de castigar al "inhumano" instrumento, separándole de su dueño. Más tarde, en vista de que nadie se daba por enterado, se atribuyó a una venganza o a un simple robo, y sin determinar cuál de estas dos apreciaciones fuera la cierta, se hubo de sentir como único efecto el de que el instrumento había desaparecido definitivamente.

El músico a quien se había hecho objeto de tan vil despojo era un muchachote alto, pálido y melenudo, de frente despejada e inteligente, de ojos vivos y saber no escaso, versado en humanidades y docto en latín. Se hallaba solo en Madrid, con más necesidades que dinero,

y para subvenir al gasto diario que le imponía su vida material y su vida espiritual, de gran intensidad, contaba sólo con el producto que le rendía la prenda robada, que ya sabemos cuál era. En Madrid no tenía ni parientes ni amigos en posición de favorecerle. Como con sus propios medios, muy en déficit con la patrona, tampoco podía resolver el problema de adquirir un nuevo instrumento, hubo de pensar muy seriamente en recurrir a los procedimientos heroicos, que en aquella ocasión quedaban reducidos a prescindir del clarinete y a buscárselas por otra parte hasta que los tiempos cambiasen.

Adoptada esta resolución, y después de no poco discutir acerca de qué medios se valdría para salir del atasco, recordó que en aquellos tiempos de vagar por el escenario y las localidades del teatro de la Cruz, cuando trataba de apartar de sí lo que se le antojaran crueldades de la clase de disección, había aprendido de memoria todo el repertorio italiano.

Aquellos conocimientos tenían un valor indudable, y para sacarles producto, era sólo necesario decidirse a ir con ellos al sitio en que se cotizaban.

Como muchos años después, y como ahora mismo, había en Madrid un lugar que servía y sirve de Bolsa de contratación, en la que se forman todos los negocios pequeños de teatro. Es éste la calle de Sevilla, lugar que, aun siendo en la actualidad de población moderna, conserva este aspecto, por demás pintoresco, de pequeño Bolsín de vanidades, en el que los actores menesterosos disimulan su necesidad, y, a las veces, acallan el hambre misma hablando de sus triunfos.

En el entonces, la calle de Sevilla era una de las más concurridas de Madrid, por comunicar las dos más principales de la villa y corte (Alcalá y San Jerónimo); estaba dividida por el callejón de Gitanos (hoy calle de Arlabán) y por una inmundada callejuela afluente a la de Alcalá: la desaparecida travesía de Peligros, habitada por daifas de bajo vuelo que, con las de mayor trapío, populaban por aquellos lugares. Había en ella establecimientos atractivos, por lo céntricos, que convidaban a hacer tertulia, muy singularmente a los toreros y cómicos en espera de contrata, y desocupados ansiosos de contemplar las hembras de toda laya que por allí discurrían. Tales eran el café Europeo, luego Fornos; la Rueda, un colmado; varias tiendas y la única que en Madrid ofrecía pájaros fritos. A tal sitio, pues, a engrosar las filas de desocupados y menesterosos, a matar las largas horas de no hacer nada, anestesiando los movimientos de desesperación con un fingir de esperanzas de ventura, capaces de matar la Dositea de los lúgubres sueños, acudió el robado musiquillo. Buscaba la solución de su problema engrosando la bohemia de la farándula, de vivir alegre y de ayunar con método. Sus cualidades de hombre decidor e ingenioso le fueron, como siempre, de una grau utilidad. A los pocos días de aparecer entre aquellos vanidosos, se señaló, hasta el punto de que no hubo quien no citara su nombre ni quien no se hiciera eco de sus excelentes cualidades y sabiduría.

En la primer compañía que se organizó, a propuesta de todos los que iban siendo hablados, figuró en las listas como maestro de coros y apuntador. Se trataba de

una compañía de ópera volante que se proponía hacer una tournée por los principales teatros de España.

El problema quedó resuelto todo lo satisfactoriamente que podía quedar con el contrato. La compañía era corta y los elementos de que se había formado, de muy escaso valer. La mayor parte se había contratado por el mismo procedimiento que Barbieri, y el *Querubini* había aprovechado sabiamente las necesidades de los unos y el apremio de los otros, repartiendo a manos llenas, a falta de dinero, el consolador optimismo del viejo dicho teatral de "Cartel en la esquina, puchero en la cocina". Quiere decir esto que la compañía salía como tantas otras por aquella época: fiada en que el público y sólo el público subviniera por entero a las necesidades del elenco y a las no escasas del avisgado empresario. Ocurrió, sin embargo, como era muy frecuente, que el público escaseó y los ingresos resultaron muy insuficientes para todas las atenciones, pero a pesar de todo ello se resistió, confiando en días mejores. La obra que no rendía sería substituída por otra, y el público, al fin, acabaría por acudir. Esto, al menos, era lo que el empresario decía a uno y otros para contener las deserciones.

Barbieri, contratado de maestro de coros y apuntador, hubo de acudir más de una vez con sus múltiples actitudes a cubrir bajas y a subsanar deficiencias. En más de una ocasión tuvo que encargarse de la interpretación de papeles, por falta de quién los hiciese o por repentina indisposición que causara en algún cantante la falta de puntualidad en el cobro. Uno de los interpretados en

tales condiciones fué nada menos que el D. Basilio de *El barbero de Sevilla*.

Sin mayores cosas notables que referir terminó la temporada en Pamplona, y la compañía pasó a Vitoria y de Vitoria, a Bilbao. En este último punto la catástrofe iniciada en el comienzo se presentó sin disimulo posible. El público encontró francamente malo el espectáculo que se le daba y la taquilla dejó de rendir hasta para los más indispensables menesteres de la vida.

Se pensó en terminar y en que cada uno volviese a Madrid como pudiera, pero adoptada esta resolución y ya a punto de ponerse en práctica, apareció, como llovido del cielo, el empresario de un pueblo cercano a la capital. Sólo se le preguntó si traía algún dinero como anticipo. Todo el elenco tenía una necesidad de él tan extraordinaria, que ante su vista no podía razonar de otra manera. Cambiar de población era cambiar de público, y acaso, encontrar el que se necesitaba para gozar de los aplausos y del bienestar que proporcionaba el cobro metódico. El nuevo lugar a que se trasladaron ofrecía, por ser población escasa, grandes dificultades para el alojamiento de los artistas, y el musiquillo, por su simpatía personal, hubo de ser alojado en la propia casa del empresario.

Debutó la compañía, y desde el primer momento pudieron advertir los comediantes que lo que se presentaba no iba a ser mejor que lo pasado. En los sitios que acababan de dejar, el espectáculo no había interesado; pero en aquel ocurría algo peor, y es que no había público a quien interesar. Terminó aquella primera jorna-

da, y Barbieri, que derrochaba alegría siempre, se mostró, acaso por primera vez, apenado y triste. Rogó a su patrón que le condujese a su casa, a la que aún no había podido ir, entretenido en los preparativos del espectáculo. El hospedaje que se le había preparado tenía, a pesar de tratarse de una casa amplia, grande y bien amueblada, como de casona importante, un algo hosco y antipático que inmediatamente saltó a su vista. En todo se notaba un descuido, y se advertía la falta de manos femeninas que acudieran a los pequeños detalles que hacen agradable la vida. Decidido Barbieri a resignarse y aun a agradecer lo que se le daba, comenzó a pasar revista de los objetos que servían de menaje a la gran pieza en que se hallaba. Entre mil de ellos, que podían dar la característica del dueño, descubrió bien pronto en uno de los rincones una cosa por demás extraña. Encerrado en una jaula, montada sobre ruedas, había un contrabajo.

Tal descubrimiento en aquellos momentos no dejaba de tener importancia. Su patrón era músico o lo había sido, y hallarse hospedado en casa de un colega podía ser, en críticas circunstancias, la solución más favorable a su problema.

Desde que tal descubrimiento hiciera todos los esfuerzos de Barbieri se encaminaron a entablar una conversación musical. Los efectos fueron contrarios a los que el músico se proponía. Cuanto más insistía Barbieri en suscitar cuestiones relacionadas con el divino arte, mayor muestra de desazón daba su interlocutor, que al fin, impaciente, dijo:

—No se canse usted; no soy músico ni lo he sido nunca. Le diré a usted más, odio a todos los músicos, y si en mi mano estuviera, los destruiría.

Tal declaración a quemarropa hizo estremecer a Barbieri, que consideró en aquel momento como una suerte el que los menesteres de apuntador, que en la compañía desempeñaba, hubieran ocultado por el pronto los simultáneos de maestro de coros.

—El por qué los odio—continuó su patrón con voz sombría, metido sin querer en el camino de las confidencias—, va usted a saberlo, y también va usted a saber el por qué se halla en mi casa ese contrabajo que tanto le ha llamado la atención. Hace varios años, recién construído este teatro de mi propiedad, y al que como a un hijo, a falta de otro, di mi nombre, traje, como he traído ahora, una compañía lírica para inaugurarle. Como en el pueblo no los había, vinieron con los artistas varios músicos. El negocio no fué bueno, pero yo tenía capital y resistí bastante tiempo la falta de ingresos. Quiero decir con ello que a mis expensas, y por satisfacción de un capricho mío, tuve bastante tiempo la compañía en el pueblo. En calidad de hospedado, de protegido más bien, me traje al dueño de ese contrabajo, que era el que lo tocaba en la orquesta. Era un muchachito joven, de buena presencia, de ojos dulces y de aspecto soñador. En casa le tomamos gran cariño, y hasta por mí pasó la idea de protegerle en sus aspiraciones de dedicarse a la carrera de la música. Una noche, ya pasado algún tiempo, me había quedado yo al terminar la función, que se hacía por las tardes, en el teatro, preparando las cuentas

de liquidación. En mi casa no esperaban mi regreso hasta la hora en que tenía costumbre de hacerlo, pero la necesidad de una cantidad de dinero me hizo acudir a ella inesperadamente. ¡Nunca lo hiciera!



Mi esposa y el músico, seguros de que mi ausencia se había de prolongar mucho más, se hallaban entregados al más tierno de los idilios. Podrá usted suponerse cuál sería mi actitud ante tamaño ultraje. Cogí un revólver y disparé sobre quien tal ofensa me hacía. Por fortuna para él, pudo abrir esa ventana y saltar por ella a la calle sin que ninguno de mis proyectiles le alcanzase, y desapareció sin que lo volviéramos a ver.

Por lo que a mi esposa se refiere, ni la dije ni la hice nada. Mandé venir a un carpintero, que construyó al violón maldito esa especie de jaula, que montada sobre unas ruedas se ponía después siempre entre los dos en todos los actos de la vida en común, y... ¡ni una palabra ni una alusión a lo ocurrido!...

La infeliz no tenía una salud muy fuerte, y poco a poco, sin que nadie acertase a saber lo que la ocurría, empezó a enfermar y murió ¿de pena?... ¿de remordimientos?... ¡No lo sé!... Los médicos dijeron y así consta en su partida de defunción que de una afección cardíaca.

Hizo una pausa y con una voz que me heló la sangre añadió:

—Y ahora, y no me explico cómo he contado a usted esta historia, que le ruego olvide, ya sabe por qué sin ser músico y odiando a todos los que lo son está en mi poder ese instrumento.

Aquella locura mansa y extraña, que había tenido una manifestación de criminal refinamiento en la fría venganza que había causado la horrible muerte de la mujer culpable, produjo al músico el mismo efecto de te-

rror que años antes le produjera en la clase de disección la presencia del cadáver innominado. Como en la ocasión aquella, escapó, con el propósito de no volver a la casa y huír del pueblo sin pérdida de momento.

Para poner en práctica la decisión no había necesidad de buscar pretextos que dieran lugar a la rescisión de su contrato con la Empresa. ¡Había dado ella tantos!... La paga andaba tan en retraso, que el número de sueldos que habían quedado por cobrar eran tan numerosos, que cualquier actitud que se adoptase estaba justificada.

Aquella tarde, como en todas las anteriores en que se había dado función, el público se había quedado en casa, y la compañía toda convino en que no sólo no percibiría un céntimo de lo atrasado, sino que el sueldo corriente pasaría a la categoría de deuda, como los otros.

Barbieri aprovechó la circunstancia, y de acuerdo con unos cuantos coristas, gente joven y dicitada, tomó su partido. Consistía éste en regresar a Madrid por carretera. Se saldría aquella misma noche y llegarían cuando pudiesen. En los días de camino, que indudablemente habían de ser bastantes, ya defenderían su vida y sus sustentos por los pueblos del tránsito como Dios les diera a entender. Ninguno tenía por qué ocuparse del equipaje, puesto que todo el que les quedaba podía llevarse en un pañuelo.

Y... aquella noche, el coro, convertido en la estudiancina más alegre que podía imaginarse, salía del pueblo vasco en retorno hacia el añorado Madrid. El futuro músico, el más regocijado de todos, poseía un gorro de algodón, y con él encasquetado hasta las orejas, un traje

de levita negro y unas alpargatas pasaba por los pueblos capitaneando a sus compañeros.

—¿Quién es ese del gorro?—preguntaban.

—Un joven que acaba de ordenarse—decían los coristas—; esta un poco tocado.

En todos aquellos sitios porque pasaban se sentía la necesidad de ver de cerca y hablar a aquel pobre estudiante atacado de alegre y divertida locura. ¡Representaba lo extraño y lo raro que se ofrecía a la curiosidad!

Los conocimientos que de latín poseía le ayudaban a mantener entre los curas viva la ilusión, y ellos principalmente eran los que se disputaban el placer de agasajarle y conversar con él. No hubo órgano de iglesia en el que no tocara, ni piano de pueblo en el que no divirtiera a cuantos querían oírle, ejecutando piezas graciosas, que con extraordinario donaire cantaba. De todos los pueblos, los expedicionarios salían con una regular colecta, después de haber sido espléndidamente tratados.

El viaje duró quince días, y todos ellos llegaron a Madrid poseedores de la cantidad de cien pesetas por individuo.

Cualquiera podía adivinar que aquel que en desenfrenada alegría de vivir derrochaba tanta juventud y tan buen humor por los caminos, procurando el sustento diario para sí y sus compañeros, iba a ser una de las figuras más importantes de su época e iba a dejar a la Historia nombre de tan alta significación como el suyo.

IV

Un buen amigo.—El amor lo complica todo.
Suicidio frustrado.—El polvo de los caminos.—Un año en Salamanca.

Durante sus andanzas por el norte se presentó una nueva amenaza para el músico que pudo cortar su carrera y exponer su vida. Había llegado a la edad de mozo sorteable, y su nombre y su suerte tenía que entrar, como los demás, en sorteo, de no acudir pronto a buscar el remedio, como todos aquellos que estaban en disposición de hacerlo. El servicio de las armas reclamaba la persona o el dinero...

Sus andanzas como músico, que económicamente habían sido desastrosas, no se habían perdido por completo, pues le habían valido algunas consideraciones personales y alguna que otra buena amistad. Entre éstas figuraba la de D. José María de Ibarrola, hombre rico y de corazón, que apercibido del trance en que se encontraba Barbieri, se presentó en la Sociedad de Padres de Familia a imponer en ella la cantidad necesaria para que se realizase, si era preciso, la redención a metálico.

Con este resguardo se encontró Barbieri a su regreso

a Madrid, y su bienhechor se lo entregó diciéndole sencillamente: "Aquí tiene usted el recibo de la Sociedad; si algún día puede usted pagarme su importe, bueno, y si no, tan amigos como antes".

Apenas liquidado este asunto, Barbieri encontró un poco de mayor tranquilidad. Su familia hacía su viaje de regreso a Madrid, y aunque la situación de los suyos, en cuanto a lo económico, era de una gran modestia y poco podían darle, la armonía era tan completa y en el seno del hogar se vivía una vida de trabajo intenso y una paz tan acogedora y feliz, que el espíritu más turbulento tenía que verse aquietado. Reanudó sus estudios de composición con Carnicer y se contrató de partiquino, con obligación de cantar en los coros, de una compañía de ópera que durante las Pascuas había de actuar en el teatro de la Cruz.

Esta hermosa tranquilidad había de durar muy poco tiempo.

"Entre las mujeres—decía un su amigo que le trató muy íntimamente—tenía un gran partido, por ser, según ellas, un tipo muy interesante. Yo no soy docto en la materia—escribía el tal—, pero figurándomelo con el traje moruno, destacándose su rostro trigueño, sus ojos de fuego y su barba negra sobre un blanco alquicel y un vistoso turbante, me parece un tipo perfecto de la raza árabe. La verdad es que al haber nacido por allá hubiera sido un gran sultán."

Esta semblanza de uno de sus aspectos más característicos que se escribía, refiriéndose a cómo era en el año 66, cuando estaba en el apogeo de su gloria, fué

exacta en todo momento, hasta cuando ya estaba al borde de la tumba. Barbieri fué un gran amoroso, y en aquellos años mozos había de serlo más. Apenas comenzada la temporada se enamoró de una deidad coreográfica, y ésta se sintió plenamente feliz, hasta que su señor tuvo otro nuevo devaneo, que no excluía al primero, pero que le mermaba, por una bella corista. Ambas amadas hubieron de enterarse, y en una representación de *Guillermo Tell* estalló la guerra entre las dos amantes, con el escándalo consiguiente.

La vida en el teatro, entre tan aguerridas muchachas, se le hizo imposible, y de ambas hubo de huír, contratándose en mayo (1844) en una compañía de ópera italiana como la de marras, que había de recorrer los teatros del Mediodía de España. El cargo que ahora llevaba era el de director.

Durante la actuación, en la que puso todo su entusiasmo de artista y toda su voluntad de hombre trabajador, realizó Barbieri cuanto era preciso realizar, sin detenerse ante nada. Sin parar mientes en que podía adquirir la categoría de profanación, instrumentó para orquesta, por la parte de piano, cuanto juzgó conveniente para sus fines, entre ello la ópera entera, de Federico Ricci, *Una aventura di Scaramuccio*. Sin descanso ni medida luchó por el buen éxito de los suyos y por la comida. La fortuna no le fué tampoco propicia en aquella ocasión. El público no acudía a los teatros en que actuaban y la empresa no cubrió gastos ni pudo pagar. En Alicante llegó a hacerse insostenible la vida y el tanto andar a salto de mata y la perspectiva de tener que vol-

ver a Madrid otra vez a pie y sin dinero le produjeron un desasosiego y un malestar que llegaron a sugerirle la idea del suicidio. Una mañana salió de la hermosa población levantina con dirección a Roqueta. El sol abrasaba y sus molestias le traían con más intensidad la idea de la muerte, y se hallaba ya pensando en cómo había de entregarse a ella cuando

—¿Dónde vas por aquí?—le preguntó un joven amigo suyo e hijo de un fondista de Alicante.

—Voy a dar un paseo—le respondió Barbieri ocultándole la triste realidad.

—Entonces vas a hacerme un favor.

—Habla.

—Estamos haciendo un alijo.

—¿Dónde?

—Aquí cerca. Vamos a desembarcar unas pipas de ron de Jamaica, cosa exquisita; si me ayudas, te convido a una ponchada esta noche.

Barbieri desvió de su mente la idea del suicidio y se convirtió, aunque sólo por espacio de una hora, en contrabandista.

Ello no pudo evitar que al finalizar aquella temporada de Alicante tuviera que volver a Madrid a pie y contando por todo capital al emprender el viaje la gran cantidad de doce cuartos.

Al final de esta nueva andanza también sintió el ansia de quietud y de tranquilidad, y a tan bello deseo, se acogió para aceptar una proposición que se le hacía de Salamanca para desempeñar en dicha población los cargos de maestro de música de la Escuela de Bellas Artes de

San Eloy y la plaza de maestro director del Liceo Salamantino.

* * *

Es preciso visitar la meseta castellana que se eleva a 700 metros sobre el nivel del mar, disfrutar en ella del sol más claro y del aire más puro de la tierra para darse cuenta de por qué en sus pueblos y en sus ciudades el alma se duerme en un dulce éxtasis contemplativo y sus gentes se producen poco al exterior, buscando al interior, avaro de los propios pensamientos, las inquietudes líricas de una poesía mansa y suave. Bajo el azul diáfano de aquel cielo, tan cantado por los poetas, respira el castellano y deja curtir su tez, sin otra preocupación que la de sentirse muy alto y disfrutar de una intensa luz... Tal vez la misma que buscaba Schopenhauer para hallar la verdadera encarnación de la voluntad de vivir cuando salpicaba, enamorado a su muerte de esta región, sus escritos de refranes castellanos. Salamanca es de toda Castilla la ciudad en que más se acusa esta integral de quietismo, que en aquella fecha ofrecía un vivo contraste con el bullicio de la población estudiantil. Todo lo que no fuera la escuela y los escolares permanecía mudo, quieto, callado; brindando al espíritu más agitado el sedante de un remanso de paz inalterable.

En ningún sitio más a propósito hubiera podido caer Barbieri a raíz de sus últimas andanzas. Sus pies, cansados de recorrer caminos que se hacían interminables, descansarían cuanto les viniese en gana, en el piso, fir-

me y llano, de la monumental plaza Mayor. Sus ambiciones y sus sueños, influenciados por aquella mansa serenidad del ambiente, no le llevarían ahora al deseo de las conquistas rápidas, sofrenadas de momento por las predicaciones de fray Luis de León, emanadas de aquellos versos producto de una sensibilidad tan rica como trabajada, y en posesión siempre de un alto grado de dignidad y sinceridad literarias...

Todo aquello, tan tranquilo, tan remoto, tan dulce de sentir, despertaron en nuestro biografiado una de las aficiones a que había de deber, andando el tiempo, una de sus más legítimas glorias. Sintió la curiosidad del pasado y fuera de las horas de su clase se le vió con gran frecuencia desentrañando los libros viejos de la Biblioteca de la Universidad y los de la Facultad de Letras. Allí, en frecuente diálogo con los polvorientos y ricos tomos, le nació la afición a los trabajos eruditos, que adquirieron un cimiento tan fuerte, que arrancaron al señor Menéndez Pelayo, maestro de tales cuestiones, años después, palabras de elogio tan elocuentes como estas:

“Por predilección de artista, Barbieri ha vivido, principalmente en esa época (últimos años del siglo XVIII); y a cuadros y a escenas de ella debe sus mayores triunfos y ha consagrado sus mejores notas; pero como investigador, como erudito y bibliófilo, ha remontado sus estudios mucho más allá, gustando de habitar en nuestras épocas clásicas. Porque Barbieri no ha escrito solamente música, como puede imaginar el vulgo ignorante o algún ignorante que no es vulgo, sino que ha escrito de literatura musical y de los géneros poéticos que con ella se

enlazan casi tanto como de música, y si todo ello no ha alcanzado aún la luz pública, por tratarse de obras difíciles, costosas y de un género nuevo entre nosotros, basta con lo publicado para convencer al más empedernido de que el Sr. Barbieri no es uno de tantos artífices de solfa, sino el más eminente musicógrafo o escritor musical que nuestros tiempos han producido en España. Y como tal y aunque otros méritos todavía más estrictamente literarios no le adornasen, ganado tenía por derecho propio su asiento en la Academia Española (1).”

Durante todo aquel año Barbieri alternó sus tareas de profesor con sus aficiones de literato, y en sus paseos de andarín infatigable llegó muchas veces a la *Flecha*, dejando que acariciador lo bañase en poesía el espíritu de fray Luis de León, y a la sombra de los árboles del Zurgén se saturó de las composiciones de Meléndez Valdés. No se tiene noticias de que durante aquel curso nuestro biografiado escribiese una nota y se tienen, en cambio, pruebas de que cultivase con fruto la poesía.

Aunque sin poder afirmarlo nos inclinamos a creer que también allí comenzase a fraguar alguno de sus más importantes libros, y desde luego, el estudio detenido de la vida de Juan de la Encina (1), tan a concien-

(1) Marcelino Menéndez Pelayo, discurso de la Academia Española.—13 marzo 1892.

(1) Entre los manuscritos de que Barbieri hizo donación a su buen amigo D. Luis Carmena Millán, figuran, citados por éste en un libro suyo, *Las artes—tercetos*; Salamanca, 31 de

cia hecho, que pudo, años después, desmentir que se llamara Juan de Tamayo, como algunos suponían; que en las Epístolas del Cardenal Bembo se hiciera mención de su nombre y otros errores que en tan interesante vida habían acumulado algunos de sus biógrafos.

“Añade—dice el Sr. Menéndez Pelayo, ocupándose de esta cuestión y refiriéndose a Barbieri—lisa y llanamente estas palabras, que son sencillo y sosegado testimonio de una conciencia de investigador para quien nada hay pequeño ni indiferente: “Yo he leído una por una y renglón por renglón todas las Epístolas de Bembo y sólo en una he visto que se haga mención del cantor Peñalosa, pero a Encina no se le nombra jamás, ni como cantor ni en ningún otro concepto.”

No podía, sin embargo, amoldarse Barbieri por mucho tiempo a vivir esta vida de tan gran reposo y se sintió bien pronto acometido por la inquietud de las grandes luchas. Sus nervios, después de aquel descanso necesario y reparador, reclamaban su derecho a poder vibrar al máximo de tensión, y ansió la vuelta a la corte, con sus luchas, sus inquietudes y su bullicio. Terminado el curso, después de cumplida su misión didáctica, realizó este deseo, y apareció de nuevo en Madrid, decidido a no salir más de él, en el mes de agosto de 1846.

Con esta resolución comenzó a definirse el camino del

agosto de 1845—*de un tunante bien perjinado*, letrilla; Salamanca, 3 de septiembre de 1845. *Ovillejos*; Salamanca, 25 de mayo de 1846, y *A la Excma. Sra. Marquesa de Castellanos*, soneto; 5 de junio de 1846.

gran músico español. Desde los primeros días, dispuesto a entregarse con gran ardor al estudio y a hacerse visible en todas partes, acudió, haciendo una multiplicación de su actividad prodigiosa, al Conservatorio, a las bibliotecas públicas, a los círculos musicales y literarios, a las reuniones particulares..., a todas partes donde se podía estudiar o se podía lucir haciéndose visible. Tocó el piano, compuso, tomó parte en cuantas fiestas pudo, y procuró por todos los medios relacionarse con toda aquella persona que podía serle de utilidad... Su figura agradable y simpática se hizo notar en todas partes y se comenzó a hablar, con elogio, de un joven de actividades varias que se apellidaba Barbieri.

V

Buen propósito.—La primer partitura.—Ma-
los ensayos.—El amor propio decide.—Al
montón de lo inédito.

Aunque de manera poco segura todavía parece mos-
trarse ante su espíritu el verdadero camino a seguir, y
anunció a sus amigos su propósito de hacerse composi-
tor dramático. La mayor parte ellos se ríen, pero Carni-
cer, su maestro, le escuchó con atención y le facilitó un
libreto italiano titulado *Il Buon Tempone*, cuya música
quedó hecha en mayo de 1847 y admitida en el teatro
del Circo. Se anunció la obra en el beneficio de Fran-
cisco de Salas, cantada por éste y por Fornasari, pero
en las vísperas del estreno estalló un motín político, que-
bró la Empresa y la obra quedó en el incógnito. Car-
nicer, que creía en su discípulo y sabía lo que valía una
ayuda alentadora en los caminos tan difíciles y ásperos
como los del arte, no se mostró conforme con que la
obra no fuera conocida. Se podía prescindir de los resul-
tados económicos de ella, pero no debía en aquel prin-
cipio acertado prescindirse de la ayuda del aplauso. De
acuerdo con este principio, acudió a la dirección del Con-
servatorio de María Cristina y consiguió la inclusión de
los coros en el programa de una función regia que allí

se proyectaba. Se organizó para cantarlos la formación de una masa coral, reclutándose las voces entre los alumnos de la clase de canto de dicho centro docente.

Barbieri dirigió animoso los ensayos y la música agradó a profesores y alumnos y hasta las noticias de su bondad llegaron al Palacio Real. Todo marchó como sobre ruedas hasta que surgió el inconveniente, en el momento de llevar las voces a la orquesta. El encargado de dirigir las cambió los tiempos de lo escrito por Barbieri, y en estas condiciones era imposible lograr el acuerdo de voces e instrumentos. El autor quiso entonces ponerse al frente de la orquesta, por lo menos a marcar el tiempo, pero el que la dirigía se negó a dejar su puesto. No concedía ninguna autoridad al novel compositor que carecía de un nombre de esos que suenan a músico consagrado por los aplausos. El incidente provocó entre ambos una de las frecuentes cuestiones de amor propio entre artistas, y se terminó aquel ensayo con la frase optimista de "a la noche saldrá bien".

Barbieri, desconcertado por el desplante, meditó un momento en las consecuencias de lo que iba a hacer, pensó mucho en el fracaso a que se exponía, y cuando todos hubieron desaparecido del salón de ensayos, recogió de los atriles todos los papeles y se encaminó a su casa; desde ella escribió una carta, en la que manifestaba su decisión irrevocable de no consentir la ejecución de su música en tales condiciones.

Y... de este modo, con un gran sentimiento, pero con una mayor decisión, condenó a su primer obra a recibir sepultura en el motón de lo inédito.

VI

El despertar de una pesadilla.—El Liceo Artístico.—Estado de nuestra música.—Por la ópera nacional.—¡Ni una peseta!

Las más altas mentalidades españolas que, comprimidas por las cadenas del despotismo imperante durante los años 23 a 34 y por la aflicción desconsoladora que dejaron hasta el 39, en que terminó la guerra civil, habían estado como apesadas, soltaron a una las amarras al firmarse el convenio de Vergara, y con los vuelos de sus talentos, iniciaron un período por demás notable entre todos los de nuestra historia literaria moderna. Las letras y las artes fueron objeto de un culto predilecto y encontraron su cauce adecuado en las sociedades literarias. A la elocuencia, que no había tenido hasta entonces otra tribuna que la iglesia y el Foro, se la facilitó el ardiente palenque de las discusiones parlamentarias.

Entre las sociedades de mayor preponderancia nacidas a esta luz, el Liceo Artístico y Literario de Madrid fué el que mayor importancia tuvo y el que mayor tiempo duró. Asistir como mero espectador a una de aque-

llas magníficas sesiones, en las que solían tomar parte los más favorecidos por los Nueve Hermanos, conocer los rostros de las notabilidades que la Prensa encomiaba cada día en sus elogios, y que en el entusiasmo que estas cosas inspiraban se hacían objeto hasta de la pública curiosidad, eran las aspiraciones más ardientes de los que hallándose en los umbrales de la juventud, sentían dentro de sí esa inquietud vertiginosa que se apodera de los talentos incipientes.

En 1842 había asistido Barbieri a una de las más memorables sesiones de las que allí se celebraron, y desde entonces su pensamiento fijo había sido el de poder pertenecer a la Sociedad. Ni su calidad de murguista, ni su edad fueron en el entonces lo más a propósito para lograrlo, pero en todas sus andanzas posteriores, el pensamiento estuvo fijo en aquel objeto como en una de las conquistas de más urgente realización.

Dejamos dicho que a su vuelta de Salamanca, uno de los trabajos más constantes que acometiera fué el de hacerse visible en cuantos lugares pudieran servirle para el renombre que a todo trance pretendía.

El 31 de mayo de 1848 pudo realizar el sueño tan largo tiempo acariciado, con tan gran fortuna, que días después, el 13 de junio, en atención a los méritos que se le iban reconociendo sin regateos, fué nombrado secretario de la Sección de Música. (1).

Al puesto le había llevado su afán de notoriedad legí-

(1) En dicho cargo continuó hasta el año 1850, en que se disolvió la Sociedad.

tima, y nada perdonó para lograrla. Compuso varias piezas, entre ellas una fantasía con variaciones de cornetín de pistón, con acompañamiento de orquesta, que en una reunión ejecutó con gran aplauso el profesor D. Agustín Melliez, a quien estaba dedicada y, por fin, hizo ejecutar, también en otra, el andante final del acto segundo del *Buontempone*, que alcanzó los entusiastas aplausos de la concurrencia.

Por si esto aún fuese poco, mostró la gala de sus facultades de cantante en diferentes sesiones, cantando piezas bufas italianas y tomando siempre parte en los coros. Consiguió deleitar, por último, a todos en el papel de andaluz en la zarzuela de Bretón de los Herreros *El novio y el concierto*.

* * *

Necesario creemos, antes de continuar biografía tan interesante, hacer un poco de historia acerca del estado en que se hallaba nuestra música lírico-dramática, y muy especialmente esa no dejada aspiración hacia la ópera nacional, que ha sido, es y no sabemos si seguirá siendo la cuestión batallona de cuantos músicos nuestros han sentido con un poco de intensidad las ansias de un verdadero ideal artístico.

* * *

“En 1906—escribía yo en un libro (1)—, el maestro Bretón, en una interviú que con él celebré para *El Cas-*

(1) *Tomás Bretón.—Su vida y sus obras.*

tellano, de Salamanca, exponía su opinión en cuanto a la implantación de la ópera nacional, y hablaba de aquel intento en la siguiente forma:

“El estado de nuestra música, la que para el teatro se escribe, es deplorable; con contadísimas excepciones puede asegurarse que eso ni es arte ni cosa que se le parezca.

”No es culpa de los compositores, no; es culpa del público, del Estado y de una porción de cosas más.

”Los obstáculos que artistas y compositores, que con grandes alientos salen del Conservatorio, encuentran en su camino, hacen que no tengamos una ópera nacional, a la que el público acabaría por acostumbrarse.

”La competencia que la multitud de teatros por horas se hacen, ha matado la zarzuela grande y sólo nos va quedando ese género ínfimo que cada vez va empequeñeciéndose más.

”Yo estoy seguro que con un capital de 500.000 pesetas, proporcionado por el Estado o los particulares, para traducir obras e implantar la ópera española en uno de los teatros de Madrid, se conseguiría pronto encauzar el gusto del público, logrando al mismo tiempo que España produjera artistas que en nada desmerecieran de los de otras naciones.

”El Lírico (teatro), que quiso realizar este milagro, fracasó porque quiso improvisar un género, y estas cosas no se improvisan, las hace el tiempo y el genio, sin propósitos preconcebidos, respondiendo a la espontaneidad del artista, influido tal vez por el ambiente de arte

que le rodea cuando éste es puro y le ayuda a elevarse en su concepción.”

Se refería el maestro salmantino al hacer estas declaraciones al último intento de ópera nacional realizado por el maestro Chapí en el teatro Lírico.

Invariablemente, en cada período de quince o veinte años llega un momento en que en España se siente la imperiosa necesidad de intentar la creación de la ópera nacional a plazo fijo, y con pie forzado e invariablemente también fracasa toda tentativa, por las razones que en mi interviú aducía el maestro Bretón y por otras muchas de mayor peso; siendo entre ellas la principal, a nuestro juicio, la de no haberse llegado a un acuerdo respecto a en qué ha de consistir la tan traída y llevada ópera nacional.

Como este intento a que aludía Bretón se registraron otros anteriores, siendo para nosotros el más interesante, a lo que en este capítulo nos proponemos, el realizado por D. Francisco de Salas en el teatro de la Cruz, en 1846. Empresario de dicho coliseo, se le ocurrió, para preparar el terreno de la ópera cantada en español, la idea de traducir a nuestro idioma algunas obras del repertorio italiano, género que alcanzaba en el entonces el completo favor de nuestro público.

No fueron más consoladores los resultados que coronaron la tal empresa, ni menos amargas las deducciones que de ello hacía, al juzgar lo ocurrido, el Sr. Soriano Fuentes.

“Todos estos esfuerzos, todos estos trabajos—escribía a raíz del fracaso—, carecieron de bases sólidas para

que fueran fecundos e imperecederos. No tuvieron la protección necesaria por parte del Gobierno, ni el que tomando la iniciativa el Conservatorio nacional de música fijase algunas reglas por las cuales se le diese un nuevo giro al drama lírico español, que lo apartase de la imitación servil de la ópera italiana y que constituyese, no una obra con temas nacionales, sino puramente nuestra, y diferente a las extranjeras, como es la ópera francesa con respecto a la alemana, y ésta con relación a cada una de las otras, y todo cuanto se hizo fué infructuoso para el verdadero objeto."

De tal punto parte el eminente crítico Sr. Peña y Goñi para demostrar que tal fracaso era una cosa inevitable, para fijar más adelante en sus juicios, que transcribimos, el verdadero estado de nuestra música.

Dice así:

"Y al proceder de este modo estaba en su derecho y procedía cuerdamente. La conducta del público madrileño era una consecuencia lógica y directa de sus aficiones musicales. El código del arte estaba encerrado en la escuela italiana. El arte italiano era un árbol que cobijaba a los madrileños, a los españoles todos. Disfrutaban del tronco, Rossini, y de sus frondosísimas ramas, Bellini y Donizetti. ¿Qué podían ofrecerle los maestros españoles que, no ya sobrepujase, sino que pudiera ser siquiera comparable a las inspiraciones de aquellos genios? ¿Acaso los ritmos de algunas canciones populares que, como pinito inocente, hacían en las óperas de nuestros compositores muecas de nacionalidad? Sería insensato suponerlo.

Lo malo del público español, lo más censurable de su conducta, no fué precisamente el entusiasmo, el frenesí que las óperas italianas despertaron en él, sino, más que indiferencia, el verdadero odio que cobró a todo lo nacional. Los compositores de aquel tiempo erraron por completo el camino al dedicarse ciegamente a la copia italiana, y si no hubo un genio español capaz de poner coto al desenfreno, quizá contribuyó a ello poderosamente la falta de cultura que, en general, ha caracterizado siempre a nuestros músicos.

”¿Conocía entonces alguno de ellos a Haydn, Mozart y Beethoven? ¿Conocía a Weber y Meyerbeer? De Gluck no hay que hablar. No, no los conocían, porque la frontera estaba cerrada para todo lo que no trajera el pasaporte italiano, y era, por otra parte, más fácil imitar o copiar que crear.

”No es mi ánimo rebajar la talla artística de nuestros compositores, ni amenguar sus conocimientos musicales y su talento, pero sería incurrir en equivocación lamentable creer que Carnicer, Eslava y Saldoni, lo mismo que García, Gomis y Genovés, crearon algo en las obras que para el teatro compusieron; sería injusto y apasionado asignarles el papel de genios como compositores dramáticos; sería, en suma, ridículo dar a entender que sus óperas revelaban de un modo indudable la potente huella de la individualidad.

”No; esas óperas murieron porque debían morir, porque nacían tuberculosas y sucumbían al poco tiempo, consumidas por la tisis de la imitación. Esta es la clave del enigma.

"Si las producciones teatrales de nuestros maestros hubieran obedecido a un ideal, si hubiera ardidido en la mente de cualquiera de ellos una centella de genio, otra hubiera sido la suerte del arte lírico español. Si el genio es la invención, no inventaron nada, y si el genio consiste en el *nove, non nova* de Santo Tomás de Aquino, no solamente quedaron nuestros músicos dramáticos muy atrás en el arte de decir de una manera nueva cosas que no lo son, sino que se dedicaron a copiar a los grandes maestros italianos, que justificaban a maravilla el aforismo del sapiente filósofo de la iglesia.

"Creyeron que bastaba la firma de un compositor español para que la ópera fuera española, y en esto no andaban equivocados, pero confundieron la firma material, que nada significa, con la firma intelectual, que significa todo. Pensaron más tarde que las óperas, escritas en nuestro idioma, eran suficientes para alcanzar, por esa sola circunstancia, un título de nacionalidad. Letra española y música de maestro español, dijeron, tienen que constituir necesariamente una ópera española. Y el público se encargó de demostrarles que poesía española, argumento español, maestro español y cantantes españoles, pueden dar por resultado una ópera italiana; mientras la razón les debió dictar que siendo el genio propiedad del universo entero, una ópera escrita por un genio español en idioma sanerito, y ejecutada por primera vez en el Mogol por cantantes pieles rojas, podía ser una ópera española inmortal.

"Si exagero, lo hago de propósito, porque no conozco nada más irritante que esa preocupación, desgraciada-

mente muy en boga, que quiere resolver la cuestión de la ópera española como se resuelve un expediente. Se forma una Sociedad por acciones, se reúnen los fondos necesarios, se construye un magnífico teatro, se contrata a la Patti, que es española (?); a Gayarre (1), a Mateu (Uetam), a Padilla, ¿qué cuarteto, eh?, y ya está. Tenemos ópera española. ¡Y que se atreva alguien a decir lo contrario!

"Pues sí, señor, yo me atrevo a decir todo lo contrario; yo me atrevo a decir que están los que tal piensan (y son muchos) en un lamentable error. Y bueno será hacer constar, como resumen de todos los trabajos de nuestros músicos, desde Carnicer hasta Espín, que las óperas escritas por ellos en italiano y en español, representan una cantidad negativa en el progreso y desarrollo de nuestro arte lírico, de nuestra música dramática; porque representan el furor de la imitación italiana corriendo parejas con el furor filarmónico italiano de los aficionados españoles; porque constituyen la esclavitud ultramontana, esclavitud deseada y pedida a gritos y soportada como un beneficio celeste, sin que el menor asomo de independencia se abriera paso entre aquellas cadenas de oro, sin que la menor insinuación nacional viniera a perturbar las delicias de aquella Capua extranjera."

Esta era, con gran autoridad descrita, la situación del drama lírico en España. Los compositores todos que la habían intentado, como los que posteriormente quisieron

(1) Peña y Goñi escribe esto en 1881.

hacerlo, confundieron la perspectiva, y todos ellos han dejado a la Historia un nombre, pero no en aquello que fué de imitación, sino en lo que les fué íntimamente propio: En sus creaciones ajenas al drama lírico.

Barbieri, ávido de trabajo, ansioso de popularidad y al tanto de cuanto palpitaba en las realidades españolas de su época, no podía ser indiferente a las solicitudes de este ideal. Crear la ópera nacional, o trabajar por su creación, era un esfuerzo digno de su actividad, de sus ilusiones y de sus convencimientos. Nuestra patria poseía cantos populares, y en ellos un riquísimo venero de inspiración y de originalidad extremada. Un artista en plena conciencia de su propio valer, tomando la esencia pristina podía realizar tal milagro. Del canto de un sentimiento único (la copla primitiva), sin apartarse del derrotero de la inspiración popular, se pasó al canto de pequeñas historias, en las que se manifestaban ya sentimientos encontrados capaces de crear un conflicto (romances o tonadas, muy abundantes en nuestro suelo). Injertar en el *Lied* unipersonal el diálogo, como hecho inocente en apariencia, podía conducir a todo lo demás.

A pesar del precedente que supone la interesantísima obra de nuestros vihuelistas y guitaristas del siglo XVI y XVII que Barbieri conocía ya bastante bien, nada se había trabajado en tal sentido y lejos de aprovechar los cantos populares, todos habían pensado en las imitaciones de lo creado por otros en otras partes.

Estas esperanzas—que en definitiva formaron su obra posterior— y las instigaciones del compositor D. Basilio



Retrato de BARBIERI, en 1854, a raíz del estreno de Los DIAMANTES DE LA CORONA

Basili, le constituyeron en alma de una Sociedad titulada La España Musical (1), que abrigó el deseo de tomar un teatro en Madrid para establecer en él la ópera española. Escribió gran número de Memorias, redactó infinitas comunicaciones e hizo multitud de proyectos, y como premio a todo ello (¡desdichada historia de la música española!) consiguió que el Gobierno reconociera la *posibilidad* de un teatro para la música dramática española, y los derechos de un tanto por ciento para los autores músicos en igualdad con los autores poetas.

A esto no pudieron añadir los que formaron la Sociedad que nadie les diera una peseta, ni que se les concediera un teatro.

(1) Se organizó, a fines de 1847, una Sociedad, denominada España Musical, con el objeto de establecer la ópera española. Pertenecían a esta Sociedad los señores Eslava, presidente; Vélez de Medrano, secretario, y vocales: Arrieta, Barbieri, Basili, Martín, Salas, Gaztambide y Peña y Goñi. Las juntas se celebraban: primero, en la calle de Santa Isabel, número 5, casa del Sr. Basili, y después, en la calle de León, casa del Sr. Salas, y en todas ellas se reconoció por todos sus individuos la posibilidad de la fundación de la ópera española, a cuyo fin se formó una numerosa lista de cantantes que había aptos en aquella fecha para cantar la ópera nacional, que no llegó a plantearse por causas que no son de este lugar.—*Cuatro palabras*, folleto de B. Saldoni.

VII

Intento que fracasa.--Nuevo camino.--Gloria y peluca.--Página histórica.--La llamada zarzuela.--Con pluma ajena.

Fracasada la tentativa de ópera nacional intentada por los que componían la España Musical como habían fracasado cuantas tentativas anteriores se habían hecho y como han fracasado cuantas se han hecho después, los compositores a quienes se les había agitado lo más, volvieron a lo menos. Nuestra nacionalidad musical, impotente para abrirse paso a través de las grandiosas manifestaciones de la ópera, iba a surgir lozana, potente y vigorosa en la ópera cómica.

Como nació ésta, de la que fué uno de los principales fundadores nuestro biografiado, nos lo va a contar su iniciador, D. Rafael Hernando, en el prólogo de su obra *Colegiales y Soldados*, cuya partitura se publicaba en 1872, veintitrés años después de su estreno, arreglada por su autor para canto y piano, y dedicada al antiguo Conservatorio de Música y Declamación.

Esta página, que puede considerarse como histórica de la creación de la zarzuela, dice así:

“La circunstancia de haber sido el principal iniciador de este género un discípulo del Conservatorio, es suficiente indicio y prueba de que emana de sus aulas esta primera iniciación e impulso en favor del arte lírico español; así es que al dedicarle yo con tal carácter la reducción para canto y piano de la zarzuela *Colegialas y soldados*, que fué la primera en artístico plan y consolidadoras consecuencias, le proporciono poder mostrar con mayor facilidad un documento suyo propio y que, sea el que fuere su mérito artístico, siempre señalará un hecho histórico del arte contemporáneo.

”Para que este documento resulte completo, fuerza es que repita aquí, por más que conste en varias reseñas, lo conducente a demostrar que esta obra determinó la forma del género, promovió empresa teatral para cultivarlo, y consiguió, sin dilación ni demora y de la manera más completa, la asidua concurrencia del público, que son las tres circunstancias indispensables para que con razón pueda decirse que en *Colegialas y soldados* estribó y tuvo su principal base el espectáculo de la zarzuela en su actual y desde entonces no interrumpida época.

”Mes y medio hacía, por la Pascua de Navidad de 1848, de mi regreso a Madrid, después de cinco años de ausencia de mi patria, cuando una singular circunstancia, atendida la irreparable pérdida de familia que acababa de sufrir, me hizo ir al teatro que había en la calle de las Urosas, llamado entonces de la Comedia. En las funciones de tarde, durante aquellas fiestas, se representó una parodia en un acto titulada *Las sacerdotisas del sol*, que contenía cuatro piececitas de música, tres escritas por el

compositor D. Cristóbal Oudrid, y otra que se negó a componer y que yo compuse, previa su venia, en consideración de no poder dejar de complacer así a mi amigo D. Juan del Peral, autor de la obra.

"Las felices disposiciones para la música que descubrí en algunos de aquellos actores, por más que ni aun conocían el solfeo, y sobre todo, la gran complacencia del público al oír cantar en español, me sorprendieron tan vivamente, que desde luego combiné con dicho señor Peral la manera de aprovechar tan favorables elementos para intentar el planteamiento de un teatro lírico de zarzuela, ya que respecto al de ópera española, que era uno de los proyectos que del extranjero traía, tuve que abandonar por entonces el pensamiento, porque las elevadas clases sociales a quienes más debía interesar su planteamiento, se mostraban repulsivas y poco dispuestas a secundar mi proyecto.

"En la noche del 18 de febrero de 1849 se presentó nuestro ensayo de zarzuela en un acto titulado *Palo de ciego*; a sus representaciones sucedió, en la del 15 de marzo, el que en un acto también hicieron los señores Oudrid y Montemar, titulado *Misterios de bastidores*, y seis días después, 21 de dicho mes, fué la primera representación de *Colegiales y soldados*.

"A los pocos días, una empresa con deseo de cultivar este nuevo espectáculo, después de haber solicitado y obtenido de mí, bajo la condición de ser director exclusivo del género, una escritura con el compromiso de componer en la inmediata próxima temporada catorce actos de zarzuela, subarrendó en seguida el teatro que había en

la calle de la Magdalena, y que se nombró de Variedades.

”La primera composición de mi contrato fué la zarzuela en dos actos, letra de D. Luis de Olona, titulada *El duende*, que se estrenó en la noche del 6 de junio de dicho año de 1849, alcanzando tan completo éxito, que me eximió de la pesada carga de los catorce actos, pues las 120 representaciones que de ella se sucedieron en aquella temporada, sólo permitieron pusiese en escena la que, para estrenarse a mi beneficio, compuse en dos actos, letra del Sr. Larrañaga, titulada *Bertoldo y comparsa*.

”El objeto que me impulsó a investirme con las atribuciones de director exclusivo, le manifesté inmediatamente, trabajando sin descanso hasta conseguir de la Empresa que escriturase al cantante D. Francisco Salas, tan luego como cesó de tomar parte en las funciones que en las tardes de la Pascua de Navidad de 1849 tuvieron lugar en el teatro Español, representándose la zarzuela en dos actos *La mensajera*, obra de Olona y del compositor D. Joaquín Gaztambide. Y en cuanto a este compositor, así como a D. Francisco Asenjo Barbieri, no sólo les fué franqueada la escena del teatro de mi dirección, sino que fraternalmente compartí ésta y sus emolumentos con ambos en la siguiente temporada, y con tanta mayor satisfacción por mi parte cuanto que, a excepción de las zarzuelas en un acto del Sr. Barbieri *Gloria y pelucá* y *Tramoya*, que proporcionaron excelentes recursos pecuniarios, mis anteriores obras, con agregación a la segunda parte de *El duende*, que a poco compuse, fueron el principal sostén de aquella Empresa, que

sólo hubo de cesar por haber contratado, además de la compañía de zarzuela, una de verso y otra, muy numerosa, de baile español; con dos teatros: el del Circo y el de Variedades, reedificado cual se halla a causa del extraordinario éxito que en él había alcanzado la zarzuela."

En efecto, *Gloria y peluca*, con que Barbieri comienza su carrera de autor, marca la integral del músico. Las seguidillas

No te tapes la cara,
niña bonita;
que quien tapa lo bueno
Dios se lo quita.

que bien pronto se hicieron populares, marcaban ya la modalidad de su estilo y las inclinaciones naturales de su musa españolísima. La generación de la primera mitad del siglo XIX saboreó con fruición aquel chispear ingenioso de gracia retozona que había de brillar en el teatro español por espacio de tantos años con sus boleros, seguidillas, vitoes, jotas, gallegadas, rondeñas, jácaras, romances y tonadillas.

Aquel primer triunfo fué grande para el maestro y de no pequeña significación para lo que había de venir después. Gracias a ello el nuevo género comenzó a adquirir popularidad y arraigo en el público, cosas indispensables para su aclimatación.

No había, sin embargo, de quedar triunfante la música española en esta primera batalla. Cuando parecía ir mejor la cosa, quebró la Empresa Gaona-Carceller, y tal

contratiempo dió al traste con las esperanzas que autores y artistas habían concebido. Como era natural, ni unos ni otros se resignaron a perder en la lucha sin combate, y aunando todos sus esfuerzos se dedicaron a buscar un remedio a lo ocurrido. Se hicieron gran número de gestiones, se habló con una infinidad de capitalistas, pero todo lo que se hizo resultó infructuoso. Nada de lo que a los que tenían dinero se les dijo llevó al convencimiento de ellos la fe necesaria para arriesgarse a tal empresa...

Y la primera parte de la vida del que había de ser músico eminente puede decirse que terminó aquí.

Todo en él a los veintiséis años con que contaba cuando ocurría todo esto que vamos relatando habían sido preliminares de cosas varias que habían de fructificar más tarde.

Todas las energías desperdigadas en las distintas actividades en que se empleó, habían servido de semilla para que, junto al compositor insigne, se elaborase el político, el escritor; en una palabra, el hombre notable en distintas ramas del saber.

Esto nos obliga, bien a pesar nuestro, a abrir otro paréntesis. La semilla estaba lanzada, y ella había de fructificar en la creación del nuevo género que recibió el nombre de zarzuela, y que justifica que con frecuencia, en el extranjero sobre todo, se haya venido preguntando: ¿Qué es zarzuela?, y que con frecuencia también, cuando responden a esta pregunta, sea para confundir el concepto de esta interesante producción creyéndola una colección de jotas y boleros...

La extraña y caprichosa denominación de *zarzuela*,

dada a un género que le corresponde, y así debió de llamarse siempre el nombre de *ópera cómica*, proviene, según dice Barbieri en la reseña histórica que hizo preceder a su gran partitura de *Sinfonía para orquesta y banda militar compuesta sobre motivos de zarzuela*, de que en una casa de campo; un palacio llamado La Zarzuela, que el cardenal infante D. Fernando poseía en las inmediaciones del Real Sitio de El Pardo, para solar y recreo de los cortesanos en tiempo de Felipe IV, se comenzara a ejecutar con gran notoriedad un espectáculo en el que se mezclaba el canto con el recitado hablado. (1)

Sea cual fuere el carácter de la música compuesta para las representaciones del palacio de la Zarzuela; es

(1) "La zarzuela—dice Barbieri—, composición dramática, parte de ella cantada, que tomó el nombre de un pequeño palacio del Real Sitio de El Pardo, en cuyo teatro, durante el siglo XVII, se representaba este género de espectáculo, tiene, no obstante, una historia tan antigua como la de nuestro teatro nacional.

Siempre gustaron los españoles de la agradable alternativa del recitado y el cantado, y basta, para convencerse de esta verdad, examinar en globo la diversidad de composiciones dramáticas españolas que se conservan, escritas desde el siglo XV hasta nuestros días, en cuyas composiciones, con los nombres de *Representación, Paso, Egloga, Farsa, Loa, Comedia, Tragedia, Comedia con música, Fiesta de zarzuela, Auto sacramental, Folla, Mojiganga, Zarzuela*, etc., etc., se encuentra la música figurando con más o menos extensión o importancia, pero casi siempre alternando con el diálogo hablado, ya sea en la obra misma o en los entreactos de ella, en que tenían lugar los *Entremeses, Sainetes, Bailes cantados* y *Tonadillas*."

lo cierto que el título de la casa de campo del Pardo vino a englobar en una sola denominación los diversos géneros de obras dramático-musicales que con mucha anterioridad existían y eran espectáculos corrientes en nuestro país. Lo insensato del título salta a la vista y constituye una de tantas aberraciones comprendidas en las *cosas de España* que tan importante papel representan, sobre todo en la historia de la música española. Lo primero que se echa de menos al buscar los orígenes de la zarzuela es un convencimiento perfecto de la característica musical, de las diferencias esenciales que separan a la zarzuela de las farsas, fiestas de zarzuela, tonadillas, etcétera.

No puede admitirse que lo que ahora iba a nacer como nuevo género sea, ni con mucho, lo que con la denominación de zarzuela había nacido en el palacio cortesano. y respecto del particular, nos atenemos a lo que el crítico Sr. Peña y Goñi, indudable autoridad en el asunto, dice:

“Por lo que a mí particularmente atañe, confieso que el asunto no me intimida, porque creo que puede, es más, que debe fijarse el origen de la zarzuela en la zarzuela en dos actos *Colegiales y soldados*, de los señores Pina y Lumbreras, con música de D. Rafael Hernando, estrenada el 21 de marzo de 1849 en el Instituto.

”Expuesta así, de improviso, mi opinión, parecerá seguramente grave. Voy a razonarla; voy a procurar que resulte natural y lógica, como lo es, sin duda alguna, en mi concepto.

”Ante todo, ¿es la zarzuela de hoy la zarzuela que

nació en el palacio del Pardo? Evidentemente, no. Las obras llamadas zarzuelas en tiempos de nuestros antepasados no constituían un género especial, dotado de un organismo propio, de una naturaleza individual e inalienable, sometido a ciertas leyes y girando en una esfera de acción adecuada a esos principios y a esas reglas virtuales.

"Un género implica colectividad, implica sucesión, desarrollo y adelanto, e implica, sobre todo, una economía vigorosa y fuerte; implica vida propia. Las óperas de compositores españoles representadas hasta ahora no han llegado a crear nuestra ópera nacional; autores dramáticos tenemos, más de uno, que por haber escrito muchas obras no han dejado una obra, es decir, un teatro.

"Y es que en la música, como en las demás Bellas Artes, nada hay viable como no lleve la indeleble marca del poder creador, el sello del genio o del talento, y ponga, desde luego, la conjunción disyuntiva, porque tengo para mí que si el talento no vale tanto como el genio, le falta muy poco, seguramente.

"Pero, aparte de esto, ¿cómo es posible que llegara a formar género, dentro de las diversasa ramas musicales, un espectáculo que tomó su nombre, no de su carácter distintivo y peculiar, de su fondo y forma artísticos, sino del edificio en que plugo encerrarlo temporalmente a un infante de España?

"Además, si las primitivas funciones de zarzuela hubieran, en realidad, aportado al arte lírico español algo nuevo, algo desconocido y original, musicalmente hablando, ¿habrán quedado con manifestaciones aisladas de

autores poco menos que desconocidos? ¿No hubieran iniciado un movimiento importantísimo de progreso en nuestra historia musical? ¿No hubieran constituido un ciclo de obras interesantes e imperecederas? ¿No hubieran pasado a la posteridad los nombres de sus autores?

“Si nada de eso ha sucedido, en efecto, ¿cómo es posible, entonces, buscar el origen de nuestra zarzuela en el espectáculo innominado que debió su nombre a una verdadera extravagancia?”

Lo que hay de más probable en la materia, por mucho que duela confesarlo, es que, fuera de la música religiosa y de la popular, España no ha tenido jamás, hasta hace poco, en el género lírico-dramático una individualidad musical, un género nacional propiamente dicho.

La historia lo prueba de un modo incontestable. Después de *El jardín de Falerina*, que, según Soriano, fué el espectáculo con que se inauguró el palacio de la Zarzuela, representóse en el teatro del Buen Retiro, el 2 de julio de 1640, un drama lírico de Solís, Rojas y Calderón, titulado *El mayor encanto, amor*.

Oigamos a Soriano Fuentes:

“Muchas son las zarzuelas que se ejecutaron desde el año de 1628 hasta 1659 por los más esclarecidos ingenios de la corte y los compositores más distinguidos, entre los cuales sobresalieron D. Antonio López, D. Juan Risco, D. Rafael Zaragoza, D. Juan Losada, D. Cristóbal Galán y D. Pedro Rodríguez. Pero tales espectáculos, si bien en su principio protegidos por la corte, llamaron la atención, tanto por sus argumentos, tomados en su mayor parte de la mitología, cuanto por su variada mú-

sica, magníficas decoraciones, tramoyas y trajes; las grandes fiestas lírico-dramáticas, de mayores dimensiones y más fastuoso aparato, fueron causa de que se bastardeasen, y haciéndose sus argumentos más sencillos y vulgares, degenerasen en tonadillas, que sirvieron, con el tiempo, para reemplazar a los entremeses."

"No hay más que leer detenidamente las anteriores líneas para presumir, desde luego, lo que en realidad eran las primitivas *soi disant* zarzuelas, y el papel insignificante que la música en ellas representaba."

Soriano dice que aquellos espectáculos, protegidos por la corte, llamaron la atención *tanto por sus argumentos, tomados en su mayor parte de la mitología, cuanto por su variada música, magníficas decoraciones, tramoyas y trajes*, y añade, a renglón seguido, que se bastardearon y degeneraron *en tonadillas a causa de otras grandes fiestas lírico-dramáticas de mayores dimensiones y más fastuoso aparato*.

"Es verdad que el autor de la *Historia de la música española* se contenta casi siempre con afirmar, sin tomarse el trabajo de apoyar sus razones en fundamentos serios, pero los párrafos precedentes transcritos demuestran evidentemente que la belleza de los espectáculos de aquella época estribaba principalmente en lo que hoy llamamos *mise en scène*, y que la música se reducía al canto popular aderezado para el teatro, circunstancia que explica de un modo racional y lógico que el arte lírico español, a tanta altura colocado por Soriano Fuentes, recorriera en tan poco tiempo toda la escala social, convirtiéndose,

por fin, en tonadilla; es decir, en la forma más adecuada y propia a la música popular.

"Esta es, en mi concepto, la clave del enigma.

"Podrá sacarse a la luz *El laurel de Apolo*, de Calderón de la Barca, ejecutado en el Buen Retiro en 1657, y *La púrpura de la rosa*, del mismo insigne dramaturgo, estrenada en 1659, con motivo de las bodas de María Teresa con Luis XIV; podrán exhumarse títulos pomposos de antiguas obras ejecutadas ante la corte de Felipe IV, pero todos esos alardes de erudición no podrán recabar ningún dato positivo en pro del verdadero carácter de la zarzuela.

"Lo que hay de positivo es que el esplendor material de los espectáculos constituía, como en toda Europa durante aquel tiempo, el aliciente principal, y que la música con que en España se pretendió engalanar las representaciones dramáticas era tan poca cosa, llenaba tan poco las necesidades más imperiosas de aquellas funciones, que llegaría hasta servir de estorbo, al extremo de ser relegada al ínfimo papel de figurar en la tonadilla."

Véase lo que dice el Sr. Castro en su *Reseña histórica de la zarzuela*, publicada a la cabeza del *Album de la zarzuela*, de Velaz y Medrano, refiriéndose a las zarzuelas ejecutadas en el Buen Retiro y en la Casa de Campo:

"Tenemos a la vista una comedia puesta en música titulada *Duelos de ingenio y fortuna*, o como se lee en su portada, *Fiesta Real que se representó a SS. MM. en el gran coliseo del Buen Retiro, al feliz cumplimiento de años del Rey, D. Carlos II, con loa, sainetes y bailes*. Descúbrese en ella *la festiva pompa de galas y trajes, el*

real aparato de escenas, mutaciones, apariencias y máquinas ingeniosas, con la que hizo ejecutar el excelentísimo señor Condestable de Castilla, mayordomo del Rey N. S., escrita por D. Francisco Bances Candamo e impresa en Madrid en el año 1687; en la imprenta de Villadiego, impresor de S. M.

"Ni una palabra, ni una sola palabra de la música. Las galas, los trajes, las mutaciones, la maquinaria, eso era todo. Júzguese el papel que haría la música española de entonces en medio de tanta opulencia.

"Sentiré ser tachado de mal patriota, pero tengo que presentar el asunto tal como las incompletas investigaciones verificadas hasta ahora me lo presentan a mí.

"Ya se ha visto lo que pudo ser la zarzuela desde sus orígenes. Júzguese lo que sería después de la guerra de Sucesión la venida de Farinelli a Madrid y la apertura de los Caños del Peral, que representaron el entronizamiento absoluto de la ópera italiana.

"Aquí se pierde ya, puede decirse, todo rastro.

"La tonadilla es la que, de vez en cuando, entretiene a las clases populares."

Entre las zarzuelas representadas a fines del pasado siglo, el Sr. Castro cita la *Clementina*, comedia en dos actos de D. Ramón de la Cruz, con música de Boccherini; *El tío y la tía*, zarzuela burlesca en un acto, del mismo, y música de D. Antonio Rosales; *Los impulsos del placer*, comedia en un acto, con canto y baile; *La feria de la fortuna*, sainete con canto; *El licenciado Farfulla*, zarzuela burlesca en un acto; *Los zagales del Genil*, zarzuela pastoral con música de D. Pablo Esteve; *La Bri-*

seide, zarzuela heroica en dos actos, con música de don Antonio Rodríguez de Hita, maestro de Capilla de la Encarnación, de està corte; *En casa de nadie no se mete nadie, o el buen marido*, zarzuela jocosa en dos actos, música de D. Fabián García Pacheco, y *El maestro de la niña*, comedia de música en dos actos.

Obsérvese aquí las diferentes denominaciones de esas obras líricas: comedia de música, zarzuela jocosa, zarzuela burlesca, zarzuela pastoral, zarzuela heroica, sainete con canto, comedia con canto y baile, y se tendrá una prueba palpable de lo caprichoso y vacío del título zarzuela.

Por lo demás, no hay si no estudiar desapasionadamente los hechos histórico-musicales acaecidos en España desde la venida de Farinelli hasta mediados del siglo XIX para convencerse de que la música italiana aplastó, anonadó y enterró por completo nuestros espectáculos de música española, dejando relegada al pobre papel de pasatiempo musical, destinado a las clases populares, esa zarzuela en mal hora bautizada así por los cortesanos de Felipe IV, y convertida muy pronto, merced al predominio del arte lírico extranjero, en una especie de sainete con canciones.

Todavía, en 15 de enero de 1843, escribió la Iberia Musical dando cuenta de una función verificada en el Príncipe, a beneficio de la orquesta, el día 9.

“Una cosa notable hubo en esta bonita función, hablamos de la zarzuela *Los solitarios*, cuya poesía juguetona y graciosa del Sr. Bretón de los Herreros proporcionó al maestro D. Basilio Basili una ocasión de lucir

su talento como compositor. Entre las diversas piezas musicales de que se halla salpicada la referida zarzuela, sobresale muy ventajosamente el *terzetto* de tiple, mezzosoprano y tenor; esta pieza está trabajada maestramente y el autor ha sacado un partido grande de las melodías cantábiles y de las aplicadas a la orquesta. Este terceto, cantado muy bien por las señoras doña Teodora Lamadrid de Basili, doña Matilde Díez de Romea y don Julián Romea, arrancó grandes aplausos de los numerosos espectadores que habían escuchado, con tanto placer como sorpresa, la perfecta ejecución de tan difícil pieza; por unos actores transportados de improviso a la región del canto.”

“Por lo que hace a la composición, en general, es muy buena y el público la ha aplaudido en las noches que, posteriormente, se ha ejecutado. Nosotros quisiéramos que este género de producciones *se generalizasen más en nuestros teatros* y por los poetas, *llegando con esto, poco a poco, a conseguir el objeto tan deseado por nosotros, y que, a nuestro modo de pensar, lleva por base el señor Basili, cual es el de aclimatar la ópera nacional en España.*”

¿Se quiere más? ¿Para qué? Todo lo que era entonces la zarzuela para nuestros compositores y para el público está retratado en las anteriores líneas.

Por de pronto, espectáculo poco generalizado *en el teatro*, y después, género de música que no se juzgaba permanente y viable, sino transitorio y eventual, especie de puente que debía conducir necesariamente a la ópera española.

Al cerrar el paréntesis, un poco largo quizás, podemos sentar como afirmación categórica que a la llegada de nuestro biografiado al teatro no existía género alguno que pudiera llamarse español, y sólo sí intentos de creación de una ópera no lograda nunca, y que todo lo que en este sentido se hizo posteriormente va ligado, como verá el que siguiere leyendo, en sus mayores aciertos, a nuestro insigne músico, quien al éxito obtenido con *Gloria y peluca* añadió, el 27 de junio del mismo año, el de *Tramoya*, letra de Luis Olona, y cuyas particularidades merecen capítulo aparte.

VIII

En el café Suizo.—Una zarzuela en veinticuatro horas.—Los capitalistas desconfían.—Una sociedad artística.

En la calle andaba aún la famosa seguidilla que naciera al público en 9 de marzo, cuando un hecho con frecuencia repetido en nuestro país meridional, de ingenio rápido, vino a dar a Barbieri ocasión de demostrar lo fácil de su musa.

Existía y ha existido hasta hace muy poco tiempo, en que se convirtiera en solar y después en edificio ostentoso para albergue de las oficinas de un Banco de crédito, en la esquina de las calles de Alcalá y Sevilla, un café que desde muy remota fecha venía reuniendo en el más íntimo de sus rincones a una de las dos tertulias literarias más importantes de Madrid. Hermana ésta, que era la del café Suizo, de la del café La Iberia, situado en la Carrera de San Jerónimo, podían considerarse ambos cenáculos como descendientes directos de aquel otro que formó el célebre Parnasillo, que imitó el *cenacle* de París e hizo salir de su seno el género romántico español

vinculado en aquellas joyas que se llaman *Don Alvaro* y *El Trovador*. En la tertulia del Suizo, como en aquellas otras predecesoras, lo esencial para ser en ellas uno de tantos era tener ingenio y mostrarlo rápidamente.

En uno de aquellos torneos de viva discusión, una tarde espléndida del mes de mayo, y acaso por que se hallaban presentes Barbieri y Olona, el tema más vivo de discusión se encaminó a las apreciaciones que del nuevo género, que pugnaba por aparecer esplendoroso en el horizonte del arte, se hacían por todas partes. Como siempre—esto en España será inevitable—, se formaron los dos bandos: los que opinaban que la vida de la recién nacida, de la zarzuela, sería efímera y precaria, y los que, por el contrario, aseguraban que sería próspera y rica en rendimientos.

Los pesimistas se les ocurrió el argumento de las dificultades que ofrecía la confección de libros apropiados, y a los optimistas, la idea contraria, de que era tan sencillo proporcionar cuantos libros se quisieran, que bastaría tener el propósito de hacerlo para conseguir su ejecución con la rapidez que se deseara. Entre las afirmaciones de los unos y de los otros, surgió viva y potente la de Luis Olona, quien se comprometió a hacer un libro, sujetándose a todo lo que el género exigía, en no mayor plazo de veinticuatro horas. No podía Barbieri desaprovechar la ocasión, y a su vez se comprometió a no emplear mayor tiempo en la confección de la partitura. Se aceptó por todos el ofrecimiento, se hizo la consiguiente apuesta y se eligió el asunto de la obra, a

la que se puso por título, antes de nacer, el de *Tra-moya*. (1)

Olona y Barbieri ganaron lo apostado, y el 27 de junio, en el teatro de los Basiliós se estrenaba la nueva zarzuela; de los números de música con que Barbieri bordó la situación que le ofrecía el libreto, se hizo muy pronto popular la canción, y la partitura íntegra se aplaudió con indescriptible entusiasmo.

A continuación de esta obra (el 19 de noviembre), dió Barbieri, con Olona también, en colaboración con los maestros Oudrid, Hernando y Gaztambide, *Escenas de Chamberí*, y con Rafael Mayquez, el bailable en un acto, con coros, titulado *La Jácara*.

A pesar de todo, la resurrección de la música española, tan brillantemente iniciada, amenazaba con quedar de nuevo para mejor ocasión.

Los empresarios seguían pensando que aquellos eran ensayos de bien poca monta y que el género lírico únicamente podían cultivarlo los italianos. De nuevo, durante los meses de verano, se encontraron con que no había ningún capitalista que quisiera arriesgar su dinero en el intento.

La enérgica iniciativa de Gaztambide salvó la situación, proponiendo al esfuerzo personal la realización de aquello que tan mezquino o dudoso encontraba el capital. Se formó una Sociedad artística por las excitaciones del aludido maestro, compuesta por él, su iniciador, y Hernando, Salas, Olona, Oudrid, Barbieri e Incenga.

(1) De forma muy parecida, y también en veinticuatro horas, hizo Zorrilla *El puñal del Godo*.

IX

La inauguración del Teatro Circo.—“Jugar con fuego.”—La primer biografía.—En defensa de Ventura de la Vega.—Anhelos realizados.—París, ida y vuelta.

El día 14 de septiembre de 1851 aquellos entusiastas artistas, sin más capital que su trabajo y el no escaso que representaba la fe en su esfuerzo, abrían una interrogante al porvenir, inaugurando el teatro Circo con una zarzuela de Tomás Rodríguez Rubí, musicada por el iniciador de la empresa, maestro Gaztambide.

Las cosas, sin embargo, no fueron al principio a medida de sus deseos, y Barbieri mismo contó más de una vez los apurados trances en que se vieron y la prisa que tuvo que darse para escribir a vuela pluma algunos trozos musicales de la zarzuela del inolvidable Ventura de la Vega, que se miró desde sus comienzos como la única tabla de salvación en el inminente naufragio que les amenazaba. *Jugar con fuego*, en efecto, interpretado por Adelaida Latorre, Salas, Calvet y Sanz, realizó el milagro. De un modo claro se destacaba la personalidad de

Barbieri en varios números, y muy especialmente en el famoso Coro de locos, que todas las noches se repetía en medio de atronadores aplausos, número que en seguida se hizo popular y se comenzó a cantar en todas partes.

Este éxito clamoroso fijó la suerte de la Empresa y el porvenir del género.

La Ilustración, periódico de la época, daba cuenta del acontecimiento en su número de 1.º de noviembre en los siguientes términos: "Con mala estrella han dado principio a sus tareas casi todos los teatros. La temperatura les ha favorecido muy poco, y aunque los autores y las Empresas procuraron rodearse para combatir sus efectos, de autores y traductores, ha sido bien escasa su influencia, y así hemos visto poner en escena, en un corto número de días, muchas comedias originales y traducidas con interés por parte de las Empresas, y con gran disgusto de los espectadores."

"El único teatro que consiguió en los primeros días salvarse del naufragio fué el Circo. La lindísima ópera cómica *Jugar con fuego* ha conquistado a este coliseo el favor del público, asegurándole un gran número de representaciones.

La ópera cómica ha salido de su infancia, y tan notable adelanto se debe a los Sres. Vega y Barbieri; ambos han sabido justificar su buen nombre. Vega figura el primero entre nuestros autores dramáticos; igual puesto merece Barbieri entre nuestros jóvenes compositores. Uno y otro han salvado al teatro lírico español de la *raquitis* que le amenazaba. La zarzuela *Jugar con fuego* ha inaugurado una nueva era. Es preciso que la dirección de

este teatro camine con pies de plomo antes de poner en escena otra nueva obra.”

En una biografía, la primera que se publicaba del maestro a raíz del éxito, en *La Ilustración*, con fecha 8 de noviembre, decía su biógrafo “...Pero sí creemos conveniente y justo anunciar un hecho singular, que viene en apoyo del juicio que *Jugar con fuego* ha merecido. Prendado de las dotes que concurren en esta obra, un viajero inglés, que tiene el encargo de adquirir para uno de los principales teatros de Londres las novedades musicales más notables que se estrenen en Europa, ha hecho proposiciones al Sr. Barbieri para que la suya, con el libreto traducido, se ejecute antes de terminar el presente año cómico.”

El propio Barbieri, en unas cuartillas publicadas por J. D. B. en la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, refiriéndose a las incidencias del estreno, dice: “cuando estos escritos lleguen a manos de cualquiera que no me haya conocido o no tenga idea de la franqueza de mi carácter, estoy seguro que leyendo lo que voy a apuntar sospechará de la veracidad de mis palabras o, cuando menos, formará una idea poco ventajosa de mí al considerar con cuánta extensión hablo de mis obras o de las cosas que me favorecen. No es culpa ni mérito mío si la obra de que voy a tratar es tal y como Dios la hizo; lo que sí puedo asegurar es que he aprendido a mirar mis cosas y a apreciarlas tal y como son, y con el mismo desearo me hecho piropos como agriamente me censuro. Digo, que no es culpa ni mérito mío, porque si como la Providencia me puso en el caso de acertar, me hubiera

puesto en el de equivocarme, ni tenía por qué enorgullecerme de lo primero ni por qué desesperarme de lo segundo. Lo único que creo me es lícito es contentarme cuando alguna cosa buena me toca, y resignarme si me toca otra mala; por más que yo vea claro y hasta me ensañe con todo lo que de mí mal me parezca, según mi leal saber y entender.

Todo este exordio viene a cuento sólo para armar el incensario y perfumarme de mi propia cuenta, por haber escrito la música de *Jugar con fuego* y haber tenido la suerte de que al público le entre por el ojo derecho.

En la época en que trato, estaba nuestra Empresa en muy mal estado de intereses; ya se habían consumido no tan sólo los productos del teatro, sino los 40.000 reales de Salas, y no nos llegaba la camisa al cuerpo, temiendo un fracaso, cuando empezamos a ensayar *Jugar con fuego*, sin haber todavía concluído de escribirse ni por el poeta ni por mí. Es de advertir que el libro y la música lo escribíamos al mismo tiempo; iba yo todos los días a casa de Vega, que vivía en la calle del Prado frente a la de León, cuarto segundo, y allí consultábamos tanto los versos cuanto la música que yo llevaba, con la mujer de Ventura, Manuela Oveiro y Lema, que era toda una artista, no sólo como cantante, sino que poseía un sentimiento y un talento nada vulgares y probados ya, cantando como *prima donna* en los teatros de Madrid anteriormente, y a la sazón, en el teatro particular de Palacio, del que era cantante de cámara.

Adjuntos van los autógrafos de Vega que me sirvieron para escribir la música; entre ellos hay versos que

se diferencian de los impresos en el libreto. Consiste esta diferencia en que primero me hizo unas seguidillas (1) para final del dúo de la carta, y no pareciéndome bien este metro, le hice componer los impresos; también del acto tercero quité una pieza musical que había entre los dos coros de locos, y el final músico, que era un *dueto* entre la Duquesa y Félix, porque nos pareció preferible que concluyera la obra como está en el impreso.

Recuerdo que después de haber yo compuesto la romanza de tiple del acto tercero, me empeñé en que la cantara Manuela Oveiro de Vega, para que Ventura la oyera. Manuela se resistía, pero, al fin, me senté yo al piano, y ella, casi sin mirar la música, la cantó, con una expresión tal, que no es posible que yo la vuelva a oír mejor cantada. ¡Pobre Manuela!

Seguían los ensayos de la obra, y yo, dos noches antes de estrenarse, estaba a las seis de la mañana rodeado de copiantes, a quienes iba dando la partitura hoja por hoja.

Recuerdo otro incidente que no deja de ser chistoso. Vivía yo en un cuartucho de la Carrera de San Jerónimo y estaba pensando la música del coro de locos a grito pelado e imitando trompetas y tambores con la voz, al mismo tiempo que bailaba como un desesperado; al oír semejante estrépito, entra mi madre (2) y dice: “¿Qué es

(1) Son cuatro: dos de la duquesa y dos del marqués, que no creemos del caso publicar.

(2) Doña Petra Barbieri murió a los noventa años, cumplidos en 7 de marzo de 1893.

eso? ¿Te has vuelto loco?” La contesté: “¡Eso, eso es!”, y me puse a escribir el coro sin más dilación y sin contestar otra cosa. Mi pobre madre no sabía qué pieza era la que yo componía.

También recuerdo que para la primer romanza de tenor compuse yo primero la música, y luego, Ventura hizo los versos: *la vi por vez primera*, etc.

El primer acto lo oyó el público con atención, dando sólo algunas palmadas en la introducción y en el dúo de tiple y tenor, pero al llegar al final, cuando el coro dice: *Se fué, se fué*, estalló una risa y aplauso general.

El segundo acto se oía también con atención, pero al llegar al dúo de la carta, hubo una explosión general de aprobación, hasta el punto de pedirse la repetición del dúo, y concluído el acto, fuimos los autores llamados a escena.

Quedaba el acto tercero, al que todos teníamos miedo por lo que se separa del género de los otros dos (miedo que prueba cuán difícil es pronosticar el éxito de una obra teatral). Oyó el público el primer coro con agrado; aplaudió mucho la romanza de tiple, y cuando Félix hace al Marqués entrar por el patio de locos y éste dice “voy corriendo a conocerle”, se armó tal escándalo de risa y aplausos cual no recuerdo haber oído otro en el teatro.

Así, pues, el coro de locos, aria del Marqués que sigue, se hizo repetir y produjo una verdadera ovación para todos; tanto Salas como cada uno de los coristas, principalmente Pombo que hacía el loco tambor mayor, estaban entusiasmados y llamaban la atención especialmente; en una palabra, el éxito fué lo más magnífico y

estrepitoso que se puede apetecer para una obra teatral; baste decir que se llenó el teatro por espacio de mucho tiempo, que la obra toda se hizo popular y que el público, a una voz, decía: *Esto es la verdadera zarzuela.*

Diecisiete noches consecutivas fuimos los autores llamados a escena, y por cierto que todas ellas, después de salir el público, Ventura y yo bajábamos a contaduría a cobrar nuestro tanto por ciento, que en mucho tiempo no bajó de una onza para cada uno, lo cual, sabido que entonces se cobraba sólo el tres por ciento, se puede calcular que pasaba la entrada de diez mil reales cada noche.

.....

La popularidad de *Jugar con fuego* fué tan grande, que alcanzó a todas las clases de la sociedad; en prueba de ello citaré una anécdota:

“La reina Cristina me había mandado escribir una tanda de rigodones con motivos de *Jugar con fuego* para uno de los bailes que iba a dar en su palacio de la calle de las Rejas. Por entonces figuraba mucho en política un personaje llamado D. Alejandro Llorente, el cual estaba ansiando subir a ministro, y trabajaba para conseguir su objeto, aunque sin resultado. Los trabajos de este sujeto se habían relatado por los periódicos y burlescamente le habían aplicado el título de marqués de Caravaca, haciendo referencia a los versos del dúo del segundo acto: *Lleváis un año—de merecer—tanta constancia—yo premiaré.*

En una palabra, Llorente era más conocido por el tí-

tulo de marqués de Caravaca que por su nombre. Conocidos estos antecedentes, falta saber, que estando yo en el baile de la Reina madre y en el momento en que se tocaba el rigodón hecho sobre el motivo de

Oh, marqués de Caravaca,
suelte, suelte, daca, daca,

todas las miradas se dirigieron a Llorente, que entraba a la sazón, y se oyó una risa general, que prueba que todo el mundo conocía la música de *Jugar con fuego*. ¡Fué chistoso epigrama!"

No es preciso insistir, después de lo expuesto, que esta obra, la primera en tres actos del maestro Barbieri, con la salvación de la Empresa marcaba también el primero de los grandes éxitos de la verdadera zarzuela. Lo que *El Duende* había realizado en la atmósfera de Variedades como tímido ensayo, adquiriría ya visos de realidad y caracteres de permanencia merced a dicha obra.

Durante diecisiete noches consecutivas fueron ambos autores llamados a escena a escuchar los entusiastas aplausos con que el público recibía aquella ya verdadera manifestación de arte español. El nombre de Barbieri comenzó a adquirir la popularidad, y pudo aspirar con tal motivo las primeras auras de la celebridad y abrigar la esperanza de ser el primero que, en manifestación de una música teatral verdaderamente española, pudiera traspasar las fronteras.

Desde aquel instante, es decir, desde fines de 1851, la vida del maestro fué la del artista ávido de producir, que con un ideal fijo, facilidad e ingenio sorprendentes,

funde sus aspiraciones en un mismo troquel; seguro de sí mismo, experto y hábil, y, quizá como nadie, diestro en disfrazar el fondo inagotable de su entidad artística y de su estilo con múltiples y airosas variaciones de forma.

Su actividad fué tan grande como su fortuna, y el éxito le acompañó casi siempre. En más de treinta años los aplausos y la popularidad formaron su principal y envidiable cortejo.

Terminó el año 1852 con su chispeante *Gracias a Dios que está puesta la mesa*, y al siguiente aumentó su reputación con *El marqués de Caravaca* y *Galanteos en Venecia*. En 1854 se señaló por *Una aventura de un cantante*, un acto, en el cual se repitieron tres piezas musicales, y *Los diamantes de la corona*, que continúan incorporados al repertorio. En 1855 dió *Mis dos mujeres*, *Los dos ciegos*, *El vizconde* y *El sargento Federico*, que fueron otros tantos triunfos para el maestro.

* * *

El nuevo género, en aquellos cuatro años (del 51 al 55) de vida en el teatro Circo, en los cuales habían estrenado entre Barbieri, Gaztambide, Hernando y Arrieta cerca de cincuenta obras, entre ellas *Jugar con fuego*, *El dominó azul*, *El grumete* y *Marina*, no sólo había logrado su propósito de arraigar en el público, sino que había conseguido el más amplio de que se le equiparase por la crítica al tipo de superación en el arte logrado por la ópera italiana.

El verdadero sentido que aquel esfuerzo había alcan-

zado lo definía el propio Barbieri en un artículo suyo, publicado en *La Ilustración*, en 1853, con el noble empeño de defender a Ventura de la Vega de la injusta y sañuda compañía que contra él se hacía en *El Clamor Público*, donde, con motivo del estreno de *El marqués de Caravaca*, se acusaba al ilustre literato de plagario.

Entre otras cosas decía Barbieri:

“...El Sr. Vega, arrostrando la crítica y el sarcasmo de los que decían era degradarse el cultivar este género, porque no lo comprendían, se lanzó a él y dijo, con su obra *Jugar con fuego*, esto es la zarzuela; así lo comprendieron los mismos que antes murmuraban, y desde entonces, *el libreto del Sr. Vega sirve de patrón para la mayor parte de los que escriben*. Aunque todas las razones expuestas no fueran bastantes a la defensa del señor Vega, bastaría para mí la consideración de que, a no ser por el libreto de *Jugar con fuego*, no habría tomado la zarzuela el desarrollo artístico y comercial que va tomando, ni vivirían tantas familias como se sostienen al arrimo de ella, ni, finalmente, “el que escribe estas líneas hubiera logrado, tal vez, salir de la obscuridad en que yacía”, razones todas más que suficientes para que todo el que tenga sentimientos artísticos y humanitarios, y en particular yo, “que nunca olvido un beneficio”, salga a la defensa de D. Ventura de la Vega.”

Estas razones, que revelan el admirable fondo de rectitud, de bondad y de modestia de nuestro biografiado, sirven además de testimonio feaciente de lo que en tal época había llegado a ser el nuevo género en su consideración artística y en su consideración comercial.

Merced a ello, lo que inútilmente habían buscado a raíz del intento de Variedades, se les ofrecía ahora con mayor amplitud. Como negocio, merecía la pena, y, a partir de esta fecha, fueron muchos los que a aquellos artistas, que con su esfuerzo y su entusiasmo habían realizado el milagro, se acercaron con ofrecimientos de dinero para llevar a cabo su explotación.

En 1856, desde los comienzos de la temporada, el capitalista D. Francisco de Rivas puso tal empeño en lograr lo que aún no había podido lograr ninguno otro de los que lo habían intentado, que consiguió que se entablara acerca del asunto una seria negociación. De todo lo que con ello se relacionaba fué encargado Barbieri, que allí donde estaba ejercía la absorción completa, como hombre que reunía a sus grandes dotes de simpatía la mayor suma de capacidades.

Después de las conferencias preliminares se decidió, al fin, que todo aquello a que se había dado vida en el teatro del Circo pasase a su casa propia, para lo cual se construiría un teatro que llevaría por nombre el de teatro de la Zarzuela, pero que todo ello se haría sin prisa y para comenzar la nueva temporada teatral.

Aquel año (1856), durante los meses de julio (1) y agosto, Barbieri hizo los planos de la caja armónica y colocación de la orquesta, de replanteo y distribución de los cuartos y dependencias y comenzó los ensayos de los coros.

(1) El día 4 de dicho mes legalizó la escritura de constitución de la Sociedad el escribano D. José de Celis Ruiz.

Como la Sociedad comanditaria nacida en el Circo había de plantar sus reales en el nuevo teatro, construído en la calle de Jovellanos, con toda solemnidad, Barbieri, alma de todo aquello, compuso para el acto inaugural, cuya celebración tuvo lugar el día 10 de octubre, una sinfonía para orquesta y banda militar sobre motivos de zarzuela.

La composición obtuvo un éxito clamoroso y Barbieri fué sacado a escena, el primero de los artistas, en aquel nuevo coliseo, que a sus esfuerzos y su talento se debía principalmente.

No tuvo tanta fortuna el estreno de la obra *Zarzuela*, libro de Olona y Hurtado, con música suya, en colaboración con Gaztambide y Arrieta, que también se estrenaba con ocasión de la inauguración y cuyo éxito no pasó de mediano.

No tardó, sin embargo, mucho tiempo en lograr el desquite, puesto que el 11 de diciembre obtenía otro nuevo éxito de los clamorosos con *El Diablo en el poder*, libro de Camprodón.

Aquel anhelo suyo sentido a su regreso de Salamanca, cuando, con el propósito de hacerse compositor, abrigaba el deseo de que su nombre fuera popular, se había cumplido en el transcurso de aquellos años, factores indispensables para ello, al aclamar el público su obra en mayor proporción de lo que él mismo acertara a desear. Su nombre, unido a sus partituras, iba de teatro en teatro levantando tempestades de aplausos y aclamaciones sin cuento. El ruido de ellas había traspasado en más de una ocasión las fronteras, y aunque fragmentariamen-

te, su música alcanzaba ya algunas de las condiciones de universalidad tan codiciadas por todos los artistas.

La tonadilla, recogida en la calle, adornada con madroños de seda y volantes de blonda, airosa y elegante, con su gracia nativa, su esencia castiza y la color con que la tostaron los rayos del sol, que hace morenas a las mujeres de gracia, y obscura, muy obscura, a la mejor tierra para producir claveles, había saltado dignificada por el genio a los escenarios, y lograba el milagro de salir del solar en que se produjera y llevar por el mundo nuestra alegría y nuestro donaire un poco fanfarrón. París, atento siempre a todo lo que se produce en forma original, abrigó el deseo de escuchar esta música unida a la obra que la inspiraba y vestida a su más típica usanza. El teatro de la Opera Cómica fué el encargado de realizar el propósito, y al efecto, en 1860, se hicieron ofertas a Barbieri para que tradujera una de sus obras.

Por consejo de las personas a quienes se consultó el caso, se eligió la obra titulada *Entre mi mujer y el negro*, y Barbieri, con el autor del libro, Sr. Olona, se trasladó a la capital francesa.

En unos días de incesante trabajo, muchos de ellos empleados en la reforma de escenas y en la composición de nuevos números de música, quedó lista la labor del libretista, y éste regresó a Madrid, dejando, como siempre, por entero el resto de la misión a nuestro biografiado.

El conde de Mornay, a quien el músico español fué presentado por D. José Salamanca, le hizo agradabilísima la estancia en la capital francesa y todo marchó

admirablemente. Halagado por el tinte de espiritualidad y buen gusto francés, el español, ejecutando al piano en la morada aristocrática las principales piezas de su obra, entre aplausos, se sentía satisfechísimo en su amor patrio y completamente feliz, pero en los ensayos surgió un incidente entre un autor francés, el director de la Opera Cómica, y el músico español, y Barbieri sintió el desdén en el decoro y honor nacional como un latigazo, y sin mayores explicaciones, como cuando en sus comienzos recogió de los atriles los papeles de su primera obra *Il buon tempone*, recogió su música de los atriles de la Opera Cómica, de París, y regresó a Madrid, con el propósito de no acceder jamás a otras solicitudes que las de su propia patria.

X

Barbieri, escritor.—Un juicio de Menéndez y Pelayo.—Académico de la Española.—El discurso de recepción.

Antes de seguirle en su carrera triunfal de autor, que duró hasta su muerte, nos fuerza la fecha a apuntar algo de lo que en otro orden de cosas realizó. En el prólogo, cuando esbozábamos ligeramente su figura, hubimos de señalar que lo había sido todo. Ahora hemos de añadir, al comenzar este capítulo, que una de las manifestaciones más importantes de su prodigioso talento fueron las de la literatura, que por decidida vocación las encauzó hacia la música.

Durante aquel tiempo de incesante trabajo en pro de la ópera española, en los días tan poco prósperos de la Sociedad titulada La España Musical, escribió tanto, y tanto se distinguió en sus escritos, que comenzó a considerársele más como literato que como compositor. El periódico ilustrado que apareció por aquella época, fundado por Fernández de los Ríos, titulado *La Ilustración*, le nombró redactor, y desde entonces (1849), su plumá se ocupó de cuanto en música se producía que mereciera

la pena de un comentario o un juicio; sin dejar, por que tal fuera su principal misión, de hacer salidas muy notables a otros campos de la literatura y aun de la política en el inolvidable periódico progresista *Las Novedades* (1), fundado por D. Angel Fernández de los Ríos, aquel enamorado y convencido de las altas y poderosas fuerzas que posee la Prensa, que, emigrado, murió en 18 de julio de 1880 en un hospital de París.

Su colaboración no recogida en el libro, acaso por falta de tiempo, no obstante las muchas excitaciones que para ello le hicieron sus amigos muy íntimos Menéndez Pelayo y Carmena Millán, está desperdigada en muchos periódicos extranjeros y en casi todos los nacionales de su época, como *La Zarzuela*, *El Constitucional*, *El Cócora*, *La Gaceta Musical Barcelonesa*, *La España*, *Las Noticias*, *El Reino*, *Los Sucesos*, *El Eco de Aragón*, *La Constancia*, *La Reforma*, *El Averiguador*, *La Nación*, *La Revista de Archivos*, *Bibliotecas y Muesos*, *La Revista de España*, *La España Musical*, *El Gobierno*, *La Revista Europea* y otros varios.

Como poeta era tan fácil, que sus cartas familiares (2), las felicitaciones a sus amigos, las escribía en verso co-

(1) *Las Novedades*, periódico progresista, comenzó a publicarse en día 14 de diciembre de 1850. Suspendió su publicación el 4 de mayo de 1854 y reapareció el 1.º de junio del mismo año. Volvió a suspender su publicación el 21 de junio de 1866, reapareciendo el 7 de enero de 1868. Cesó su publicación definitivamente el año 1871.

(2) La mayor parte fueron firmados con el pseudónimo de "Maestro Bandurria".

rrectísimo y fluído, en el que se advertía toda la influencia clásica de aquellos ejercicios a que en Santa Cruz de la Zarza le sometieron los frailes en sus traducciones del verso latino al verso castellano.

El nombre que como tal poeta adquirió se demuestra, aparte de otras muchas razones de su mérito que pudieran aducirse, en el hecho de que el *Romancero de la guerra de Africa*, ofrecido por el marqués de Molins a la reina Isabel II, figura entre los poetas requeridos para aquella notable obra, en la que colaboraron el duque de Rivas, Amador de los Ríos (José), Alcalá Galiano, Madrazo, Campoamor, Hartzembuch, Tamayo, Ventura de la Vega, marqués de Molins, Ferrer del Río, Cañete, Bretón de los Herreros y otros.

La composición de Barbieri fué titulada "Romance de ciego". Composición que no copiamos aquí por no creerla del lugar, y porque su estudio nos llevaría, como consecuencia, al de su amplísima labor literaria, cosa que se sale de los límites de este volumen para entrar acaso en el de otro que más adelante intentaremos, dedicado a Barbieri escritor, pues bien lo merece quien, al ser juzgado por una autoridad como la de Menéndez Pelayo, motiva el siguiente juicio:

"La limpieza, la pulcritud, el nativo donaire con que el Sr. Barbieri trata las cuestiones musicales, poniéndolas al alcance de los más indoctos, brillan en los numerosos artículos de crítica que comenzó a escribir desde su edad juvenil, y andan dispersos por periódicos y revistas, y todavía más en opúsculos posteriores, tan importantes como su discurso de recepción en la Academia

de San Fernando, donde se determina, con gran acopio de doctrina estética, el puesto que corresponde a la música en el sistema de Bellas Artes; las dos Memorias que con tanto aplauso fueron oídas en Congreso Católico de Madrid sobre los vicios introducidos en el canto eclesiástico y en la música de los tiempos y sobre la necesidad de reformarla; su magnífico estudio sobre el gran revolucionario musical del siglo XVIII, el jesuíta Antonio Eximeno; sus multiplicadas y vigorosas campañas en pro de la ópera cómica nacional; sus defensas de la melodía italiana contra los excesos del fanatismo *wagnerista*; sus investigaciones sobre la notación musical de la Edad Media, con motivo del famoso canto de *Ultreya*, entonado en remotos siglos por los romeros compostelanos; sus numerosas biografías de músicos españoles; sus declaraciones de antiguos instrumentos rústicos y populares, y hasta el saladísimo folletón en que narra muy menudamente, con extraña y regocijada erudición y picantes comentarios que dejan muy atrás las bromas claustrales del buen padre Fernández de Rojas, las vicisitudes de aquellas incitadoras tejoletas que no se llamaron nunca *crótalos*, por más que hayan dado nombre a la *Crotalogía*, sino *crusmata*, como se prueba por los epigramas de Marcial en loor de las *saltatrices* gaditanas.

Edere lascivos ad baetica crusmata gestus.

La peregrina biografía del arte de la danza, ya popular, ya aristocrática y palaciega, ya teatral, ha sido una de las materias predilectas de la erudición del maestro Barbieri, poseedor de una bella y rara colección de libros de baile y pantomina españoles, franceses, italianos

y alemanes, sobre los cuales tiene hecho un curiosísimo estudio, que quizá veremos pronto de molde por solicitud de una de nuestras sociedades de bibliófilos.

Por otra parte, como el Sr. Barbieri no pertenece a aquel género de eruditos que guardan sus noticias cual tesoro de avaro, apenas hay libro moderno de arqueología musical a cuyo mayor lucimiento no haya contribuído franqueando generosamente lo más recóndito de sus papeles. Y por eso se lee su nombre repetido innumerables veces en el gran trabajo de Van der Straeten sobre los músicos flamencos y neerlandeses; en el de Joaquín de Vasconcellos, los *Músicos portugueses*; en el libro inglés del Sr. Riaño sobre la música española de la Edad Media y (si es lícito citarse a sí propio) en mi *Historia de las ideas estéticas*, que debe a la biblioteca y a los consejos del Sr. Barbieri casi todo lo que de erudición musical contiene.

Pero sin detenernos en estos indirectos, aunque tan positivos, servicios a la historia del Arte español, es imposible dejar de hacer especial conmemoración del libro eruditísimo que ha abierto de par en par las puertas de este recinto (la Academia Española) al Sr. Barbieri, después de haber logrado la merecida honra de ser impreso a expensas de la Real Academia de Bellas Artes. Titúlase *Cancionero musical de los siglos xv y xvi*, y contiene el texto y la música de 460 composiciones, pertenecientes, en su mayor número, a la época de los Reyes Católicos, y contenidas todas en un incomparable códice de la Biblioteca patrimonial de S. M. que lleva el título de *Libro de cantos*. Gran parte de estos versos son inéditos.

tos y siempre hubiera tenido gran interés su publicación, aun considerada meramente como un suplemento a nuestros *Cancioneros*, mucho más si se repara que abundan en la nueva colección poesías populares, villanesecas y de burlas, sin que falten algunos romances de todo punto desconocidos, que será preciso añadir desde hoy a la serie de los *fronterizos*, todo lo cual salva este *Cancionero* del amaneramiento cortesano habitual en los de su clase y le acerca a las fuentes de la verdadera y natural poesía. Pero el valor excepcional y único del manuscrito descubierto y admirablemente ilustrado por Barbieri está en la parte musical. Este códice, solitario hasta la fecha, pues no hay noticia de ningún otro Cancionero castellano que nos dé *los sonos* al mismo tiempo que la letra; es también el más copioso repertorio de música profana que de su tiempo nos queda, tiempo decisivo para el Arte, puesto que en él se consuma la gran evolución del Renacimiento, y mientras el español Bartolomé Ramos lanza desde su cátedra de Bolonia la nueva teoría del *temperamento*, comienza a abrirse paso la música expresiva, triunfando de los sutiles artificios de los contrapuntistas. *El Cancionero* nos conserva nombres y obras de más de cuarenta compositores españoles: unos, enteramente desconocidos hasta hoy; otros, como Anchieta y Peñalosa, de nombre celeberrimo pero de ignoradas obras. La figura culminante del *Cancionero* no es, sin embargo, ninguno de ellos. Es Juan de la Encina, de quien se nos ofrecen nada menos que sesenta y ocho partituras, bastantes para probar que fué tan excelente en el Arte de la música como en el de la poesía, y que en la expresión

melódica se adelantó de tal modo a su siglo, que pareció escribir para el presente.

No es hipérbole decir que, fuera de Baena, ningún otro de los Cancioneros castellanos ha sido publicado con el amor y la inteligencia con que lo ha sido el presente, y adviértase que aquí eran mucho mayores las dificultades que había que vencer, comenzando por el trabajo formidable de traducir todas las piezas musicales, no sencillamente a la notación moderna, lo cual les hubiera hecho perder su carácter, sino a un sistema sabiamente ecléctico, en que se conservan las mismas claves, los mismos signos de compás y la misma notación de breves y semibreves del antiguo, pero se reducen los grupos de ligaduras, las notas alfadas y las denegridas al valor correspondiente en figuras de aquel tiempo, y se reducen luego las voces en partitura, con líneas divisorias de compás, al uso moderno. La prolijidad y delicadeza de este trabajo sólo se comprende reflexionando que hay composición que el Sr. Barbieri ha transcrito de su mano hasta tres veces y que las composiciones son 460, como dicho queda.

El mismo esmero en la parte literaria. Sin alardes extemporáneos de erudición, pero con toda la que conviene al asunto y ésta de la especie más rara y exquisita, el Sr. Barbieri nos da cuenta en sus notas de lo inédito y de lo impreso, de las variedades que los diversos Cancioneros arrojan, de las glosas que se han hecho de ciertas composiciones famosísimas (como la *Bella Mal Maridada*) y de toda particularidad interesante para la lengua o para la historia. Y en una introducción escrita

con la mayor sobriedad y modestia reúne cuanto sabe acerca de los poetas y los músicos del Cancionero, no lanzándose a vanas conjeturas, sino atendido siempre a la letra de los documentos que con diligencia tan desinteresada y loable ha desenterrado del polvo de los archivos de nuestras catedrales, principal depósito de nuestra historia musical. Los descubrimientos negativos interesan, a veces, tanto como los positivos. Así queda limpia de añejos errores la vida de Juan de la Encina, probándose contra sus biógrafos que no se llamó Juan de Tamayo y que no pudo ser en tiempo alguno maestro de capilla del Papa León X. Y con ocasión de una referencia inexacta de D. Bartolomé José Gallardo, que afirmaba hallarse en las Epístolas del Cardenal Bembo mención de nuestros músicos Encina y Peñalosa, añade lisa y llanamente estas palabras, que son sencillo y sosegado testimonio de una conciencia de investigador, para quien nada hay pequeño ni indiferente: "Yo he leído una por una y renglón por renglón todas las Epístolas del Cardenal Bembo, y sólo en una he visto que se haga mención del cantor Peñalosa, pero a Encina no se le nombra jamás, ni como cantor ni en ningún otro concepto". Quien considere el largo espacio que las Epístolas del Cardenal ocupan en los cuatro enormes volúmenes en folio que contienen sus obras, comprenderá todo el estudio que modestamente se oculta detrás de esas cuatro líneas. Porque en las obras de Barbieri, como en todas las de erudición sólida y de primera mano, con ser tanto lo que sale a la superficie, es incomparablemente mayor el trabajo que no se ve y que el hábil escritor disimula, las

horas más o menos sabrosamente perdidas en inútiles pesquisas, en tanteos y lecturas previas, en concordar opuestos testimonios y exprimir el jugo a los más inco nexos documentos.”

En efecto, Barbieri con su obra vindicó y colocó nuestra patria en el lugar que le corresponde en el renacimiento del arte y acomete la ardua tarea de dar a conocer cuantas noticias había recogido acerca de los autores, y sólo en algunos casos se estampan las palabras “compositor desconocido”, que equivale a tanto como decir: “Mis esfuerzos, después de no perdonar ningún medio para inquirir quién sea, han resultado inútiles”, y podría añadirse: “creo punto menos que imposible que alguien lo logre”; pues sabido es que a Barbieri, como buscador de las glorias musicales, no le ha llegado nadie. A sus dotes de inteligencia y a su preparación extraordinaria para ello, unía una paciencia de benedictino, el olfato más sutil y la intrepidez del más valeroso *bibliófilo pirata*. (1)

Sólo de esta manera se comprende el curiosísimo capítulo que consagra a Juan de la Encina (tan elogiado por el Sr. Menéndez Pelayo); Barbieri le estudia como “excelentísimo músico”, como le apellidó Gil González Dávila en su *Historia de las antigüedades de Salamanca*, y rectificando a éste, prueba cómo no pudo el celeberrimo poeta ser maestro de la Capilla música pontificia, por ser cargo que hasta Sixto V, en 1586, estuvo reservado a un

(1) Barbieri pagaba sin regateos los libros, o en su adquisición, si no eran vendibles, llegaba al robo cuando podía.

obispo, y que su oficio fué, a lo más, el de cantor, y cábele la gloria de recabar y publicar íntegra la toma de posesión del priorazgo de León que, aunque se tenía por cierto se ignoraba en qué se fundamentaba el dato, copiada *ad pedem literæ* del libro de *Acuerdos capitulares de la Santa Iglesia Católica leontina*, por el cual se ve fué agraciado Encina con dicho cargo, aun antes de cantar su primera misa en Jerusalén, apadrinado por D. Fadrique Afán de Rivera, marqués de Tarifa, que allí conoció, según declara en unos versos de la *Trivagia*, y con los cuales rectifica también Barbieri la especie de que el celeberrimo poeta y músico hiciera el viaje en su compañía o asalariado, como se había creído, siendo así que lo hizo solo, trabando allí la amistad con él.

La desaparición de los libros pertenecientes a la época de la estancia de Encina del claustro de la Universidad de Salamanca y los trastornos ocurridos en los archivos de la casa de Alba, le han impedido fijar con su esmerada, acostumbrada el hecho de que Encina fuese catedrático de música de la escuela salmantina y la duración de los servicios prestados a los duques de Alba; ambas cosas, no obstante, quedan perfectamente esclarecidas.

No menor servicio a la historia de la música hace con sus noticias acerca del guipuzcuano Juan de Anchieta y con las de otros compositores, como Juan de Espinosa, Gabriel *el músico*, Francisco de Madrid, Francisco Peñalosa, Juan de Ubredo y otros.

En la parte literaria, con una exacta visión de la misión de un recopilador que no se rinde a la fatiga de la

labor más ardua, ha procedido a clasificar metódicamente las canciones, señalando sus fuentes, anotando las variantes y enriqueciendo, por último, el texto con notas y comentarios que revelan lo vastísimo de su erudición. En cuanto a la música, las palabras del Sr. Menéndez Pelayo lo expresan bien claro cuando afirma que para hacer su labor más comprensiva hubo de transcribir de su mano varias veces las composiciones, que son 460.

Otra de las cualidades meritísimas de este cancionero, como apunta también el Sr. Menéndez Pelayo en la entrada que en él se da, como diferencia con los otros dominados en absoluto por la poesía cortesana, a las poesías populares, de burlas y villanescas. Por el trabajo de Barbieri se ve que nuestros músicos no sólo no sintieron el despego que los compiladores literarios mostraban a la musa popular, sino que, por el contrario, de tal modo apreciaron las bellezas de su música, que no vacilaron en recogerla de boca del vulgo y transcribirla íntegra a sus libros como dechado y modelo, revistiéndola, a lo sumo, de la armonización correspondiente.

La importancia que se le daba lo demuestra el haberlas recogido, entre otros, Enrique de Valderrábanos y Francisco Salinas, célebre catedrático de la Universidad salmantina, asombro de su siglo, quien no vacila en calificarlas de *notissima cantilena* y *notissimus cantus*, lo que prueba la alta estima en que las tenía.

En este punto, aparte del otro, el de las composiciones destinadas a gentes de elevada alcurnia y, por tanto, de forma más artística y adecuada, es, si cabe, en el que Barbieri rinde con su obra más positivo beneficio al estu-

dio del arte español. Las composiciones basadas en cantares, no desprovistas ciertamente de la belleza artística que distingue a las otras, reúnen, además, la inapreciable ventaja de mostrarnos en toda su integridad lo que corría en boca del pueblo, y cuya tradición, salvo en contados casos, se había perdido o, por lo menos, desfigurado grandemente. Interesantísima es la anónima (número 4)

Enemiga le soy, madre,
a aquel caballero yo:
¡Mal enemiga le soy!

que, como Barbieri observa, cantándose apresurada, tiene todo el carácter de un *Vito* moderno; la de Juan de la Encina (núm. 393),

Tan buen ganadico,
y más en tal valle,
placer es guardalle,

que Salinas cita como modelo en su obra; la españolísima de Juan de Anchieta (núm. 115), que comienza:

Dos ánades, madre,
que van por aquí,
mal penan a mí;

la de Ponce (núm. 98),

El amor que bien me quiere,
agora viene;

y la anónima (núm. 380),

Menga, la del Bustar,
que yo nunca vi serrana
de tan bonito bailar.

Tal monumento, llevado por Barbieri a la literatura y arte musical, es uno de los libros españoles de más justa resonancia en el mundo entero.

Entre las obras de mayor importancia que a su pluma se deben, podemos citar las tituladas *El teatro Real y el teatro de la Zarzuela*, *Las castañuelas*, *El santo de Ul-treja*, *Los últimos amores de Lope de Vega Carpio revelados por él en cuarenta y ocho cartas inéditas y varias poesías*, con un retrato de Lope desconocido en España, tomado de una fotografía que Barbieri hizo traer a su costa desde San Petersburgo. El libro está firmado por José Ibero Rivas y Canfranc, anagrama de Francisco Asenjo Barbieri, el *Cancionero*, y la rara cuanto interesante obra de Eximeno *Don Lazarillo Vizcardi*, hallada anotada por Barbieri y publicada en 1872 por la Sociedad de Bibliófilos Españoles, fundada por Barbieri en 1866.

Estos trabajos, de tan alto valor literario, le abrieron las puertas de la Academia Española, en la que fué recibido en la solemne sesión de 13 de marzo de 1892, cuyo acto fué reseñado por los periódicos del día siguiente.

De uno de ellos copiamos lo que sigue:

“LA RECEPCION.—Media hora antes de la señalada para la ceremonia se hallaba el salón de actos de la Real Academia Española literalmente ocupado por amigos y

admiradores del Sr. Barbieri, compositores y críticos musicales más conocidos.

Poco después de las dos ocupó la presidencia el señor don Juan Valera, teniendo a su derecha al Sr. Obispo de Madrid-Alcalá y a su izquierda, el señor Menéndez Pelayo.

En los escaños tomaron asiento los académicos señores Castelar, Pidal (D. Alejandro), Núñez de Arce, Castro y Serrano, Fernández Guerra, conde de Casa-Valencia, padre Mir, Saavedra (don Eduardo), Catalina, Conmellerán, y algunos más.



Barbieri en 1893, a su ingreso en la Academia Española

También asistían a la ceremonia los académicos electos D. Manuel del Palacio y D. Santiago de Liniers, y los académicos de la Historia y de San Fernando señores Riaño, Monasterio, Zubiarrre, Martínez Cubells y Jimeno de Lerma.

Abrió la sesión el Sr. Valera y a continuación invitó a los señores conde de Casa-Valencia y Castro y Serrano a que acompañaran hasta el estrado al nuevo académico para que leyera su discurso, lo que hizo en medio de generales plácemes, que se repitieron durante la contestación del Sr. Menéndez y Pelayo.

Un detalle:

El Sr. Valera invitó a las señoras que había en la sala a que ocupasen *momentáneamente* los sillones académicos vacíos en aquel instante por ausencia de los propietarios, a fin de que estuviesen más cómodas. Las señoras agradecieron mucho la galantería del Sr. Valera, pero se negaron a pasar al estrado, comprendiendo sin duda que no era aquel sitio muy adecuado para ellas.

En el momento en que un empleado de la docta Corporación abría la puerta de la verja dorada que separa a los *inmortales* de los *mortales*, penetró en el salón la señora Pardo Bazán, que fué a colocarse en el único sitio que había desocupado, en primera fila, junto al estrado.

En el público se produjo un murmullo general.

—Ya está cerca (1)—decían algunos.

—Ella será la primera que entre—añadían otros.

EL DISCURSO.—Versa sobre “La música de la lengua castellana”, asunto que ha parecido apropiado al señor Barbieri al concepto de literato musical en que ha sido llamado a formar parte de la Real Academia Española, y entra en el tema después de dedicar breves frases a la memoria de D. Pedro Antonio de Alarcón, cuya vácante ocupa.

Como primeros elementos musicales del idioma considera las cinco letras vocales del alfabeto, cuyo valor to-

(1) La Sra. Pardo Bazán, con muchos más méritos que gran número de académicos, aspiró mucho tiempo a serlo.

nal ha sido apreciado por Halmholtz, calificando el tono de cada una y sus resonancias o sonidos armónicos que caracterizan los diversos timbres, y las consonantes, que pueden definirse como un fenómeno sonoro, ruido o murmullo, caracterizado por el movimiento de diferentes partes del organismo vocal.

A estos primeros elementos se agrega otro que no es, de sonido, sino de fuerza: el *acento*, principal generador del *ritmo*.

Hay en el lenguaje otro elemento músico, la respiración humana, o sea, la importancia rítmica del aliento como factor de la división conveniente de las frases, cláusulas y períodos, para cada una de las cuales tiene la ortografía signos que pueden considerarse como figuras musicales correspondientes a los silencios de *corchea*, *negra*, *blanca*, *redonda* y *calderón* o *punto de reposo*, de cuya reunión y aun de otros accesorios nace el *ritmo* literario-musical.

El ritmo de la prosa no es isócrono, pero tampoco libre, porque obedece a las leyes de la melodía y de la cadencia, y siendo el ritmo parte integrante del sentido del oído, éste ha de ser el juez competente de la armonía de todo buen discurso en prosa o verso, o lo que es igual, que para ser buen escritor es indispensable tener buen oído músico.

Después de exponer lo más intrínseco de la música de nuestro idioma, habla de cómo se usa por quien habla, lee o declama.

“Lo primero que llama la atención—dice— y causa extrañeza a todo extranjero que pisa nuestro suelo es el

tono con que nos expresamos hablando en voz alta, como prueba no solo de nuestro carácter meridional y vehementemente, sino también de que nuestra lengua es tan rica de sonidos y tan ampulosa, que por esto, sin duda, la califica un escritor francés de lengua de los oradores, y en efecto, es de oradores; infinito es el número con que contamos, aunque no todos logren halagar a su auditorio con la música de sus discursos unida a la bondad de su doctrina.

Entre los que suben a la cátedra del Espíritu Santo hay unos que convierten la lengua en monótona salmodia, y otros que toman un tono tan alto y acentúan de una manera tan exagerada y amenazadora, que más bien irritan que persuaden a los fieles. A tales oradores irascibles convendría recordarles que la palabra divina es todo amor y dulzura, y que al amor no conviene el sonido de la trompeta ni a la lengua castellana los gritos descompasados.

Si de la iglesia pasamos al teatro, encontramos peor tratada la melodía del lenguaje.

Todos hemos conocido y admirado al cómico más notable de los últimos tiempos, al insigne Julián Romea, quien a sus dotes naturales reunía una instrucción literaria muy superior a la que suele alcanzar la mayoría de los de su profesión. Así ascendió a la categoría de profesor de la clase de declamación del Conservatorio de Madrid, para cuya enseñanza publicó en el año 1858 una obra especial, entre cuyos preceptos hay uno que dice: "Conocer y hablar correcta y limpiamente su idioma es la primera obligación del actor", y todos los demás precep-

tos que daba venían a compendiarse en que el primer libro del cómico es *la naturaleza*, y en que todas las reglas del arte pueden formularse con esta sola palabra: *la verdad*.

Fuese porque la voz de Romea no era muy robusta ni de timbre muy sonoro, o por otras causas, donde más brillaba, decíamos, era en el drama y en la comedia, haciendo gala de sencilla y poética naturalidad que encantaba al auditorio.

Sus discípulos e imitadores, que no poseyeron las cualidades del maestro, tomaron al pie de la letra lo de la *verdad y naturalidad*, concluyeron por despojar la declamación dramática de la esencial poética y convencional en que se funda, y por rebajar la entonación musical de nuestra lengua hasta el grado más ínfimo de la conversación familiar.

De esto dió muy claro testimonio mi inolvidable amigo y compañero Ventura de la Vega, y desde el año 1865, en que lo manifestaba al propio Romea, ¡véase lo que ha ganado el arte de la declamación escénica con las lecciones y el ejemplo de Julián, y véase particularmente lo que ha perdido la legítima eufonía de la lengua castellana con las huecas y estridentes declamaciones de los unos y las incoloras y vulgares recitaciones de los otros!

Ahora sí que voy temiendo que, a este paso, no solamente puede llegar a desaparecer la forma poética, sino hasta la buena forma prosaica, y digo esto de la forma poética porque los cómicos son los que más contribuyen a que desaparezca cuando hacen gala de ocultar el ritmo y la consonancia de los versos, cortándolos a la manera

de la prosa, lo cual contribuye a que nuestras mejores comedias del teatro antiguo, que están llenas de lirismo, y aun algunas modernas, que se hallan en igual caso, sean hoy poco gratas al público.

Para atajar, en lo posible, estos males creo que sería muy conveniente establecer muchas cátedras de lectura en alta voz, o reformar las escuelas de primera enseñanza, donde hoy se aprende a deletrear, pero no a leer según requieren la perfecta ortología y la prosodia de nuestra lengua. Tal es la importancia de este asunto, que, a veces, basta una pausa indebida, una coma o un acento mal colocados para hacer cambiar por completo el sentido de una frase.

En la *expresión* de los afectos es donde la música figura con mayor importancia, porque el *énfasis* no es si no una aplicación del sonido y el esfuerzo a un vocablo o a una frase, para darle mayor importancia o significación; la *ironía* tiene también mucho de musical, y otros varios afectos se coloran con la oportuna aplicación del ritmo o del sonido, para que del enlace de todos los miembros que componen el discurso resulte una general melodía y una armoniosa combinación."

La síntesis del discurso del nuevo académico es, en resumen, que la lengua castellana debe ser analizada en sus vocablos y en los ligados que con ellos se forman por la filología y por la música."

XI

Las grandes empresas.—Seis conciertos.—
La Sociedad de Socorros mutuos.—El
piano de Barbieri.

A medida que su nombre crecía en consideración y prestigio, más aumentaba en él el deseo de acometer las grandes empresas que otros, o no habían intentado, o al intentarlas habían fracasado en ellas. Su actividad prodigiosa y el gran caudal de conocimientos que al estudio y a la vida debía, tenían, sin duda alguna, la facultad de multiplicarle el tiempo, proporcionándole espacio para realizar conjuntamente las más varias y diversas cosas.

En España hacía tiempo que se dejaba sentir la falta de una gran orquesta de conciertos. Barbieri, atento a recoger todas las aspiraciones musicales de su patria, no podía permanecer ajeno a esta obra, y sobre sí echó la tarea de hacer revivir unos intentos poco afortunados que se habían llevado a cabo en 1850 en unos salones llamados Orientales; y que apenas si habían dejado huella tras de sí.

De cómo nació aquella entidad con una vida poderosa y potente, que duró hasta casi los momentos actuales, nos proporciona él mismo noticias en un artículo publicado en *La Correspondencia de España* el 2 de febrero de 1882. Los principales párrafos dicen así: "En marzo de 1859 organicé y dirigí una masa de 93 voces y 96 instrumentos, con los cuales di seis grandes conciertos en el teatro de la Zarzuela. En estos conciertos ejecutamos composiciones de 26 autores célebres antiguos y modernos entre los cuales se contaron: Haydn, con varias obras vocales e instrumentales; Mozart, con su gran sinfonía en *sol* menor, *Lacrimosa* y otras; Beethoven, con su gran sexteto; Weber, con sus oberturas de *Obregón* y de *Ereihchultz*; Mendelsshon, con sus grandes conciertos; Meyerber, con su obertura *L'Etoile du Norte*, etc., etcétera; es decir, que de primera intención, por mi propio impulso, de un solo golpe y sin temor alguno, le di al público varias obras de los autores más clásicos, que fueron, desde luego, recibidas con el interés y aplauso que se demuestra con sólo decir que aquellos seis conciertos, aparte su gran valor moral o artístico, produjeron un beneficio total de 133.565 reales vellón. Durante el ensayo general del último de estos concietos, propuse a mis subordinados la formación de una Sociedad dedicada al cultivo de la música clásica. Esta idea mía fué acogida con entusiasmo por todos los profesores, pero no pudo realizarse hasta algunos años después por causas ajenas a nuestra voluntad.

Sin embargo, la semilla estaba echada, y no podía menos de fructificar. La Sociedad artística o musical de

socorros mutuos, de la cual tengo la honra de ser uno de los primeros fundadores y socio perpetuo de número, se había constituido legalmente el 24 de junio de 1860, y necesitando allegar recursos para su piadoso instituto, organicé en el salón del Conservatorio dos series de a cuatro conciertos cada uno en los meses de marzo de 1872 y 1874, ejecutando música de varios géneros con elementos allegadizos del mismo Conservatorio y de otros centros artísticos, bajo la dirección de la Junta de gobierno de la misma Sociedad (de cuya Junta no formaba yo parte), llevando la batuta, unas veces, Joaquín Gaztanbide; otras, Monasterio, y otras, yo; al propio tiempo que tomé a mi cargo también la dirección de la parte coral, dando al público algunas obras importantes, entre las cuales se cantaron el célebre coro a voces solas de A. Thomas, titulado *El Tyrol*, y la marcha del *Tannhauser*, primera obra de Ricardo Wágner que se ha oído en Madrid y que yo mismo traje de Alemania (1).

(1) Para dar idea de su gran espíritu de afán en la superación de su arte, nos parece muy del caso fijar su situación económica, que forzosamente había de exigir grandes sacrificios para llevar a cabo estas realizaciones.

En 28 de Julio de 1861, doña Petra Barbieri escribía a su hijo a San Sebastián... "ayer tarde estuvo aquí D. Manuel Rubio y me entregó diez mil noventa y seis reales, que con los que tomaste a cuenta componen los 14.000 que firmé".

En otra carta le da noticia de que no ha tocado la lotería, y acaba: "¡Qué dineral se ha llevado de esta casa la indina de la lotería!" En otra: "¡Con que a dos cuartos las sardinas? ¡Quién se comiera un buen plato a orillas del mar, asadas sobre una hoja de parrá! Cómelas tú por mí, acompañadas de

En el verano de 1864 se fundaron en Madrid los llamados Campos Elíseos, y yo solo fui quien organizó y dirigió todos los elementos musicales de aquel sitio de recreo. En corto espacio de tiempo di al público varias óperas, como *Guillermo Tell*, *Ana Bolena*, que eran nuevas para la generación presente, y el *Fausto*, de Gounot, que era enteramente desconocido.

* * *

En efecto, apenas Barbieri estuvo al frente de aquella gran orquesta, que se llamó con el prosaico nombre de Sociedad de Socorros Mutuos, sintió, como en todo había sentido, con el afán de lucimiento, el ansia de innovación con el sello personal. Era preciso que a la inauguración de los conciertos durante aquella primavera en el nuevo teatro Rossini se llevara alguna nota original, y al músico español se le ocurrió la novedad, también española, de dar conciertos al aire libre. Era aquello como una aspiración de los pueblos meridionales al ideal, y los espléndidos días de fiesta de los Campos Elíseos se perfumaron de poesía española, de mujeres bellas, de ilusión y de flores.

Musicalmente empezaron con lo que ahora nos haría

algunas almejas, con su orégano, y después un poco de esa rica fruta, al lado de nuestro buen amigo García Gutiérrez, a quien saludarás en nuestro nombre." (Papeles inéditos de Barbieri. B. N.)

En aquel verano riñeron García Gutiérrez y Barbieri, y no volvieron a colaborar más. (N: del A.)

reír (¡no en vano marcha el progreso y cambian los gustos!), pues se inauguraron con unos vales titulados “Campos Elíseos”, y otros, de Chueca, “Cupido y Esculapio”, dioses de su época estudiantil; otros, de Oudrid, y *La Tempestad*, polka de Pérez que quedó en el recuerdo para ser demandada aun en los tiempos modernos en los teatrillos de género ínfimo cuando se sentía necesidad de jolgorio. Justo es reconocer, sin embargo, que aunque se hacía esta concesión al público que allí acudía a satisfacer su necesidad de esparcimiento más que su afición a la música, durante el dominio de Barbieri, que se prolongó hasta el año 1868 y durante aquel mismo año, se hicieron oír oberturas de Meyerber que aún duran en el repertorio, obras de Mendelssohn y de Beethoven, y lo que en verdad fué obra de coloso, la marcha de *Tannhauser*, primera música de Wágner que se oyó en Madrid, con no pequeño temor de que fuera un manjar demasiado fuerte para los que habían de escucharla. Así lo indica, al menos, el aviso que se fijó, y que decía: “Conciertos.—Está en estudio la gran obertura de la ópera *Tannhauser* (música llamada del porvenir) del maestro Ricardo Wágner. El director de la Sociedad de conciertos cree que el inteligente público de Madrid debe conocer esta música que tan acalorados debates ha producido en el mundo filarmónico, y no ha vacilado en su propósito a pesar de las grandes dificultades que ofrece su ejecución”. Los madrileños, como se habían rendido los franceses y todo el mundo musical, a pesar de este temor, se rindieron al maestro alemán.

En marzo de 1867 aún dió Barbieri en el teatro del

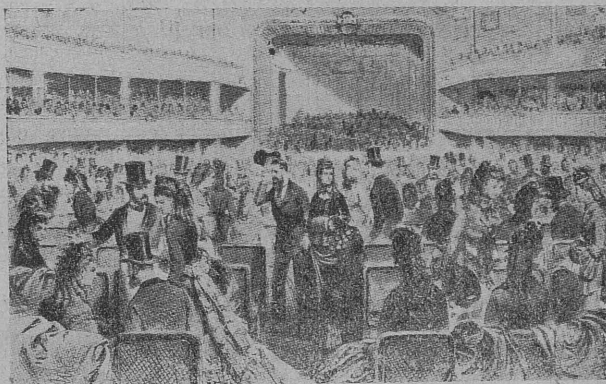
Príncipe Alfonso (1) diez conciertos de música vocal e instrumental que hicieron época, y fueron considerados por los amantes de la buena música como el paso más firme que había dado España para una excelente interpretación de los grandes maestros. Con la misma orquesta volvió a dar otros cuatro conciertos más en los Campos Elíseos, y en mayo del año siguiente (1888) dimitió el cargo de director, en el que fué sustituido por Gaztambide.

Podemos añadir como resumen de este capítulo que Barbieri fué, como director de orquesta, uno de los primeros maestros y acaso el primero de su época. Hombre concienzudo, laborioso y serio, poseía un talento de interpretación extraordinario, a la par que comunicativo y brillante. Tuvo, entre otras, la gran virtud de renunciación del gusto personal, y dió a conocer y dirigió magistralmente obras que repugnaban a sus gustos musicales, dando prueba con ello de una honradez artística digna de los mayores encomios (2).

(1) Teatro Príncipe Alfonso: Es el tercero que había nacido en Madrid de los circos ecuestres; fué construído con ese objeto y ese título en el paseo de Recoletos por el capitalista D. Simón Rivas. Se tomó por modelo para la construcción el circo de los Campos Elíseos, de París, al cual aventajaba en dimensiones, ornato y riqueza.

(2) Creemos, sin embargo, que la inquina que mostró, un poco exagerada siempre, hacia la escuela wagneriana, más que a su fundador era para sus discípulos e imitadores, a quien consideraba como corruptores del buen gusto y constantes demolidores del bello arte. No podía reconocer otras causas y, en ninguna manera, podía tener su origen en prejuicios de es-

Barbieri continuó, no obstante su dimisión, atento a la marcha de la Sociedad, en la que tanto cariño y tanto trabajo había puesto y, aunque sin dirigirla, no perdonó durante muchos años ni un ensayo ni la atención



Un concierto en el teatro Príncipe Alfonso, en 1888.

(Grabado de la época.)

a todos los momentos decisivos que pudieran influir en lo que constituía su vida artística.

Su apasionamiento y hasta sus ideas personales le llevaban algunas veces más allá de lo que era conveniente. Sentado en una butaca, solía dar señales de disgusto

cuela, ni en amor exclusivo hacia la música italiana, aunque fuera el ambiente en que naciera, como todos los españoles de su época. Tales cosas no pueden creerse de quien conocía a fondo y saboreaba como pocos las obras de los grandes genios, y que, como se ve, dió a conocer a Mendelson, Beethoven, Meyerber y Wágner.

bien visibles cuando no era de su agrado la obra que se ensayaba, y más de una vez, cuando la ejecución de obras de autores que, por demasiado modernos, no tenían para él la patente de clasicismo, tomaba su sombrero, se levantaba de la butaca y salía malhumorado.

Aquello se interpretaba por todos como una protesta del maestro..

En la temporada del 88 se ensayaba una sonata de Rubinstein, y Barbieri, al oír los primeros compases, cogió su sombrero como solía, se levantó de la butaca y salió del local.

Todos lo notaron y especialmente Monasterio, que a la sazón dirigía la Sociedad. Aquella misma noche se reunieron los dos maestros con lo más selecto de la sociedad madrileña en los salones de la Infanta Isabel, y recayendo la conversación sobre la sonata de Rubinstein, dijo Monasterio a Barbieri, de modo que lo oyeran y como recogiendo el guante: "Cuando escribas una sonata como esa, verás como el público te la aplaude". Escocióle a Barbieri la indirecta, y más porque, según el mismo Barbieri dice en la carta que le escribió al día siguiente, las palabras de Monasterio habían sido: "Cuando tú escribas otra mejor, la tocaremos". En esta carta se nota que Barbieri hace esfuerzos por reprimir la violencia de su carácter, y, sin embargo, concluye así:

"Sepas que me has ofendido, y aunque te lo perdono por esta vez, deberás en lo sucesivo abstenerte en público de semejantes expresiones o desplantes de *pésimo gusto*, si es que estimas en algo la consideración de tu antiguo amigo, *Francisco Asenjo Barbieri*."

Le faltó tiempo a Monasterio para escribirle otra, en la que confiesa humildemente que fué la frase inoportuna, y deplora haberla pronunciado...

“Permíteme, a mi vez, que te diga, no en tono de reconvención, sino de cariñosa queja, el mal efecto que a todos mis consocios, no menos que a mí, nos ha causado verte más de una vez abandonar tu asiento y el salón por no oír las obras de determinados autores. Bien comprendemos que sólo a éstos van dirigidos tus desaires, pero aun así, créeme, nos es muy sensible semejante desvío de tu parte. Ahora bien, queridísimo Paco, ¿no es verdad que si friamente examinamos tú y yo nuestras conciencias debemos reconocer que ambos tenemos un tantico de culpa de lo ocurrido el viernes? Ea, pues, perdonémonos recíprocamente el disgustillo que involuntariamente nos hemos ocasionado, y que esto nos sirva también a entrambos de correctivo para tratar de moderar los impulsos de nuestro vehemente carácter, con lo cual nadie ciertamente ganará tanto como nosotros mismos. Confío en que con todas estas explicaciones quedarás plenamente convencido de que en manera alguna tuve intención de mortificarte, y espero que el incidente que ha motivado tu carta y esta mía no entibiará en lo más mínimo nuestra antigua, cordial y nunca interrumpida amistad, la que, por mi parte, no sólo *estimo en algo*, sino *en mucho*, y, por lo tanto, desea a todo trance conservar siempre tu afectísimo, *Jesús del Monasterio*. Madrid, 25 de diciembre de 1888.”

El incidente, que quedó por completo zanjado con este cambio de misivas, fija bien, y a ello nos ha motivado el consignarlo, el carácter vehemente del maestro, capaz del arrebató que llega a la desconsideración, pero no pasa de ella y está en todo momento dispuesto a regresar a los límites que marcan la justicia de una conducta inspirada en el bien.

De rasgos tales, definidores de un carácter, podríamos consignar en nuestro libro una infinidad de ellos que le harían interminable. Como no es tal nuestro propósito, vamos a dar, como último, el más característico de todos ellos, que, por otra parte, encierra toda la gracia, toda la ternura y todo el cariño que era capaz Barbieri de poner en las cosas que le rodeaban.

En un artículo hubo de aludir el eminente crítico señor Peña y Goñi, de una manera un poco despectiva, al piano en que Barbieri había hecho todas sus composiciones, y éste, que tenía por aquél, *su colaborador*, un sin igual cariño, se dirigió al *ofensor* en una carta que consideramos como el dato psicológico más importante que pudiéramos consignar.

Dice así:

“Con lo que no me resigno, sino que, al contrario, voy a poner el grito en el cielo, es con las inmerecidas injurias que haces a mi piano, a este *preciosísimo* y sufrido instrumento, hijo legítimo de Collard y Collard, que parece nacido tan solo para mí.

¿Sabes tú cuáles y cuántas son las excelentes cualidades de mi piano?... ¡Pues oye y tiembla!

En primer lugar, es cuadrilongo, figura simbólica que no me deja olvidar ni un momento las *cuadradas* y largas melodías de los grandes compositores italianos y alemanes, desde Cimarosa y Gluk hasta Rossini y Meyerbeer inclusive, que hicieron, hacen y harán eternamente las delicias de la humanidad.

En segundo lugar, mi piano, aunque tiene sólo seis octavas, tiene la ventaja de que todos sus sonidos son claros y uniformes, y no como la generalidad de los pianos del día, cuya última octava inferior sirve sólo para imitar el ruido de un terremoto, y cuya última superior imita más bien el choque de dos coberteras o el ruido de vidrios rotos que no sonidos articulados y gratos al oído.

El teclado de mi piano tiene además la ventaja de que para ponerlo en movimiento no se necesitan las fuerzas hercúneas de esos *pianistas de caballería*, que andan a sopapos con las teclas, como si fueran sus mortales enemigas; nada de esto, mis teclas responden al primer impulso del ser más débil, y hasta podrían moverse con un soplo, lo cual me permite tocar descansadamente un día entero, sin apercibirme de que lo hago, y con tal dulzura, que no puede nunca llegar a turbar la tranquilidad de mis vecinos del cuarto segundo.

Hay, además, en los sonidos de mi piano tanta analogía con los de la guitarra y la bandurria, que por esto solo no lo cambiaría por el mejor piano de los que hoy se construyen, ni aunque me dieran encima el valor de un piano de cola. Pero, bien mirado, ¿para qué me serviría tampoco un piano de grandes pretensiones?...

A mí, que no soy ni he tratado nunca de ser pianista; a mí, que considero como una calamidad moderna la plaga de los concertistas de piano; a mí, que apenas llegué a mal tocar los estudios de Cramer, podría decirse me lo que un sabio dijo al entrar en una biblioteca reunida por un estúpido que no sabía leer: "¡Salve, libros sin docto!". Por consiguiente, para lo que yo toco, basta y aun sobra con el piano que tengo.

Pero aún hay otra gran ventaja en que mi piano sea como es: porque de este modo me veo libre de que los pianistas vengan a romperme la cabeza con sus sonatas espeluznantes, hecho sobre el cual llamé la atención a Rossini, con gran contento suyo, que casi le puso a punto de cambiar su buen piano moderno por un monocordio.

Volvamos a mi piano, que no es, como tú dices, contemporáneo de Cimarosa, sino *muy joven* todavía. Nuevo era cuando lo compré, hace veinticinco años, por el precio de 4.000 realazos, y desde entonces, aunque es *inglés*, nunca me ha pedido un cuarto, es decir, nunca he tenido que darle a componer, y es tan económico en materia de afinaciones, que mi amigo, el gran afinador Gastessi, no saca al año bastante ni para palillos de los dientes con lo que mi piano le produce, y eso que yo soy muy escrupuloso en la materia y tecleo mucho diariamente.

La circunstancia de tener mi piano la forma de mesa, es también de un valor inapreciable, y si no, que lo digan las pirámides de libros y papeles, las caricaturas, candelabros, tinteros y algún que otro instrumento mú-

sico que gravitan sobre él, sin que jamás se queje ni se tienda con la carga.

Más aún, mi piano puede ser considerado cual otro templo de Jano, pues como desde que lo compré no hemos tenido paz en España, por esto quizá se halla siempre abierto, sin que el sol le altere ni el polvo le dañe.

Finalmente, es un instrumento tan económico y tan *previsor*, que recoge todo el rapé que yo tiro, y así, cuando mi proveedor de tabaco se descuida, no tengo que hacer más que levantar una cuantas teclas y allí encuentro una verdadera tercena bien provista.

Aunque podría decirse mucho más de mi *asombroso* piano, creo que te bastará con lo apuntado para que rectifiques el juicio apasionado y malévolo que has hecho de él." (1).

(1) En la actualidad, el piano de Barbieri se encuentra en el Conservatorio de Música y Declamación. La donación se hizo en fecha 18 de febrero por medio de la siguiente carta:

"Excmo. Sr. D. Tomás Bretón.—Comisario Regio de la Escuela Nacional de Música y Declamación.—Muy señor mío: Como hijo político del inolvidable maestro D. Francisco Asenjo Barbieri (q. e. p. d.), y propietario hoy del piano que utilizó para ejecutar todas las obras que le elevaron, a juicio de los inteligentes del arte, a la categoría de gloria nacional, y considerando que dicho piano será admirado como grato recuerdo del inolvidable maestro, con mi mejor deseo ruego a usted, si lo considera digno de figurar entre otros recuerdos de artistas gloriosos que existen en el Conservatorio, acepte el referido piano, que desde este momento pongo a su dis-

posición, rogándole también me indique la forma en que he de hacer entrega, ofreciéndome, al propio tiempo, a costear los gastos que se originen hasta dejarlo instalado en el lugar que se designe. Con este motivo y esperando la resolución que se digne adoptar, queda de usted, atto. y admirador, *Victorino Corrales*.—18 enero de 1917.”

A este ofrecimiento contestó el entonces director del Conservatorio, con fecha 26, la siguiente carta aceptando:

“Sr. D. Victorino Corrales.— Distinguido señor mío: Contestando a su muy grata, por la que brinda al Conservatorio el piano que perteneció al insigne maestro D. Francisco Asenjo Barbieri, verdadera gloria del arte, para que figure entre los preciosos objetos que guarda aquél amorosamente, tengo el alto honor de aceptarlo, con la mayor satisfacción y el mayor júbilo.

Considero una suerte para mí que durante mi dirección se enriquezca el Conservatorio con joya de tal valía, en la que, por lisonjas de mi buena estrella, hube de poner las manos más de una vez, en presencia del gran maestro.

El Profesorado del Conservatorio sentirá, cuando se entere de su delicada oferta, no menor alegría que la que siento yo.

Por la índole del don, que requiere ser manejado por manos expertas, ruego a usted que me diga cuándo podrán recogerlo de su casa los que de ordinario hacen este servicio en el Conservatorio.

El amigo Camarero me informa de la tristísima desgracia (alude a la muerte de la esposa del donante, e hija de Barbieri) que ha sufrido usted, por la cual le envía su más sentido pésame su atto. s., q. b. s. m., *T. Bretón*.—26 enero 1917.

XII

En plenitud de facultades.—Una cruz y una zarzuela.—El libro “Pan y Toros”.—La música de Barbieri.



Barbieri en 1864.

Finalizaba el año 1864; Barbieri, que catorce años antes comenzara su carrera de autor con *Gloria y Peluca*, había llegado al esplendor de su fama y se hallaba en la más pujante plenitud de sus facultades físicas e intelectuales. Sus cuarenta y un años vigorosos, de hombre de extraordinaria actividad y de salud firme, constituían

el más poderoso cimiento de una espléndida madurez de la inteligencia y del más perfecto equilibrio de la sensi-

bilidad. Había llegado, pues, el momento de producir la obra de culminación.

Pocos meses antes (el 25 de octubre), el Gobierno, por medio de un Real decreto, le hubo de conceder la cruz de Carlos III, de cuya orden le había nombrado comendador, y el libretista D. José Picón le entregó, en coincidencia con la distinción, un libreto titulado *Pan y toros*, para que hiciera de él la credencial del más preclaro timbre de su gloria musical.

Se estrenó esta obra en el teatro de la Zarzuela el día 22 de diciembre (1864), ¡ya ha llovido desde entonces!, y lo peor es que, con el tiempo, el movimiento realizado ha sido, en lo que a lo actual se refiere, muy de regresión, pues los libretos de hogaño contrastan con aquél de antaño (que por ser la obra más representativa del autor de que nos estamos ocupando vamos a analizar minuciosamente) de manera prodigiosa y siempre en perjuicio de los modernos. Los de ahora, en la mayoría de los casos, forman una ilación de escenas sin otro propósito de mayor monta que el de ofrecer al músico poco trabajo y situaciones que le den el menor esfuerzo posible, y en libros hechos así, que no interesan o que interesan poco, los momentos de la inspiración musical forzosamente han de venir afectados de la falta de pasión y de la sobra de trivialidad, que no es bastante a justificar un exceso de visualidad, no todas las veces del mejor gusto, y en el que con frecuencia se olvida, como cosa no aprendida, el de que no hay nada que esté reñido con el modo de *bien hacer*.

Pan y toros, muy por el contrario, tiene cualidades ta-

les, que bien se puede perdonar en gracia a ellas su pobreza de versificación, aunque en la época en que se escribió existieran libros de zarzuela tan ricos en ella como los de García Gutiérrez, Ayala, Rodríguez Rubí y otros. Casi toda la obra está escrita en romance sencillo, de fácil asonancia, y cuando para romper la monotonía del sonsonete romancesco escribe el autor algunas escenas en redondillas, van los ripios empedrando el camino de la buena intención. Pero, en cambio, ¡qué riqueza de colorido!... ¡Qué interés en la acción y qué verismo!

Al alzarse la cortina, la escena pone ante los ojos del espectador un maravilloso cuadro de costumbres, una estampa de la época, una de esas lacerías que, aun habiendo existido en todos los pueblos del mundo, tuvo en él nuestros caracteres específicos y una más larga duración.

El ciego y su familia, pícaros que se aprendían el santoral para explotar la estúpida beatería ambiente; *El santero*, de la misma calaña, comerciante al por menor de indulgencias estamapadas en cromos de vírgenes y santos, en cuentas de rosarios y en la huella divina del Cristo en Monte Oliveti; los *manolos* y *manolas* que bailan acompañados por la guitarra del ciego, cuyas cuerdas vibran con igual entusiasmo acompañando unas seguidillas que el pregón en el que anuncia el sermón en las Comendadoras o los disciplinazos en las bóvedas de San Ginés, son figuras que consiguen la mayor realidad de época, como arrancadas certeramente del natural.

Sabe el autor, también, fijar claramente el momento histórico en que pone su trama, y así no se olvida de indicar el encumbramiento de Godoy, la lucha de la ca-

marilla que se movía alrededor de la mujer de Carlos IV, y va contándonos el destierro de Jovellanos, las reuniones en casa de Campomanes o en el palacio de la Luzón, la prisión de Floridablanca y la conmoción que en las tertulias literarias produjeron entonces las obras de Rousseau y Voltaire.

De tal modo teje D. José Picón la fábula de su comedia:

La camarilla de Palacio, representada por la Duquesa, un General, el Corregidor y doña Pepita, aristócratas, autoridades, golillas y pícaros que luchan por sostenerse en el poder a todo trance contra los defensores de las libertades públicas (clase media), representados por un artista (Goya), un abate, un militar, manolos y manolas; pueblo, a cuya cabeza va lo más representativo que éste tiene: los toreros Pepe Hillo, Romero y Costillares. De todo ello se vale para describir una de las infinitas conspiraciones de nuestro pueblo, y escoge, para el desarrollo de la lucha de grupos, el momento de otra mayor entre españoles y franceses, al final de lo que se dió en llamar "un pacto de familia". Todo ello, para mayor encanto, lo adoba con unos amores de la princesa de Luzón con el militar conspirador que vive de la guerra. Para enriquecer tales elementos, el autor hace una exposición clara y precisa de las costumbres, de las ideas y de todo aquello, en fin, que pueda ser la más exacta pintura de la época que pretende reflejar. Por ello, quizá, y de pasada, habla de los amores de una duquesa, dama de la Reina, con Romero, ocultando posiblemente bajo este nombre el de una linajuda aristócrata, amiga de

María Luisa, traviesa y graciosa, que fué punto de convergencia espiritual de los afectos de Goya y el gran torero, recogiendo así discretamente lo que si no fué historia, fué, al menos, murmuración, que no dejó de tener su interés, porque cuando los dichos calumniosos arraigan, prueban que si no los hechos, los caracteres los abonan.

Otro personaje, característico también de aquel tiempo, de gran importancia en la comedia, es el *Abate*, fruto de importación francesa, que no arraigó en España, donde gozó de muy escasa influencia social, porque el jesuíta, entre las clases altas, y el obeso franciscano entre altas y bajas, llevando un chisme acá, y acullá un ungüento que lo curaba todo o una estampita milagrosa, y en todas partes tomando soconusco, lo enquistaron, dejándolo falto de movimiento, en la clase media, que fué el campo de sus conquistas amorosas.

Y con el mismo acierto con que fija los tipos, haciéndolos vivir una vida verdadera, describe las costumbres y expresa las pasiones. Crítico de aquéllas, con amor a su pueblo, flagelador de lo malo por ser ardiente defensor de lo bueno, hace un admirable retrato de la España de Carlos IV, que, desgraciadamente, fué la España de mucho tiempo después, al poner en boca del *Abate*, hablando de Madrid, lo siguiente:

... ..
... ..

Vi empapeladas esquinas
con carteles de novenas,

retablos por todas partes,
procesiones y retretas.

Portales con basureros,
muchos barrios sin escuelas,
a oscuras todas las calles
y ninguna sin taberna.

Los hospitales sin sábanas,
las imágenes con perlas,
repletos los calabozos
y las cátedras desiertas.

Y allí, en la corte de España,
aunque imposible parezca,
más sacerdotes que legos,
más corchetes que sentencias,
más altares que cocinas
y menos casas que iglesias.

.....

No olvidó tampoco hacer la biografía de sus personajes históricos, y así, nos da la de Goya en unas pinceladas maestras, dejando, seguramente de propósito, lo pintoresco del gran artista, que, enamorado y pendenciero, tuvo, a creer a algunos de sus biógrafos, aventuras en todas las clases sociales, de tanto nombre alguna, que la maledicencia la relaciona con la creación de uno de sus cuadros. más famosos.

Tal deseo en detallar muestra que nos describe como complemento de las costumbres los trajes del pueblo, la vestimenta histórica de aquella gente, que años después

paraba a Napoleón en su gloriosa carrera por el mundo,
y así se entera el espectador de que van los chisperos:

.....

Con su capote de mangas,
su redecilla y coleta;
chaqueta y calzón corto,
la camisa con chorrera,
sombbrero de medio queso
y patilla con chuleta.

Y las manolas:

.....

Con su guardapiés ceñido
y su nacarada media.
Chapín de raso y hebilla.
Diez ramales cada trenza,
y la cotilla de peto,
y el monillo con hombreras

.....

que son los mismos que los hábiles pinceles de Goya re-
trataron y la bien cortada pluma de D. Ramón de la
Cruz nos hizo conocer en sus sainetes.

Rindiendo culto a la tan cacareada visualidad de las
obras modernas, organiza también una procesión, en que
la Hermandad de pintores y artistas, presidida por Goya,
lleva en un cesto fusiles en lugar de cirios para salvar
al soldado condenado a muerte. Intento que no llega a



Pepita Tudó

realizarse por prestarse, y he aquí otro efecto teatral de los que se jalean en el día, la princesa de Luzón a hablar al Rey, haciendo un peligroso viaje en caleza por el camino donde hay un toro huído, escoltada galantemente por Costillares, Romero y Pepe Hillo, que dice, lleno de arrogancia :

¡Alante los mosos finos!
 ¡Vamo a pasá la caleza
 a ese güey por los hosico!

De tal modo acaba el acto primero.

* * *

En el segundo acto, que es de mayor fuerza dramática, sigue el autor acomodando la fábula a la pintura real de la España de entonces, y así, mientras en escena los pícaros traman el crimen, obedeciendo a un mandato de los grandes, en el palacio de Pepita se baila alegremente, con una desaprensión inconsciente y muy de carácter.

Empieza cantando el abate los amores de D. Manuel Godoy con Pepita Tudó, abarcando con ello, como se ve, cuanto en aquella época se movía en la sombra o a plena luz en el retablo de la farsa política.

El ciego compra al santero para asesinar al capitán, mientras los que pensaron el crimen bailan... La conspiración sigue.

Hace también, para que nada falte, un retrato de Car-

los IV digno de los pinceles de Goya. El Monarca absoluto que, entristecido por las razones que le dan para pedirle el indulto del soldado condenado a muerte, dice, mostrando toda su piadosa energía: "Le perdono si lo consiente Manuel", y cuando enterado de lo mal que para nuestras armas van los asuntos de la guerra y convenido de que ha llegado el momento de una decisión rápida que salve a la Patria, lo más enérgico, lo más definitivo que se le ocurre, es: "llamar a Manuel". ¡Maravillosa entereza de un rey!

Certero de visión en el abismo que los sentimientos monárquicos de España abrieron siempre en el camino de su marcha hacia el progreso, pone en boca de la de Luzón la redondilla siguiente:

... ..

El Rey a su mismo lado
tiene el mal, pero está ciego
y no podéis hacer fuego
porque el Trono es un sagrado.

Así las revoluciones, que tantas veces regaron con sangre el suelo de la Patria, vencedoras o vencidas, fueron poco eficaces, porque nuestros revolucionarios no tiraron nunca a lo alto y se contentaron con lograr, a costa de su vida, un modesto cambio de persona.

Y me detengo en esto para hacer ver cómo D. José Pi-cón, poniendo su empeño en hacer obra que quedara, con sólo una frase, no sólo reflejaba el ambiente de su tiempo, sino que buceaba en el alma de su pueblo.

Y por si la rendondilla anterior fuera poco, ahí van otras, que son pruebas que aseveran la perspicacia clarividente del autor:

Lo que importa más, señora,
que llegue a Su Majestad,
es la voz de la verdad,
que apenas oyó hasta ahora.

Lo que la nación demanda
es la verdad en su oído,
que un vil destierro ha valido
al noble conde de Aranda.

Sigue detallando y habla de Jovellanos como de una esperanza, y del incremento de las corridas de toros como una desgracia que embota la sensibilidad del país, manejada por los que tienen un especial interés en su embrutecimiento y que justifica el título de *Pan y toros*, como símbolo de su suprema aspiración.

Y con la intervención de los "manolos", capaces de ir a la revolución con un desprecio de sus vidas que contrasta con la ignorancia del contenido ideal que ésta ha de tener, se prepara la entrada del Corregidor y la de los corchetes, que prenden a los conjurados y han de preparar el efecto dramático con que finaliza el acto segundo.

El *Ciego* mata por la espalda al *Santero*, confundiéndole con el capitán, en el momento en que la voz del hermano del Pecado Mortal canta un pregón. Del palacio, en baile, preguntan lo ocurrido, y surge brutal el

contraste de la verdad y de la apariencia; de lo externo y de lo interno de una época de santurronería hipócrita, en la que los que rezaban, siempre en mística apariencia de santos, capaces eran de tales maldades.

Mientras el hermano del Pecado Mortal, tipo representativo, pide a Dios, el corregidor responde a la pregunta:

—No es nada... Un soldado muerto. Puede el baile continuar.

La fábula llega aquí al máximun de intensidad, hasta el terreno de las ideas que sirven de vehículo adecuado para el movimiento de las pasiones en lucha.

Y no hemos citado, de propósito, a otro de los personajes: *La Tirana*, que el autor hace intervenir, porque las necesidades de la fábula obligan a D. José Picó a faltar tan por completo a su carácter, que aunque no deja lugar a duda que quiso llevar a la escena a la cómica María del Rosario Fernández *La Tirana*, no lo logró con el acierto que tuvo para otras figuras. (1)

El tercer acto, en el que tiene una muy principal intervención esta mujer, es, naturalmente, el más endeble de la obra. La necesidad de caminar rápido a un final que contenga los valores indispensables de una pieza de

(1) *La Tirana*, como personaje literario, figura en diversas obras, tales como la zarzuela *Pan y Toros*, donde se la atribuye un carácter intrigante de marca mayor.

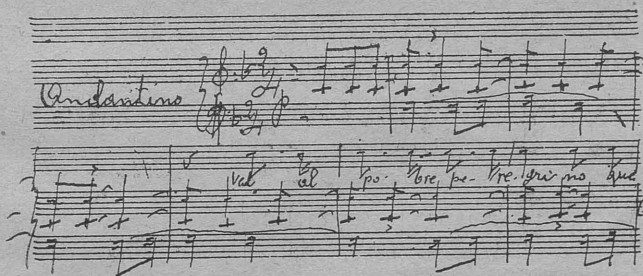
Más disparatadamente la saca todavía a escena Fernández y González en un librejo titulado *Las glorias del toreo* (E. Cotarelo).

teatro, le apartan de todo aquello que hemos señalado como belleza, y le llevan a terminar como la mecánica teatral exige: de una manera independiente de lo que tal vez sea el pensamiento del autor.

LA MUSICA.—Aparte de los defectos señalados, estos elementos: Manolos, manolas, toreros, vendedores ambulantes, ciegos de ocasión, santeros con más conchas morales que materiales, bandurrias y guitarras, contradanzas y canciones de bajo pueblo, forman el libro, cuyo juicio literario dejamos apuntado, que más podía satisfacer y más podía adaptarse a la idiosincrasia artística del compositor español.

El primer acto, lleno de frescura, de colorido y de inspiración, es uno de los cuadros populares animados por el encanto irresistible de la gracia, trazado con desenvuelta y traviesa naturalidad.

La introducción pintoresca y variadísima, la inter-



vención del Santero, con la nota de la dominante, persistente en muchos compases, sobre la que se desliza un

diseño melódico de carácter *religioso-popular*, forman un episodio de extraordinario color, que rematan admirablemente las airosas y gallardas seguidillas

Aunque soy de la alhambra no mandosa

no mandosa no mandosa no mandosa...

de ritmo suelto y garboso sin modulaciones extemporáneas, como requiere la bravura del canto.

La gran escena de la elección de director de la plaza. La marcha con acompañamiento de guitarras y bandurrias.

Al son de las guitarras
y seguidillas,
manolas y manolos
de cuatro en fila.

son bellas páginas que preparan de un modo admirable el *andantino* que subraya el discurso del abate y que ini-

ecía con la melodía en *mi menor* del oboe, comentada luego por los violines en modo mayor.

En la *sevillana*, murmurada por el fagot, mientras Costillares habla, y en la *rondeña*



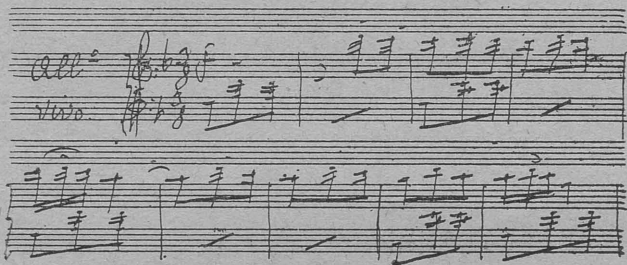
de gran carácter, que sigue paso a paso las frases de Romero, murmurada con melancólico abandono, como de queja o eco lejano de la indolencia árabe, por el oboe, hablan más a los sentimientos que quieren expresarse, en la orquesta que en la escena. Con ello, Barbieri, que se decía enemigo acérrimo e irreconciliable de Wágner, se mostraba por convencimiento que no confesaría jamás partidario y actuante de uno de los sistemas más profundos y esenciales del credo wagneriano, aunque suprimiendo en él, por falta de medios de expresión, las frondosidades orquestales, de las que nunca fué partidario, y ni aun en el mismo procedimiento armónico, Barbieri,

que era de un escolasticismo trasparente y sin audacias, pudo substraerse por completo a la influencia wagneriana.

En resumen, y para no seguir paso a paso las piezas que componen este acto, hemos de decir que él encierra, dentro de la modalidad personalísima de su autor, el cuadro de música popular más característico que el arte lírico-dramático español había producido hasta la fecha en que éste se compuso.

Acto segundo.—El preludio advierte desde luego que el elemento dramático está llamado a alternar con los escauceos de la musa popular.

La descocada canción del *perulillo*

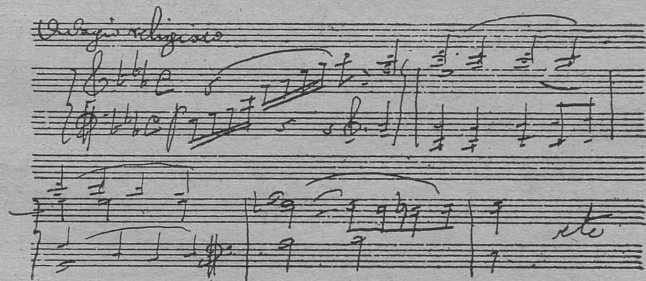


que un grupo de toreros canta guitarra en mano, es interrumpida por aquella dominante persistente que en el primer acto acompaña al santero y que precede a éste en su salida de la taberna con el ciego, y allí, entre las notas tétricas de los bajos, comienza a fraguarse la criminal celada. La lúgubre voz del Pecado Mortal hace caer en tierra al santero mientras una grave melodía religiosa se

pierde lentamente, cortada a intervalos por los campanillazos del monago.

La acción escénica, colocada en medio de la calle, a cuyo fondo se ve la espléndida morada de doña Pepita, en la que se celebra un bullicioso sarao, y que tiene a uno de sus laterales una taberna, ofrece todos los elementos de contraste que el autor pudiera desear, y de ellos se aprovecha para ir entonando por ese mismo contraste los efectos dramáticos que busca, y que consigue alcanzar dentro de la concisión, sencillez y colorido que la dan un valor de justeza y realidad admirables.

El segundo trozo de estos números, la partitura, tiene tal consistencia, que no obstante el tiempo transcurrido, doble del que alguien dijo que era preciso para el cambio de los gustos estéticos, resiste hoy a lo más minucioso de la crítica, que apenas si podría hallar reparo alguno en cuanto a su concepción. Tal fuerza emotiva logró en ellos el maestro, que no obstante su falta de *empaste*, para lo que hoy se pide, en la orquesta y de su sencillez armónica y contrapuntística, logra en los tiem-



pos actuales la misma emoción que producía cuando se escribió. Después de un cuarteto, una plegaria (romanza de tiple) de suave e intensa melodía, avalorada con bellos matices de armonización, que en aquella época pueden calificarse de moderna en España, se llega al gran final en que culmina la obra del maestro.

Los conspiradores, reunidos en la famosa casa de los duendes, invocan el auxilio de la Virgen para acometer su patriótica empresa. Un andante religioso sirve de comienzo a la escena, cuyo interés musical se va avaloran-

Top: de Gaceta

Org^{ta} Central

Voces

Org^{ta} Amate

Alcena

ff; Oh *Perma de los en-je*

los te to de pic dad

do con la ingeniosa intervención de una gavota que en casa de doña Pepita ejecuta la orquesta.

Es este uno de los momentos más felices de toda la producción de Barbieri, y aun diríamos de toda la producción teatral española hasta aquellos tiempos.

La gavota tiene su carácter perfectamente mundano, sensual y frívolo a un mismo tiempo; ágil y graciosa de ritmo, no hay retorcimiento alguno en sus giros melódicos ni en la armonización, a pesar de estar sujeta, digámoslo así, a la dulce plegaria religiosa que al mismo tiempo cantan la Princesa, la Tirana, el Abate, Goya y los manolos.

El Corregidor se presenta de improviso, exclamando imperativamente:

En nombre del Rey,
mando las armas entregar.

La confusión de los conspiradores al verse interrumpidos por la autoridad, a quien acompañan los de la tertulia de doña Pepita con ésta al frente, está detallada magistralmente por la orquesta, cuyo interés no decae hasta el *andante*, que inicia el concertante por una breve y expresiva frase melódica en *la menor* que entona la Princesa, modulándola a *mi menor*, donde la toma otro personaje para dejarla en su primitivo tono y dar lugar a la entrada progresiva de toda la masa coral. El cimien- to de todo esto es italiano, pero la maravilla del genio de Barbieri logra servirse de los elementos exóticos para coronar sobre ellos, de la manera más gallarda, su altivo

y personalísimo modo español. Las irónicas vocalizaciones de doña Pepita y las explosiones de hilaridad que sus acentos provocan en las damas, caen tan violentas como ricas de armonización sobre los acentos dramáticos de la Princesa en la primera parte del concertante. En la segunda, surge el *modo mayor*, y las voces adquieren tal independencia y sonoridades tan amplias, que acrecentan el interés dramático.

La Princesa y el Capitán (soprano y tenor) se apoderan de la melodía, un *cantabile* elegantísimo bien ritmado y sobrio de modulaciones, realzado por unos expresivos diseños de los bajos, que cortan periódicamente los fragmentos de la frase y sobre el cual se elevan siempre como sangrienta burla las carcajadas de Pepita.

El efecto es acabado. Lo dramático, representado por el arte italiano, asimilado admirablemente a la naturaleza española, y lo cómico, idealizado, en su esencia popular, por las vocalizaciones de Pepita, forman un contraste en el que el talento, gracia e ingenio parecen haber fundido todas sus cualidades en una sola, encaminada a producir con la difícil facilidad de lo genial. La pieza, y ello marca otro rasgo más de su autor, en lugar de terminar, como era de uso corriente, en el *allegro* "hispano italiano", va apagándose en la orquesta paulatinamente, como si las sombras de la sonoridad preludiaran el crimen que va a cometerse en escena. En lugar de cantar, hablan el ciego y el santero; más tarde, el capitán. La orquesta subraya las frases de los personajes, como medio adecuado de hacer llegar a la sala las emociones violentas que se desprenden de la situación. Paso a paso

sigue la música los conceptos del poeta autor del libro y Barbieri logra, en su compenetración con él, una altura de expresión dramática a la que jamás llegó.

Cuando el santero pide una limosna al capitán, vuelven a aparecer las armonías que dan la característica del personaje, pero sin la nota persistente de apoyo ni ligados. Aparece suelta, cortada, lúgubre, como deladoras de una conciencia turbada y criminal.

La inexperada aparición de la melodía religiosa

Este santo escapulario

en el momento en que el puñal asesino se cierce sobre el Capitán, como aviso celeste de salvación, es otra de las pruebas de que el impulso natural del genio en busca de la verdad lleva muchas veces a contradicciones entre las teorías y la práctica.

La voz del cofrade del Pecado Mortal hace caer en tierra al santero, que huye despavorido y muere alcanzado por el puñal del ciego. El Corregidor y los alguaciles acuden; el grito del moribundo ha llegado hasta los salones de Pepita. Todos se asoman a los balcones y preguntan al Corregidor la causa de lo ocurrido. La contestación del Corregidor:

¡No es nada! ¡Un soldado muerto!

Puede el baile continuar.

es, puede decirse, del dominio público. Con ella termina el segundo acto de *Pan y toros*, cuyo final es, induda-

blemente, desde el punto de vista literario y musical, uno de los mejores, si no es el mejor, de cuantos se han escrito para nuestra zarzuela.

Tercer acto.—Aunque, como al hacer el juicio literario dejamos consignado a su debido tiempo, el acto tercero decae por las causas que ya dijimos, el músico sabe conservarse en el mismo plano en que se había colocado y continúa manteniendo vivo el interés.

Comienza con una quejumbrosa melodía que pinta de manera maravillosa la situación, conservando en ella todo el sabor popular que da tono a la partitura. A ésta siguen otros números de conjunto, entre los que se destaca briósamente el coral cómico-religioso que ofrece un *allegro* agitado, episódico y de gran interés, y está compuesto con gran ligereza y concisión. En cuanto a la pieza final, el *adagio* desarrollado a la italiana con gran amplitud, vuelve a servir de contraste al modo español, al recibir en el segundo tiempo unas de las más inspiradas y mejor desarrolladas melodías del maestro.



Autógrafo de BARBIERI.—Final de la zarzuela PAN Y TOROS.

En esta obra, en la que culmina no sólo el genio de Barbieri sino también su modo personal, está contenido todo lo que su obra significó y logrado todo lo que constituyó su método y su procedimiento artístico. Su ideal fué exclusivamente español, y su propósito, formar una ópera cómica en que el ropaje patrio constituyera su cualidad esencial. Los procedimientos puestos en juego para lograrlo, fueron los de servirse, para apoyo y base, de la tonadilla, buscando en el canto popular, travieso, alegre y desenvuelto, el pedestal más firme para sus grandes éxitos.

La obra de Barbieri fué, pues, la tonadilla idealizada.

El gran maestro la emancipó, rompió el yugo que la mantenía esclava de las fáciles y efímeras expansiones de la plebe, la proporcionó nuevo cuerpo, nueva forma y nueva vida, vaciándola en el molde de su admirable vivacidad y de su incomparable ingenio; la arrancó con mano firme del estrecho terreno en que se movía y la encajó en la zarzuela, haciéndola pasar por todas las graduaciones, todas las variantes del talento y de la inspiración, hasta sintetizar en ella una poderosa individualidad artística, original y prodigiosa; queriendo decir esto que la zarzuela de Barbieri viene a ser la verdadera zarzuela, la ópera cómica indígena, la que lejos de tender a ensanchar su esfera de acción, en consonancia con los ideales del progreso, se contenta con girar eternamente alrededor de un mismo círculo y limitó sus aspiraciones al cultivo y propaganda del canto popular.

XIII

Los partidos musicales.—Barbieri = zarzuela. Lo que quedará siempre.

La más admirable semblanza musical de este genio de la raza española la trazó el tantas veces citado en este libro Sr. Peña y Goñi, en el siguiente boceto musical:

“Si los partidos musicales pudieran clasificarse como los políticos, con relación a la mayor o menor cantidad de principios que sustentan, al menor o mayor adelantamiento de ideas que en ellos se nota y a las doctrinas más o menos liberales que defienden, sería por demás curiosa una filiación musical de esta especie.

Si en tal caso nos encontráramos, haríamos sin vacilar la clasificación siguiente:

Partido conservador, con la Constitución de 1845 reformada en sentido retrógrado en 1857: Guelbenzu. Partido conservador, Constitución del 45: Eslava. Partido conservador-liberal, política de ancha base: Arrieta, Inzenga. Partido radical: Zubiarre. Republicano unitario:

Fernández Caballero. Republicano federal: Monasterio. (1)

Y Barbieri, dirán los lectores, ¿a qué partido pertenece? Eso pregunto yo: ¿a qué partido pertenece Barbieri? ¿Es conservador, radical o republicano? Ni lo uno ni lo otro. Barbieri no pertenece más que a un partido: a la zarzuela. Barbieri es pura y simplemente zarzuelero.

¿Y qué ha de ser un hombre que empieza llamando a Meyerbeer el coloso de los compositores contemporáneos y concluye diciendo que necesita persignarse antes de alterar una quinta? Zarzuelero, muy zarzuelero; zarzuelero *a outrance*; en toda la extensión de la palabra, zarzuelero.

Los demás tienen principios definidos; él tiene definido un fin: escribir zarzuelas. Cuenta cincuenta años de edad y el número de zarzuelas aventaja al de sus años. Oulibicheff decía que Mozart no era músico, sino la música misma. Barbieri no es zarzuelero, es la misma zarzuela. No tiene rival, ni lo tendrá nunca seguramente, porque el género ha nacido con él, reside en él y morirá con él.

Tan grande ha sido y es su cariño por la zarzuela, tan inquebrantable su fidelidad, que la pobre zarzuela, demacrada hoy y casi exánime, revive al calor de los halagos de Barbieri, acude presurosa, sin vacilar un instan-

(1) Aun para los que no conozcan la política de la época, tiene esta manera ingeniosa de dar la característica de Barbieri una importancia grande, por lo acertado y completo del juicio. (N. del A.)

te, al primer llamamiento de su fiel servidor. Mutua correspondencia de la que ambos salen gananciosos.

En cuanto Barbieri se sienta al piano (honramos con este aristocrático nombre al instrumento de Barbieri, especie de *címbalo a martelletti*, contemporáneo de Cimarosa y el general Castaños), ya está aquí la zarzuela soplándole al oído, y el maestro, sin trabajo, sin esfuerzo, deja correr la pluma, hasta que, cansado tal vez de su misma facilidad, la deja cuando bien le parece, para volverla a tomar cuando le dé la gana y volverla a dejar cuando le acomode.

Así escribe Barbieri sus zarzuelas, de aquí esa fecundidad asombrosa, de aquí que, lejos de decaer su genio, parezca cada día más fresco, más juvenil.

Porque Barbieri es un genio, un genio de zarzuela, pero genio robusto y visible a todas luces.

A fuerza de imitar a Rossini, como Rossini imitaba a Mozart, Barbieri ha llegado a crearse un estilo característico que es imposible confundir. Incansable rebuscador de cantos populares, ha conseguido de tal manera saturarse de ellos y hacerlos saborear al público, que no se concibe a Barbieri sin el canto popular; no el canto popular burdo y desnudo, entendámonos, sino el canto popular a la moderna, chispeante y gracioso, indicado aquí por un detalle de ritmo, allí por un giro melódico, más allá por una cadencia.

Con el canto popular hace reír en el primer acto de *Los comediantes de antaño*; con el canto popular hace temblar en el acto segundo de *Pan y toros*, su obra maestra. Su obra maestra hemos dicho. La opinión respecto

a este punto está dividida. Unos están por *Jugar con fuego*, otros, por *Pan y toros*. Para nosotros, la elección no es dudosa. Las tres cuartas partes de la primera son italianas, el total de la segunda es español. *Pan y toros* no es, sin embargo, la obra maestra de Barbieri, es la obra maestra de la zarzuela. Dos cosas iguales a una tercera son iguales entre sí. Luego Barbieri, igual, zarzuela. Ya lo habíamos dicho antes.

Conoce al públilo como nadie; sabe que el público de la zarzuela no es dado a llorar, y le hace reír. Se imita a sí mismo con premeditación y ensañamiento, porque está convencido de obtener por este método un éxito seguro.

En cuanto la orquesta o las voces atacan esas preciosas piezas juguetonas y alegres que derraman sal española por todas partes, el público se dice sin vacilar: "Yo conozco esto; esto es de Barbieri". Y orgulloso por perspicacia tan singular, asombrado de su propia facilidad comprensiva, el público aplaude alborozado la música y a su autor.

Y Barbieri se copia, y se recopia, y se cuadruplicopia, y vuelve el público a decir: "Yo conozco esto; esto es de Barbieri", y vuelve a aplaudir y a entusiasmarse orgulloso por perspicacia tan singular, asombrado de su propia facilidad comprensiva.

La verdad es que Barbieri tiene un talento envidiable. Se conoce a sí mismo y conoce como nadie el público. En cuanto a conocer al público, lo que es eso...

Rossini imitó a Mozart y concluyó haciendo el *Guiller-*

mo. Meyerbeer imitó a Rossini y concluyó por no imitar a nadie.

Barbieri empezó imitando a Rossini, se convirtió en canto popular, después en zarzuela y acabará imitándose a sí mismo. ¿Escribirá un *Guillermo*? ¡Quíá! ¡No sería mal tonto!

Dirige una sinfonía de Mozart, Haydon o Beethoven, y es tan grande como Habeneck. Dirige grandes masas y se iguala a Berlioz, en cuanto a este último punto tal vez no tenga rival en Europa.

Su erudición es inmensa, y a veces terrible. Ha escrito para la Academia un discurso que no me dejará mentir. Su biblioteca musical es un museo arqueológico. Tiene momias de instrumentos, un burro pintado por Zurbarán, y borrones de Alenza.

Su carácter es franco, abierto e inclinado siempre al bien. Murió el pobre Parera y Barbieri ofreció a la viuda una gruesa cantidad de dinero.

Es intransigente en materias de arte, es decir, en todo lo que toca al brillo y esplendor del arte. Esclavo de su deber, quiere que los demás lo sean. Sus arranques, su franqueza en estos asuntos son formidables. Que se lo pregunten a la Sociedad de Conciertos.

Wágner le ataca los nervios. La batalla de Waterlío, las cataratas del Niágara, la *Saint Barthelemy*, la insurrección de Cartagena, todo eso es nada al lado de las disonancias de Wágner, comentadas por Barbieri. Si mañana tuviera que dirigir la obertura del Tannhauser, la dirigiría admirablemente. Siempre artista. Tal es Barbieri.

Después de haberse oído en el ensayo general del *Guillermo Tell* la sinfonía de la ópera, asombrados los músicos cuentan que algunos se acercaron a Rossini y le dijeron:

—Maestro, ¿qué puede venir después de esta sinfonía?

—La introducción—contestó el gran compositor.

Si alguien se acerca a Barbieri preguntándole:

—Maestro, ¿qué quedará en la zarzuela cuando usted se muera,

Barbieri podrá contestar con orgullo:

—Mi historia.

En efecto, de Barbieri ha quedado y quedará su historia y los cantos populares que él inmortalizó.

Esto no quiere decir que Barbieri descuidase en sus obras todo aquello que no rozase con la música popular. Su ingenio, su cultura general, y sobre todo, el predominio del artista sobre sí mismo, se descubren siempre en todas sus obras y ellas mismas le hacen apartarse de toda pretensión de profundidad. El intento y la realización caminan a la par y no busca complejidades, porque no las necesita para el logro de lo que se propone, y consiguientemente, que es, en resumen, lo que se propone ser el compositor de más gracia, más facilidad e ingenio y más netamente español de su siglo.

* * *

Barbieri tuvo, en efecto, personalidad. En el arte es una de las cualidades o la cualidad más interesante. Por la semejanza anterior que traza el Sr. Peña y Goñi, que

tan íntimo suyo era y tan maravillosamente le conocía, vemos que había logrado no parecerse a nadie; pero es preciso advertir que todo ello no era una facultad inmanente del artista. Barbieri ni en música ni en nada fué intuitivo. Toda su labor obedeció a un sistema reflexivo y a una larga y profunda preparación, separándose no poco con ello de casi todos los músicos españoles. Talento robusto y naturaleza resistente consagró cuantas horas consideró precisas al logro de lo que se proponía, y llegó a trazarse su sistema. Las inspiraciones de su musa iban siempre seguras a la jugosa frescura y a la poética sencillez; pero no como manifestación espontánea de su genio, sino como producto de haberse buscado durante el tiempo necesario a través de los demás, para acabar hallándose a sí propio. Sus inclinaciones temperamentales no podían encontrar en el drama musical el campo más adecuado, ni la música religiosa había de ser el género en que pudieran brillar sus excepcionales dotes, y sin embargo, en algunas de sus zarzuelas, *Pan y toros*, por ejemplo, hay páginas altamente dramáticas, y la música sagrada cuenta con dos joyas, en las que se muestra heredero directo de las tradiciones de la mejor escuela española: su motete *Versa est in luctum* y el responso *Liberame, Domine*, ambos a voces solas. El último de ellos fué escrito para los funerales de Cervantes, y repetido *in memoriam* de Alfonso XII, cuyo solemne acto estuvo encomendado a Barbieri, que, con el acierto que ponía en todo, hubo de escoger y dirigir la música de los funerales, en los que tomó parte Gayarre, y se verificaron en la iglesia de San Francisco el Grande.

XIV

La librería de Fe.—Castelar y Barbieri.—La descortesía de Verdi.

En un tabuquillo de la Carrera de San Jerónimo estuvo instalada la librería que Monnier transmitiera a Durán, y de las manos de éste pasara después a las de Fernando Fe. El mezquino y obscuro local era, dice Galdós, la aduana por *donde recibíamos* la importación de cultura europea. A tal lugar acudieron casi a diario Castelar, Campoamor, Echegaray, Canalejas, Pi y Margall Giner de los Ríos y otros muchos que estaban en los medios o en los principios de la fama o habían ya definitivamente consolidado la suya. Entre estos últimos se hallaba Barbieri, ya músico eminente y bibliófilo y erudito de nota.

Eran los tiempos en que España se hallaba sin rey y que por todas partes se buscaba vivamente el medio de darla un jefe de Estado, mostrándose algunos partidarios de la República, y otros, los más, de que se buscara un monarca en buenas condiciones que pudiera ser objeto de importación. Las discusiones entabladas con tal motivo eran frecuentes, y hallándose en la librería Cas-

telar y Barbieri, éste último expuso su opinión, mostrándose monárquico porque su arte le sugería esas convicciones.

—¿Cómo?—preguntó Castelar, a quien tal opinión había herido vivamente.

—Sí, señor. La batuta es un cetro. Merced a ella se mantiene la armonía en la orquesta. Como merced al cetro se mantiene el orden en el Estado.

Castelar, cuya viveza para las objeciones y las réplicas era admirable, exclamó con la rapidez que solía:

—Me ha dado usted la explicación de por qué es la música la más inferior de las Bellas Artes. Necesita el cetro. En cambio, ¡ya ve usted!, la más elevada manifestación del arte, la literatura, no necesita de cetro alguno. Por eso siempre se ha dicho y se dice: ¡la república de las letras!

Acaso por primera vez, el maestro Barbieri, que disponía también de un ingenio rápido y de una agudeza sin límites en el ataque, se encontró un poco corrido, y no encontrando con la prontitud que deseaba la contestación a lo que le acababan de decir, saludó ceremonioso y salió a la calle, alejándose durante algún tiempo de aquella tertulia en la que tan a su gusto se encontraba por las frecuentes ocasiones que en ella tenía de hacer, merced a contertulios tan elevados, de su conversación amenísima y de su ingenio, puestos al servicio de la infinidad de anécdotas, cuentos, chascarrillos, episodios, incidentes de su pasada vida, actos que había presenciado entre gentes de teatro, datos referentes a la vida de algunas personas ilustres, etc., etc., que su memoria ate-

soraba y que su vastísima cultura y experiencia del mundo y trato de gentes avaloraba de manera prodigiosa.

Pocos años antes de lo relatado, en febrero de 1863, vino a Madrid el inmortal Verdi para ensayar y poner en escena su ópera *La forza del destino*.

Tan luego como el maestro llegó a la corte, acudió Barbieri a la casa de Castaldi, plaza de Oriente, 6, donde aquél se alojaba, a fin de darle el saludo de bienvenida y rendirle el tributo de su admiración por medio de respetuosa y expresiva tarjeta; no faltó a los ensayos de *La Forza* ni a la representación, uniéndose al entusiasmo unánime con que fué aclamado el gran maestro italiano. No contento con esto, pasó de nuevo a casa de Verdi y entregó una vehemente felicitación escrita por el éxito alcanzado. Pocos días después se marchaba Verdi a Italia, experimentando Barbieri la desilusión de no haber recibido siquiera una tarjeta de despedida.

Tres años más tarde, o sea en septiembre de 1866, daba Verdi la última mano a su ópera *Don Carlos*, que había de estrenarse en el teatro de la Grande Opera, de París. Desarrollase, como es sabido, casi toda la acción de la obra en España, y quería Verdi dar el mayor color local posible al *baile de las perlas*, pero no conocía música española de la época ni encontraba quién se la proporcionase. Alguien hubo de decirle que la única persona que acaso le podría facilitar lo que deseaba era el compositor y musicólogo español D. Francisco Asenjo Barbieri, que poseía una excelente colección de música española antigua, y, aprovechando la circunstancia de que por aquellos días venía a Madrid, contratado para cantar en el

teatro Real el tenor Fraschini, encargó a éste las gestiones necesarias para conseguir lo que tanto anhelaba.

Llegó Fraschini a Madrid y se presentó en seguida en casa de Barbieri, del que era amigo particular. Cambiados los saludos y frases de rúbrica, expuso el célebre tenor italiano la misión que allí le llevaba en nombre de Verdi. Oyole Barbieri con benévola atención, y una vez terminado su relato, le contestó:

—Pues tengo la satisfacción de manifestar a usted, amigo Fraschini, que poseo todo cuanto en este género puede apetecer el maestro Verdi—y abriendo un estante le hizo ver partituras de baile, y precisamente de la época a que se contraía la acción de la ópera *Don Carlos*—, pero me va usted a hacer el favor de decirle, en nombre mío, que *no me da la gana* de facilitarle nada, porque cuando estuvo aquí hace tres años, yo pasé a saludarle y felicitarle, con todo el respeto que a él era debido y todo el entusiasmo que siempre he sentido por su talento, y no se dignó tener ni una palabra de cortesía para un compositor que, aunque humilde, era, al fin y al cabo, un compañero de profesión...

Fraschini se quedó estupefacto, comprendiendo, no obstante, la razón que asistía a Barbieri para obrar así. Es de suponer que transmitiría a Verdi el resultado negativo de su gestión.

XV

La alegría de Barbieri — Su biblioteca. — Sus comensales preferidos. — Callos a la ma- drileña.

La frase “alegre como unas castañuelas” se debió inventar para Barbieri. Su conversación regocijaba como el tono de una seguidilla o la cadencia de un polo, y su decir ingenioso y chispeante, lleno de malicia e intención sana, jamás contuvo veneno alguno. Hombre de profunda y extensa cultura, sabía ponerse siempre a tono de aquellos con quienes hablaba, para que su saber, en lugar de empalagar por pedantería, agradase por amabilidad.

De su vida humilde, en los más aristocráticos salones hizo la prenda de su más avalorado timbre de gloria, y las anécdotas de ella fueron prodigadas por él, recordando, con don de oportunidad siempre, los diferentes episodios que la hicieron tan pintoresca.

Pero donde con mayor deleite los recordaba era en el hogar tranquilo, honrado y libre de apuros que se había creado a fuerza de un trabajo compensador y de una ambición noble y legítimamente satisfecha.

La biblioteca era en aquel hogar feliz el santuario del maestro. Allí estaban sus libros preferidos, sus autores favoritos, los ejemplares raros y curiosos, orgullo y delicia del bibliófilo, adquiridos por él sin reparar en gastos a fuerza de constantes pesquisas y ejemplar paciencia en todas las poblaciones europeas; allí, aquellas partituras que también costaron sumas enormes, que al ser abiertas sobre el atril evocaban el espíritu religioso del siglo XVI o los ecos ceremoniosos de las cortes de los reyes, y allí también, aquellos legajos de papeles donde día a día la mano y la inteligencia del maestro habían ido dejando hora a hora el fruto de una labor incesante y meritoria. Y con todo ello, los libros modernos de los más ilustres escritores y poetas del mundo.

Y todo esto y las obras de arte que le servían de marco, colocadas, ordenadas, clasificadas y dispuestas de una manera capaz de evitar toda molestia, de un modo que hacía imposible equivocaciones y extravíos y que sirvieron siempre para satisfacer a cuantos acudieron, y fueron muchos, en demanda de la cultura o del dato interesante, que el maestro prodigó siempre con verdadero despilfarro.

En medio de aquel gran salón, aquel mueble color caramelo, piano-mesa tan querido por el ilustre artista y cuyas excelencias con tanto gracejo hubo de cantar, y junto a todo ello las coronas, recuerdos de señalados triunfos, y los regalos obtenidos entre entusiastas ovaciones.

Y al lado de la biblioteca, el comedor, que se abría a los amigos íntimos; la mesa, a la cual se sentaba alegre

y placentero Gayarre cuando, al regresar de una larga excursión por Europa, saboreaba con delicia los platos de la cocina nacional para olvidar los guisos extranjeros, y los sitios donde, con gran frecuencia, se sentaban sus íntimos: Menéndez Pelayo, que cansado de la vida de fonda buscaba algo que le recordase el calor del hogar; Carmena, que hablando con el maestro recordaba la historia musical de España en el presente siglo y la crónica de Madrid artístico, con sus cantantes célebres y sus compositores famosos, Elorrio y otros.

A Barbieri le gustaba comer bien, pero así como Arrieta prefería los platos italianos y era maestro en la confección de los macarrones tal y como los hacía Rossini, Barbieri prefería los callos a la madrileña, como los guisan en los merenderos del río, donde él se inspiró para muchas piezas de *Pan y toros*.

Invitado a ilustres mesas, prefería a los suntuosos banquetes los que presidía la amistad con sus expansiones y alegrías, complaciéndose más en ser anfitrión que convidado, y mostrándose, sobre todo, alegre cuando reunía en el comedor de su casita de la plaza del Rey a aquellos íntimos. Allí, mejor que en parte alguna, se revelaba el hombre de carácter jovial, de corazón bondadoso, entusiasta del arte y de España, y archivo viviente de las más curiosas noticias en cuanto tenía relación con el arte musical y sus cultivadores.

XVI

Unos funerales.—Liern y Barbieri.—Propósitos que no se realizan.—La muerte agita su batuta.—Luz, quiero luz.

Habían terminado en la iglesia de San Sebastián, en aquella mañana del mes de mayo de 1893, unos funerales interminables. La tristeza de los rezos y de los cantos contrastaban de una manera violenta con la alegría del sol que reía en las calles madrileñas. De entre los asistentes al duelo salieron presurosos, con ánimo de huír del lúgubre son de aquellos fúnebres cantos Barbieri y Liern (1); juntos habían dado para el teatro *Artistas*

(1) Rafael María Liern y Carach, nació en Valencia en 1832, y falleció en Madrid en 1897. Su última obra, *La gata de oro*, se estrenó en el teatro Gayarre, de Barcelona, en 1901. Una afección cardíaca, de la que murió, le hicieron muy penosos los últimos años de su vida. Su postrer manifestación literaria fué una composición poética, en la que presagiaba su fin, que tituló *Nostalgia*, y que leyó en el teatro Martín, con ocasión de una velada que una compañía valenciana dió en su honor, interpretando varias obras suyas escritas en el dialecto de su país natal.

para la Habana y *El proceso del Cancán*, y ambos llevaban algunos años sin producir nada nuevo. Barbieri, desde su obra *El señor Luis el Tumbón*, estrenada dos años antes, en 1891. Los dos, en el transcurso de ese tiempo, habían envejecido rápidamente; pero aquella mañana, al sentir en sus pupilas la alegría de la luz brillante de la calle y aquel dulce calor de la primavera avanzada, tuvieron el mismo pensamiento, que, alejándoles de la idea de la muerte que tras de sí dejaban, les acercaba a la de la vida intensa de los aplausos, de la lucha y de las espléndidas noches triunfales...

Barbieri, rápido en el concebir, como siempre, sintió intensamente el momento y lanzó la idea. Propuso a su colaborador la confección de un libreto cuyo protagonista fuera una continuación del de *Artistas para la Habana*, con el título de *El bolero afligido*. Se le acababan de ocurrir de una vez los cinco números que podría tener la obra, y uno por uno comenzó a explicarlos con su acostumbrada clarividencia a su amigo.

Los dos colaboradores, más que viejos, envejecidos, emprendieron en esta animada charla el camino hacia la plaza del Rey, y ninguno de los dos advirtió, con sus frentes en alto, puestas en lo que constituía su ideal, que sus pies se arrastraban más de lo conveniente y que lo lento de la marcha iba alegrando aquel bello proyectar que no había de realizarse.

Sin embargo, como en años juveniles, los dos comenzaron con la febrilidad de la primera obra aquel trabajo. El entusiasmo duró pocos días. Liern hubo de suspenderlo y escribió a su colaborador una carta en que le

daba cuenta del percance que le retenía alejado de las cuartillas.

Barbieri también había suspendido el suyo para disponer su marcha a unas aguas medicinales, y así contestaba a la misiva de su colega:

“Querido Rafael: Tú con veinticuatro días de asma y yo con dos meses de reuma y catarro estamos buen par de mamarrachos; no obstante espero verte bueno con zarzuela en ristre, para ver si nuestros ataques al público son más productivos que los de *Rostrogordo*. Siempre tuyo, *Barbieri*.”

Y esta fué la última carta que el maestro escribió relacionada con asuntos teatrales, y la última obra que proyectaba y aun comenzada no pudo terminar.

Un mes después de haberla escrito regresaba del balneario a que fuera en busca de la salud sin la poca que a él había llevado. En una cama de campaña a medio acostar fué colocado en aquel despacho-biblioteca que había sido siempre su sitio predilecto y su lugar más amado. Acompañado por sus familiares y amigos y velado por aquellos maestros que no riñen y aquellos amigos que no *piden dinero*, como él llamaba a sus libros. Lentos y tristes, con una enfermedad al corazón que la estrecha vigilancia de los doctores Salazar y Prada contenían, pero no podían aminorar, pasaban los días para aquel hombre tan activo y tan alegre, sin que sus facultades pasasen de mirar por el balcón para ver cómo perdían las hojas de los árboles de la plaza del Rey su color,

y cómo acudía a sus labios algún dicho agudo, más triste que alegre, para todos aquellos que antes habían celebrado todos los suyos tan regocijantes.

Todavía a la señora de Salvany, en uno de aquellos



Ultimo retrato de Barbieri.

días precursores de la muerte, dedicó el poeta su último canto. Unos versos en los que pintaba con sin igual donosura la vida de Madrid durante el estío. Por primera vez en ellos, la musa festiva se ponía a ratos seria, y con una

triste melancolía dejaba en sus estrofas el rastro del presentimiento de la muerte. “No veo—venía a decir en la última—más árboles que los que rodean a la estatua del teniente Ruiz, y pienso con tristeza si cuando caigan todas sus hojas las volveré a ver más”.

Algunas veces sus más íntimos, para desviar su angustia, preguntaban al maestro por su última obra, que apenas comenzada hubo de dejar.

—Hubiera sido—decía, hablando de ella con una gran complacencia, en la que iba envuelta una honda tristeza—el espíritu de la canción española, que echa de menos sus pasadas glorias y se siente desposeída de ellas para siempre... ¡No la podré concluir! La muerte agita su batuta, mandándome dejar en silencio las teclas de mi piano.

Esta idea, que se me ha ocurrido a tan última hora, tiene un carácter simbólico... Soy yo, yo mismo, el bolero afligido por los años y por la dolencia. Hay instantes, sin embargo, en que me siento alegre y en que creo que las castañuelas van a repiquetear de nuevo en mis manos; pero luego me convenzo de que debo abandonar mis amores del arte y pensar en los amores eternos.

En efecto, aquellas palabras de Barbieri y aquel pensamiento suyo, tan lúcido en los últimos instantes de su vida y que tan a lo íntimo de las cosas llegaba, presentía o veía ya claro que la zarzuela, la suya, la que fuera creada por él, Gaztambide y Arrieta había muerto para convertirse en otra cosa. La generación que quedaba de músicos había tomado ya otros rumbos; el

género chico adoptaba una modalidad nueva y un auge que desviaría el cauce tradicional hacia otros caminos...

Con Barbieri, en efecto, moría la zarzuela.

.....

En febrero (1894) hizo su testamento, dejando sus libros a la Biblioteca Nacional, después de que hubiese elegido entre ellos los que más le acomodasen el Sr. Menéndez Pelayo, y al llegar la noche del 18 al 19, dijo al señor Prada que le asistía:

—Ya anuncié que moriría en domingo. Mi fin se acerca. Alcánceme un retrato de esos, que quiero dejar a usted recuerdo.

Sobre la cartulina escribió: A Prada, su amigo Barbieri.

Pocos momentos después, a las dos de la madrugada, volvió a decir:

—¡Luz!... ¡Quiero luz!

Los que le rodeaban satisficieron este deseo, que era ya el último, y el maestro inclinó la cabeza sobre el pecho y expiró. Amanecía el 19 de febrero.

BARBIERI⁽¹⁾

¡Otro!

¡Dios mío, me decía yo esta mañana, oyendo mi misa en el Cristo de San Ginés, allí donde la oía con mi madre hace veinte años; Dios mío, qué de prisa se van los amigos de marras!

No hice más que llegar y oír que se moría Arrieta. Cinco o seis días después se muere Barbieri, otro pariente espiritual, otro *de aquellos* de los que cantaban conmigo seguidillas y tangos, cosas de Madrid y cosas de España.

Este era de los que llevaban, por donde quiera que iban pasando, la bandera nacional, el aire de la tierra, la música que da color a todo...

(1) Ningún epílogo mejor para el presente tomo, por el que el autor pide de nuevo mil perdones, que éste artículo de Blasco aparecido en *El Liberal* al día siguiente de la muerte del maestro.

Los sonetos del principio y estas fervorosas líneas del gran escritor, son broches capaces por sí solos de avalorar un libro.

Y la muestra, que es única en su color, y en su olor, y en su sabor, diferente de todas las del mundo; porque es la que tiene más carácter y hace sentir a todo el que tenga nervios.

Barbieri la propagó: la llevó a la escena, a la calle, a las fronteras, al mundo.

Era sabio. No se contentaba con saber componer y echar al aire aquellas chulaperías artísticas. Sabía de memoria las músicas populares de la España antigua, había escudriñado todos los rincones de las bibliotecas nacionales y para él no había secretos. Pavanas, chaconas, tonadillas, misas, villancicos, tangos, guajiras, seguidillas gitanas, todo era suyo y lo acomodaba al gusto del público, y era el músico del ole y de las palmadas mientras se sirve el vino. Será, mientras España exista, el autor inmortal de *Pan y toros*.

Para nosotros, los de entonces, fué el Chueca con argumento, como hubiera dicho Santisteban. Cuando él comenzó a declinar, apareció Chueca. Cuando muera Chueca (¡no lo permita Dios!), vendrá otro. En Madrid hace falta siempre el músico que *se la trae embotellada*, según expresión de la tierra baja. Ese músico cuyos *aires* hay que tocar y cantar en los toros, en el ejercicio de los soldados, en la procesión y en la verbena. Aquí donde la música es la querida del sol no se podría vivir sin las inspiraciones de estos compositores a quienes los Gobiernos debieran conceder pensiones, como se ha hecho con los poetas, porque alegran la vida.

Este Barbieri que hoy desaparece tenía tonos tan per-

sonales, que el número de las obras que salvó no tiene cuento. A veces ocurría que se iba al teatro por oírle a él, olvidando al poeta.

Era, además, de una corrección musical, que no se apreciará sino cuando ya esté podrido, porque los españoles tenemos la consagración tardía y no hacemos justicia sino a los que ya no pueden hacer estorbo.

Tengo yo entre mis papeles, que todos los guardo, cartas, versos, apreciaciones críticas de Barbieri, que revelan un literato de primer orden. El carácter era intransigente, las condiciones de mando, admirables. Aún no ha olvidado mi generación la célebre noche del estreno de *Jugar con fuego*, en la que interrumpió la representación para volver a empezar el concertante del segundo acto, que no iba a su gusto. En el primer momento, el público se quedó asombrado, porque le cogió la acción. Después, cuando sintió la mano del amo de la orquesta seguro de su música, y oyó aquella hermosa pieza magistralmente tocada y cantada, le hizo una de esas ovaciones que nunca se olvidan.

Por aquel entonces la opinión andaba dividida entre Gaztambide y él. En España no se puede vivir sin la concurrencia. Hace falta siempre la lucha entre Cúchares y el Tato, Espartero y O'Donell, Lagartijo y Frascuelo, Cánovas y Sagasta, la Reina y la Infanta, Castelar y Zorrilla, este y el otro. En todos los países del mundo se ama la unidad; aquí hemos de vivir en constante división de plaza.

No lo censuro, lo hago constar. Es más, creo que eso produce grandes pugilatos de inteligencia, de heroísmo,

de entusiasmo y de mérito personal, y por eso hay tal sobra de talentos y tal derroche de gloria.

En aquellos tiempos de Gaztambide, Arrieta, Barbieri y Oudrid, este músico que hoy lloramos todos llevó siempre la palma de la victoria como músico popular. Sus canciones pasaban del teatro a la calle a las veinticuatro horas, y tenía lo que es indispensable en las artes: el sello personal, el estilo.

Metido en su casa, sorbiendo rapé, haciendo chistes a porrillo; gastrónomo a punto de eclipsar a Castelar, Martos y Arrieta, cuando salía después de un chapuzón de un mes en su rincón de la plaza del Rey, traía una de esas particiones que hacían bailar a las coristas mientras las ensayaban.

Era sonetista, y tenía la manía de hacer los versos mejor que nadie. Sumamente correcto, tenía madera de académico, y por eso lo fué. Yo tengo sonetos suyos realmente muy hermosos, pero prefiero las notas de música que escribía en el álbum de mi mujer, y que saben a pardillo de aquel que se bebe en el Puente Verde.

Mañana le enterrarán, y estoy seguro de que le acompañaremos al cementerio con marchas de Chopín o con aires fúnebres de esos que vienen del extranjero. Precisamente en el extranjero, desde hace algunos años, se hace algo que valiera la pena de imitar aquí, y que consiste en convertir uno de los aires más populares del músico muerto en marcha acompasada y lenta. Bretón, que ha hecho aquella hermosa partición del sainete de anoche, ¿no podría acomodar al caso del entierro cualquier

ra de esas marchas tan populares del maestro esencialmente madrileño?

Así se sentiría más y mejor que llevemos a enterrar al músico de *Pan y toros*...

¡Este compositor ha sido el Goya de la música y le han de cantar muchas generaciones!

Eusebio Blasco

DESPUÉS...

La conducción de los restos mortales del eminente compositor Barbieri se verificó a las once de la mañana del día 2.

El cadáver fué conducido en la carroza imperial que llevó a la última morada los restos mortales del inolvidable poeta D. José Zorrilla.

El fúnebre cortejo salió de la plaza del Rey, dirigiéndose por la de las Torres y Alcalá al teatro de Apolo, en el cual, los artistas del citado coliseo rindieron un tributo de admiración y respeto a los restos mortales del inmortal compositor y depositaron magníficas coronas sobre el feretro, que siguió después por las calles del Turco, Greda y Jovellanos (repitiéndose en ésta el mismo homenaje a las puertas del teatro de la Zarzuela, cuyos balcones ostentaban negras colgaduras en señal de duelo).

Por la Carrera de San Jerónimo, Puerta del Sol y calle de Arenal se dirigió la fúnebre comitiva a las puertas del regio coliseo. La orquesta del mismo ejecutó una marcha fúnebre, que dirigió el maestro Goula.

Nuevamente en marcha la comitiva por la plaza de Oriente y Cuesta de la Vega se dirigió al cementerio



Casa donde vivió y murió Barbieri.

de San Isidro, en el cual quedaron depositados los restos de este imperecedero músico español.

* * *

Días después, el 26 del mismo mes, fallecía también la compañera del músico, doña Joaquina Peñalver, enferma al mismo tiempo que él.

El día 27 fué conducida al mismo cementerio, y *Kasabal*, en su artículo titulado "El hogar vacío" daba cuenta de ello y de la fortuna de Barbieri en términos que motivan la siguiente rectificación, que por curiosa copiamos:

"Personas perfectamente enteradas de cuanto ha ocurrido con motivo de la defunción de nuestros queridos amigos los señores de Barbieri, nos han rogado, después de leer el artículo "Un hogar vacío", de nuestro compañero de redacción *Kasabal*, que hagamos algunas rectificaciones al citado artículo, porque, de no hacerlo así, podrían irrogarse perjuicios a personas respetabilísimas a quienes afectan.

Según nos manifiestan, no se ha hecho todavía inventario alguno, ni puede darse por exacta la cifra de sesenta mil duros, cantidad a que, según el artículo, ascendía la fortuna del eminente compositor.

Respecto al hallazgo de seis mil duros en oro, guardados en uno de los cajones de la mesa de despacho, lo que realmente hay de cierto es que la cantidad no se encontró casualmente, sino que fué entregada a los testamentos por una persona de la familia de Barbieri, a quien éste se la confió en depósito para que la entregara a su

esposa, pues el maestro ignoró durante su enfermedad y agonía que su compañera estuviera tan gravemente enferma.

No pudiendo el depositario cumplir el encargo del difunto, entregó la suma (que aunque asciende, efectivamente, a seis mil duros no está en oro) a los albaceas, con una nobleza digna del mayor elogio."

* * *

Días después en el teatro de la Zarzuela se hizo una función homenaje.

* * *

Pocos meses después de su muerte, la magnífica colección de libros que reunió, y que hubo de legar a la Biblioteca Nacional, fueron entregados en ella por D. Marcelino Menéndez Pelayo, D. Darío Cordero y D. Luis Carmena Millán.

Entre las muchas piezas de peregrina rareza que figuran en tan espléndida colección, singularmente relativas a la música, danza y teatros, existen unos veinte legajos de *Datos históricos*, recogidos y ordenados por Barbieri; un precioso estudio original acerca de las tonadillas; biografías interesantísimas de músicos españoles apenas conocidos y un trabajo muy curioso, que dejó casi terminado, sobre la música en el monasterio del Escorial.

En la catalogación de las comedias que poseía, el ilus-

tre poeta Manuel Machado, que a la sazón, estaba destinado a la Biblioteca Nacional, empleó un año.

* * *

Motivado por un artículo de Mariano de Cavia se le erigió en 1913 una cuarta parte de estatua, de cuyo hecho daban cuenta los periódicos del modo siguiente:

“Lorenzo Coullaut Valera, uno de los escultores contemporáneos de mayor originalidad artística, gusto exquisito y depurado, es el autor de este monumento, con el que se rinde homenaje a los cuatro peregrinos ingenios que con tanto donaire como inspiración, con tanta gracia como alegría, supieron perpetuar con las excelencias de su arte el alma popular madrileña.

El cincel de Coullaut Valera ha impreso al monumento un sello de elegancia y de originalidad que subyugan por la sencillez en la técnica y el acierto en la expresión de lo que pudiéramos llamar el espíritu de esta obra escultórica.

En una crónica—primorosa, como todas las del ilustre maestro Cavia, iniciador del monumento—, afirma que este es el homenaje a la flor de la majeza aclimatada en el verjel del Arte por Cruz, Barbieri, Vega y Chueca. Collaut Valera ha sabido embellecer con encantadora poesía esta flor del ingenio madrileño.

Los bustos de los saineteros D. Ramón de la Cruz y D. Ricardo de la Vega, y de los músicos Barbieri y Chueca decoran este monumento, que avaloran cuatro admirables relieves, que reproducen uno de los momentos más

culminantes de *Las castañeras picadas*, *Pan y toros*, *La canción de la Lola* y *La verbena de la Paloma*.

Remata el monumento un grupo de magistral composición, en que figuran un majo y una maja, un chulo y una chula, los protagonistas del sainete madrileño en los tiempos de D. Ramón de la Cruz y en estotros de D. Ricardo de la Vega; ambas parejas están representadas en el momento en que el majo y el chulo dirigen un piropo, cada galán a usanza de su época, a la chula y a la maja.

Tal es, a grandes rasgos descripta, esta obra escultórica, que con arte exquisito ha ejecutado el insigne artista Coullaut Velera, que ha dotado al pueblo madrileño de uno de los monumentos más típicos y simpáticos."

La memoria del insigne músico español pudo envanecerse muy poco tiempo de esta cuarta parte de monumento que se le dedicaba. Un Ayuntamiento, no sabemos cuál ni hemos querido averiguarlo, por no sabemos qué razones, llevó el monumento a los almacenes de la Villa, y allí suponemos que continuará.

* * *

A continuación publicamos uno de los más característicos trabajos de Barbieri, titulado *Las castañuelas*.

LAS CASTAÑUELAS

Gaudio exultare lætitia perfundi.

“Si tratáredes de mujeres ramerás, ahí está el obispo de Mondoñedo, que os prestará a Lamia, Laida y Flora.”

Así decía quien es admirado por todo el mundo, y yo, que no lo soy, podré imitarle diciendo: “Si tratáredes de castañuelas, ahí está el Padre Maestro Fray Juan Fernández de Rojas, que os prestará su *Crotalogía*.”

¿Es posible?—exclamarán mis lectores—; ¿el reverendo fraile agustino del convento de San Felipe el Real, de Madrid; el sabio teólogo, el continuador de *La España Sagrada*, había de escribir sobre materia tan extraña a su estado? ¡Bonito sería que nos figurásemos al padre, con sus hábitos arremangados, bailando el bolero y repicando las castañuelas!... Vaya, esto es una broma inadmisible.

Pues no, señores, no es broma, porque el susodicho fraile, bajo el seudónimo del licenciado Francisco Agustín Florencio publicó la expresada *Crotalogía o ciencia de las castañue-las* el año 1792, en un folleto de más de cien páginas, tratando el asunto *por todo lo alto*, sin que para esto hubiera jamás hecho estudios prácticos de *castañueleos* ni de *bien-parados*. De modo que la única broma que hay en ello, es la de que han sido víctimas casi todos los bibliógrafos modernos, que han considerado el tal folleto como un verdadero arte de tocar las castañuelas, cuando, en realidad, no es otra cosa que una graciosísima sátira de las costumbres sociales, científicas y literarias de su tiempo.

No obstante, en los pormenores de esta obrita hay, por lo general, tantos puntos de contacto con lo que formalmente concierne a las castañuelas, que ni es extraño el error en que han incurrido los que la hayan ojeado con ligereza, ni que ahora yo me utilice de alguna de sus conclusiones para enjaretar este escrito: al fin y al cabo es la *única obra especial* que se ha compuesto sobre la *ciencia* en cuestión, y en tal concepto es necesario hacerle los honores debidos.

Desgraciadamente debo empezar por criticar su título, aunque no sea más que por hacer gala de mi vastísima erudición castañuelera, y no es porque la voz *crotalogía* deje de tener todas las condiciones arqueológicas, onomatopéyicas y eufónicas (como diría Don Hermógenes) que se requieren para dominar tal ciencia, sino porque tratando especialmente de las castañuelas propias para bailar el bolero, o sean las castañuelas españolas, no es históricamente justa la derivación etimológica de *crótalos*, sino la de *crusmata*; debiendo, por lo tanto, llamarse esta ciencia, no *Crotalogía*, como quiere el Padre Fernández de Rojas, sino *Crusmatología*. Analicemos, pues, esta gravísima y trascendental cuestión.

Sin necesidad de perdernos en disquisiciones por el espeso laberinto de los orígenes para buscar la *castañuela prehistórica*, que, sin duda alguna, habrá de encontrarse en la profunda obscuridad de una cueva osuaria, o tal vez en estado fósil, encerrada en el duro seno de la piedra de un dolmen, se puede asegurar que desde los tiempos más antiguos la humanidad ha sido y sigue siendo muy aficionada a bailes y jaleos de todas clases, y como para bailar lo primero que hace falta es un instrumento cualquiera que marque el ritmo y alborote el cotarro, de aquí la invención de tantos y tantos como registra la historia, desde el rústico par de peladillas de arroyo, tocadas una con otra, hasta la grande orquesta de nuestros días.

Muchos y muy graves historiadores antiguos se han ocupado en asuntos de danzantes, pero en lo que atañe al origen, procesos y vicisitudes de las castañuelas, fueron tan pocos,

que apenas hicieron otra cosa que nombrarlas, cuando venía al caso, por sus nombres greco-latinos. En esto sólo se prueba lo muy generalizado que se hallaba el instrumento, porque así como cualquier historiador que tratase, verbigracia, de banquetes, no se pararía a describir las cucharas, por ser de todo el mundo relamidas, o diría, cuando más, que éstas eran de oro, de plata, de palo o de cuerno, del mismo modo no hay que extrañar que no se encuentren detalles crotalógicos en las obras de Ateneo, Luciano, Julio Pólux, Estrabon, Silio Itálico, Alejandro de Alejandro, ni de otros escritores de su ralea, que se ocuparon mucho en materia de fiestas y bailes, pero sin pararse a hacer capítulo aparte de las castañuelas, porque desde los sacerdotes de Isis o de Baco hasta la última verdulera de la *Suburra* no había quién no las conociese y repicase muy bien.

Los historiadores modernos *somos* muy escrupulosos en materias de historia antigua; no nos contentamos con cualquier cosa, y queremos descubrirlo y explicarlo todo minuciosamente, aunque en algunas ocasiones el descubrimiento no sea de primera necesidad. Con que consideren ustedes el caso en que me encuentro, y díganme si no debo hacer el diablo a cuatro, poner pies en pared y quemarme las cejas hasta conseguir explicarles las castañuelas pretéritas; por más que, ni con ellas, ni con las presentes, ni futuras, hayan ustedes de bailar nunca una seguidilla.

Visto, pues, que los historiadores no nos prestan los detalles apetecidos, recurramos a los poetas.

Virgilio, que así cantaba de la reina Dido como de una bodegonera, nos ha legado una composición que vale un Perú para nuestro negocio, en la cual describe el danzar lascivo de una tabernera siríaca que se acompañaba con sus *crotalos*.

He aquí el texto:

*Copa Syrisca, caput Graia redimita mitella,
Crispum sub Crotalo docta movere latus,*

*Ebria fumosa saltat lasciva taberna,
Ad cubitum raucos écutiens calamos.*

Este último verso es de particular interés, porque declara que los crótalos eran de caña (*raucos calamos*), lo cual no tiene nada de común con la vocinglera y clara castañuela de nuestros días. Pero, ¿a qué cansarnos? Lean ustedes el *Diccionario de Antigüedades*, de Antonio Rich (que es libro bueno, bonito y barato), y allí verán descritos y dibujados minuciosamente los crótalos, que eran unas cañas o piezas huecas de madera o de metal, con su mango y una lengüeta, que al chocar producía un ruido análogo al de las castañuelas.

Usábanse los crótalos, principalmente, en las fiestas de Isis por las mujeres, que llevaban uno en cada mano; pero ya hemos visto lo que Virgilio nos cuenta de la tabernera siríaca, y si queremos más, ahí está Propercio con su elegía VIII del libro IV, donde relata la muy cómica y edificante escena en que

Nilotes tibicen erat, crotalistría Phyllis.

¡Qué picarillo soy! ¡Con cuánta suavidad he traído la cita de Propercio, para que sepan ustedes que a la tocadora de crótalos llamaban entonces *crotalistría*!... Pasemos adelante.

Sin dejar de la mano el susodicho *Diccionario* de Rich, haremos en él, bajo el nombre de *crusmata* o *crumata*, unos instrumentos perfectamente análogos a nuestras castañuelas modernas, y que por tales *castañuelas* se traducen, añadiendo que "en los tiempos antiguos, como hoy, eran atribuídas especialmente a la nación española, sin embargo de que las mujeres de Grecia y de Italia las tocaban también".

Ya tenemos aquí los más precisos datos para resolver la gravísima cuestión que indiqué antes. Los *crótalos* eran instrumentos largos, con mango y luegoüeta; los *crusma* o *crusmata* eran de dos mitades redondas y unidas por un cordón, como las castañuelas actuales; *ergo* el origen de éstas deberá

buscarse antes en *crusma* que en *cróton*, y la ciencia de tocarlas deberá llamarse *Crusmatología*, y no *Crotología*.

¡Ay, qué descansado se queda uno después de tan gran trabajo de erudición y de raciocinio!... Pero, no obstante, todavía no las tengo todas conmigo, temiendo que, al formar el árbol genealógico de la castañuela, me suceda algo parecido a lo que sucedió, siendo yo muchacho, con cierta información de limpieza de sangre que me fué necesaria. Es el caso que mi madre encomendó el asunto a uno de esos apreciables señores que viven de *linajerías*, y al traer éste la información en toda regla, dijo que se había visto muy apurado para salir airoso de su empeño, porque si bien por uno de mis apellidos encontraba muy clara mi descendencia en línea recta del conde Fernán González de Castilla, por el apellido Asenjo me había encontrado descendiente, también en línea recta, del rey moro de Granada Muley Hacem. ¿Podrá suceder algo de esto con la genealogía de la castañuela?... Meditemos.

En varias historias he leído que Hércules fué rey de España por los años del mundo 1649. En Pausanias también se lee que dicho rey cazaba las aves malignas de la laguna Stymfale al son de los crótonos o castañuelas. Alejandro de Alejandro, en sus *Días geniales*, dice que en materias de baile, los andaluces podían considerarse como maestros de las demás naciones. Lo mismo dicen Estrabon y Silio Itálico, añadiendo que los españoles tributaban, por medio de la danza, culto a un dios desconocido, que unos aseguran que era Isis y otros el mismo Hércules, deidad muy venerada de los gaditanos. Otro historiador, en fin, asegura que los españoles recibieron las castañuelas de los sacerdotes de Cibele (nombre de la misma Isis) o del susodicho Hércules.

Todo esto es muy bonito, pero, sin embargo, no he podido sacar en claro si en aquellos tiempos heroicos el reclamo de que se valía Hércules para su caza de aves malignas era o no la *crusma* o castañuela, y aún me queda el escozor de que pudiera ser el *cróton*, cuyo ruido, al decir de varios histo-

riadores, semejaba mucho al castañeteo que hacen las grullas con el pico.

De modo que si llegara a averiguarse que el reclamo de Hércules era el *crótalo* y que los españoles recibieron de tal dios este regalo para sus bailes, nos veríamos en un apuro igual al del citado autor de la información de limpieza de sangre. Por lo tanto, lo mejor que podemos hacer ahora es dejar sin tronco el árbol genealógico de las castañuelas y contentarnos con andar por las ramas.

Por fortuna, tenemos una buena a que agarrarnos en el epigrama de Marcial, donde se pondera la gracia con que *Teletusa* bailaba al son de las castañuelas de la Bética, haciendo los lascivos movimientos que se estilaban en Cádiz. Pero dejemos al autor decirlo en latín, que siempre lo dirá mejor que yo en castellano:

*Edere lascivos ad Batica crumata gestus,
Et Gaditanis ludere docta modis.*

No puede darse un documento de más valor que este epigrama para la historia de las castañuelas españolas (*crumata*) y de la grande importancia que tenían los bailes de la Bética en el primer siglo de nuestra Era, y hay que advertir que, aunque Marcial era español, no era gaditano, sino bilbilitano (de Calatayud), y escribía en la misma Roma, donde pasó la mayor parte de su vida. Por consecuencia, aunque demos de barato los muchísimos años anteriores a la Era cristiana, en que ya se hallan noticias de varias especies de castañuelas, siempre nos quedarán diez y nueve siglos de inmarcesible gloria castañuelera, sin contar con los muchos que han de venir hasta que Dios quiera dar fin al mundo, y con él, a las castañuelas, única manera de que éstas lleguen a perecer, dejando de alegrar a la humanidad.

Ahora caigo en la cuenta de lo muy pesado que soy para escribir. Ya llevo emborronadas no sé cuántas cuartillas, y todavía no he dicho nada de lo más importanté que se refiere

a las castañuelas, es decir, de lo que son en sí mismas, de la manera de tocarlas y de los bailes para que sirven, todo esto acompañado de su poquito de historia. Procuraré enmendar-me en lo sucesivo, y para ello haré capítulo aparte.

II

Héme aquí el más desesperado de los historiadores, y si no fuera por el respeto que me infunden las sagradas órdenes, maldeciría al Padre Fernández de Rojas, porque, habiendo sido el único escritor especial castañuelero, dejó un gran vacío que llenar, no diciendo una palabra siquiera de las que más podrían servir para conocer la historia de las castañuelas durante la Edad Media y el Renacimiento. De no cometer el fraile tan punible omisión, ahora podría lucirme a costa suya, sin más trabajo que el de copiar, como hacen otros escritores originales, y sin exponerme a que tal vez salga por ahí algún crítico que diga de mis artículos *castañólicos* lo que otro crítico francés dijo de la antigua música griega *inventada* por Mr. Fétis.

Por esta razón, recordando el refrán que dice: “Cuando la barba de tu vecino veas pelar...”, me guardaré muy bien de inventar nada, y si mi trabajo queda lleno de lagunas, por el estilo de la Stymfale, que venga el señor de Hércules a limpiarlas con sus castañuelas, pues no tengo la culpa de que los autores de crédito no me hayan suministrado sino muy corto número de datos históricos en que fundar mi estudio.

Hecho ya el de la Edad antigua castañuelera, y averiguado que en el primer siglo de la Era cristiana la castañuela de la España latina se llamaba *crusmata*, hay que hacer una observación importante, a saber: que no es posible tratar aisladamente la cuestión sin mezclar a cada paso especies relativas al baile popular de los españoles, porque este baile y las castañuelas son inseparables, son, como si dijéramos, el cuerpo y el alma del reconcomio subjetivo y objetivo de la

filosofía picaresca de nuestra idiosincrasia nacional (¿que tal la definición?). Por lo tanto, entiendan ustedes que, de ahora en adelante, siempre que yo diga *baile*, se ha de entender el de *castañuelas*, pues de otros bailes que no las necesiten, hago completa omisión y el más profundo desprecio.

Llenas están las crónicas y las historias de hechos que demuestran la antigüedad y muy frecuente uso de los bailes populares en España. No había fiesta, de cualquier clase que fuera, que no concluyese con baile y jaleo bullicioso; hasta dentro de las iglesias y al pie de los altares se hacían *cabriolas* y se daba cada *castañetazo*, que cantaba el credo; llegando a un punto tal esta costumbre, que ya en los siglos VI y VII trataron de cortarla los Concilios segundo de Braga y cuarto de Toledo, fulminando censuras contra ella, aunque inútilmente.

Llega la morisma en el siglo VIII, y con ella, la pérdida de España. Arde luego una guerra de raza y de religión que dura cerca de ocho siglos, y en este largo espacio de tiempo se nota, sin embargo, el hecho extraño de que los moros y los cristianos españoles coinciden en sus aficiones al baile y en los elementos constitutivos de éste, hasta un punto tal, que hoy se considera imposible determinar fijamente a cuál de las dos razas deberá atribuírse la invención o el mayor uso de los bailes más característicos de España que han llegado hasta nosotros.

Los escritores franceses, detractores constantes de todo cuanto a España concierne, ya que por el testimonio de Marcial y otros autores no pueden negar la gloria que nos corresponde por la invención de las *castañuelas* o *crusmata* y de los bailes *gaditanos*, tan célebres en todo el mundo latino, tratan de escatimarnos una parte de esa gloria diciendo que los tales bailes y *castañuelas* los tomamos de los árabes, nuestros conquistadores. Crasísimo error que se desvanece con sólo recordar que los moros vinieron a España siete siglos después de escribir Marcial el epigrama de *Teletusa*.

Más bien podría pensarse que así como los españoles reci-

bieron los bailes tal vez de Siria con el culto de Isis, los árabes los aprenderían también allá, puesto que antes de venir a nuestra península habían conquistado la Siria. Sea como quiera, es lo cierto que en materias de bailes, los moros y cristianos se diferenciaban tan poco, que basta recordar la manera con que unos y otros celebraban las verbenas de San Juan y otras muchas fiestas comunes a entrambas razas, para ver que, así en las zambras populares moriscas como en los bailes cristianos, se usaban los mismos instrumentos, con ligeras variantes, según las circunstancias o la localidad.

Ahora sí que viene la cuestión gorda. Ya hemos visto que la España romana daba el nombre de *crusmata* a las castañuelas, pero, ¿hasta cuándo conservaron tal nombre? ¿Se modificó acaso con la dominación de los visigodos desde el siglo v? ¿Se convirtió en semítico desde la venida de los árabes en el siglo VIII?... Aquí desearía yo tener uno de esos sabios linajudós de vocablos, que se encuentran las etimologías en la punta de la uña, para que me sacase de tal atolladero. Por mi parte, me declaro incompetente en esta cuestión histórico-filológica, sin intentar siquiera desflorarla; porque, si bien de la lengua germánica moderna tengo algunas puntas y ribetes, del árabe no sé ni una jota, y esto lo declaro con mayor vergüenza, porque me parece que no tiene perdón tal ignorancia en quien, como yo, desciende en línea recta de Muley Hacem, según dijo el informador de mi limpieza.

Llegamos ahora a una época de más claridad para nuestra historia: la época en que las lenguas romances empezaron a tomar vuelo y consistencia, gracias a los diferentes elementos favorables que contribuyeron a su formación y arraigo. Pero, ¡oh desencanto! Entonces desaparecen las voces *crótalos* y *crusmata*, y el instrumento en cuestión recibe en castellano el nombre de CASTAÑETAS, derivado del latino *castanea*, que significa ahora en lenguaje familiar la verdadera *castaña* que se da a los etimologistas que soñaron con *crusmata* o *crótalos*.

Ya tenemos *castañetas*, nombre adecuado a la forma acastañada del instrumento, y tan europeo, que hasta pasar la

vista por los diccionarios de algunas lenguas para convencerse de su generalidad. Llamábanse, pues, las castañetas en portugués y en gallego *castanhetas*; en provenzal, *castagnetas*; en catalán, *castanyetas*; en italiano, *castagnette*; en francés, *castagnette*, y lo que es más raro aún, en alemán, *castagnette*, y en inglés, *castanet*. ¿Puede hallarse una prueba más palmaria de la inmensa popularidad e importancia de este célebre instrumento español?...

¡Oh, época dichosa la del Renacimiento! Entonces las castañetas se paseaban triunfantes por ambos mundos, acompañando las armas victoriosas de nuestros soldados y dando nueva vida a los alegres bailes populares. Entonces la imprenta contribuía a extender los conocimientos histórico-castañéticos, y lo que antes fué triste inopia, se convirtió en alegre exuberancia de noticias. Ya en el siglo xvi, muy graves escritores españoles, como el padre Mariana y otros, se ocupaban seriamente de la *zarabanda*, la *chacona* y otros famosos bailes propios de aquellos populares instrumentos. Fray Jerónimo Román en sus *Repúblicas*, se recreaba haciendo constar que en todos los pueblos de nuestra península de bailaba con castañetas, y que las mujeres moriscas españolas *tenían donaire en el bailar* (¡cuidado con el fraile!), a lo cual podemos añadir el dicho de Cervantes en su comedia *La Gran Sultana*:

No hay mujer española que no salga
del vientre de su madre bailadora.

Los escritores extranjeros también se ocuparon en este asunto, y uno de ellos, el canónigo francés Juan Tabourot, publicó en 1588 un tratado completo de danza, donde se contienen las zarabandas y castañetas.

No todos, sin embargo, eran encomiadores de nuestros graciosos y pícaros bailes, y si bien es cierto que de las castañetas *nadie dijo mal*, no sucedió lo mismo con algunos de los referidos bailes que se acompañaban con ellas. El célebre poeta italiano *il cavalier Marino*, en su poema *Adonis*, pu-

blicado a principios del siglo XVII, dispara rayos y truenos contra las que llama *obscenas danzas* importadas de Nueva España con los nombres de *zarabanda* y *chacóna*. Vean ustedes cómo lo dice:

.....*Oscena danza.*
¡Pera il sozzo inventor, che tra noi questa
Introduse primier barbara usanza!
Chiama questo suo gioco empio e profano
SARABANDA, e CIACCONA, il novo Ispano.

Muy delicado de cutis debía ser *il cavalier* cuando tanto le picaban estas danzas, pero al propio tiempo, y sin apercibirse, se recreaba en observarlas y describirlas. Dos octavas tiene su citado poema, anteriores a los versos que acabo de copiar, las cuales constituyen un precioso documento histórico, de cuyo conocimiento no quiero privar a mis lectores. Se trata de una pareja que baila la zarabanda o la chacóna de esta manera: “La atrevida muchacha empuña un par de castañetas de bien sonante boj, las cuales repica fuertemente al compás de sus preciosos pies; el otro tañe un pandero, con cuyos cascabeles sacudidos la invita a saltar, y alternando los dos en su bello concierto, se ponen de acuerdo para la explosión.— Cuantos movimientos y gestos pueden provocar a lascivia, cuanto puede corromper un alma honesta, se representa a los ojos con vivos colores. Ella y él simulan guiños y besos, ondulan sus caderas, encuéntranse sus pechos, entornan los ojos, y parece que danzando llegan al último éxtasis de amor.”

Me parece que la descripción no tiene desperdicio, y que podría dar pie para muchos comentarios que ahora no quiero hacer, porque ya el castaño se va haciendo demasiado prolijo y aún me queda mucho importante que decir.

Además, como ya en otra ocasión me he ocupado largamente en el asunto de los bailes populares, y como en los siglos XVI, XVII y XVIII no se puede dar un paso sin encontrar abundantes noticias referentes a nuestro asunto, me limitaré

a resumir diciendo que en estos siglos las castañetas no eran exclusivo patrimonio de las clases populares, sino que también invadieron el teatro, en cuyos entremeses, mojigangas y bailes tenían la mejor parte, y lo que es más de notar, en la iglesia misma, donde no había villancico de Nochebuena o de otras festividades, ni procesión importante sin su correspondiente castañeteo, para el cual hasta en los órganos eclesiásticos se construían registros de castañetas, cascabeles, etc. Para una de estas festividades eclesiásticas escribió sin duda Lope de Vega un romance de burlas a San Juan Bautista, cuyas últimas coplas dicen así:

Pero, Juan, quedáos con Dios,
 Que deste valle se juntan
 A celebrar vuestra noche,
 Entre verbenas y murtas,
 Los panderos de Madrid,
 Las sonajas de Setúbar,
 Los cascabeles de Yepes,
 Las gaitas de La Coruña,
 Los adulfes de Guinea,
Las castañetas de Murcia,
 Los relinchos de la Sagra,
 Los tamboriles de Asturias,
 Los salterios de Valencia,
 Las flautas de Cataluña,
 Y en las calles de Sevilla
 Pandorgas y gatatumbas.

III

Parece providencial la división de mi trabajo en tres capítulos; que corresponden a las tres épocas célebres o tres edades, digámoslo así, de las castañetas. El primero corresponde a los tiempos heroicos o antiguos, en que los instru-

mentos se llamaba *crusmata*; el segundo, a los tiempos medios, en que tomaron el nombre de *castañetas*, y ahora vamos a tratar de los tiempos modernos, cuando se han confirmado con el nombre de *castañuelas*, que hoy, venturosamente, conservan.

Esta confirmación debió efectuarse en los primeros años del siglo XVIII, si hemos de creer al *Diccionario de la Academia Española* publicado en el año 1726, donde se halla esta definición:

“CASTAÑUELA. s. f. Lo mismo que Castañeta, *aunque más usado entre los cortesanos.*”

Hecha esta importantísima observación, permítanme ustedes que haga otra no menos importante, hija de mis profundos estudios sobre la materia que nos ocupa.

Dejando aparte los tiempos antiguos, en que las danzas y bailes se aplicaban a las ceremonias del culto pagano o al recreo de los grandes señores, cuyos esclavos les entretenían danzando y cantando, o a los espectáculos obscenos de los *mimos*, o a las orgías de la plebe; desde que se organizó la sociedad moderna se advierte que los bailes se hallan divididos en dos clases: una, más o menos seria, destinada a las gentes acomodadas o aristocráticas, y otra, más o menos alegre y bulliciosa, que inventó el pueblo para su uso particular; siendo muy raros los casos en que un baile cualquiera pasase del pueblo a la aristocracia, o viceversa, y si pasó, fué sufriendo las modificaciones convenientes a las costumbres de la clase social que lo quiso adoptar.

Esta regla general y constante dejó de serlo en España en la primera mitad del siglo XVIII, cuando las *Seguidillas* y el *Bolero*, nacidos del genio popular, fueron adoptados en toda su pureza y con sus correspondientes castañuelas por las gentes de la buena sociedad, que hacían gala de competir en esto con las resueltas *majas* y con los crudos *manolos*.

A tan extraño caso aludía el padre Fernández de Rojas en el saladrísimo prólogo de su *Crotalogía*, diciendo: “Según se ha llegado a inflamar el gas bolero, festín sin castañuelas es

la cosa más fría del mundo. Conque tenemos: que estas señoritas pasarán la plaza de unas desabridísimas pánfilas, cuando a renglón seguido de sus arias se presente otra señorita en medio de la sala que lo llene todo de ruido erotalógico; quiero decir que baile un bolero alquitranado con dos castañuelas como dos cotorras”.

Aquí vendría como pedrada en ojo de boticario un estudio filosófico-histórico-crítico-danzante de las causas que motivaron esta intrusión de la aristocracia en las costumbres de la plebe, intrusión tanto más de extrañar cuanto que por entonces se hallaban también muy en uso las *contradanzas francesas* entre las gentes que hoy llamaríamos de buen tono. Pero no estoy ahora templado para cosas tan serias, y dejo el estudio para cuando tenga que hacer un discurso académico, contentándome por hoy con dejar consignada la observación, por si acaso hay alguien que quiera hincarla el diente. De lo que no puedo ni quiero excusarme es de dar a ustedes una ligera idea de los citados bailes populares, para lo cual voy a poner a contribución las obras especiales de Iza Zamácola, que se hizo célebre bajo el seudónimo de *Don Preciso*; de Antonio Cairon, gran bolero teórico y práctico, y de otros que callo por prudencia.

Todos están conformes en que la poesía, música y baile de las *seguidillas* tuvieron su origen en la Mancha, en el siglo XVI. Cervantes lo da a entender, diciendo en la segunda parte del *Quijote*: “¿Pues qué, cuando se humillan a componer un género de verso que en Candaya se usaba entonces, a quien ellos llamaban seguidillas? Allí era el brincar de las almas, el retozar de la risa, el desasosiego de los cuerpos y, finalmente, el azogue de todos los sentidos”.

No le falta a esta preciosa pintura sino unos toquecitos de castañetas para dar una perfecta idea de lo que desde los tiempos de Don Quijote hasta los de Don Preciso era el graciosísimo baile de las *seguidillas manchegas*.

Seguían éstas su marcha triunfal a principios del siglo XVIII, cuando al volver a Madrid de sus viajes a Italia el célebre

maestro de baile D. Pedro de la Rosa, por los años de 1740, se puso a estudiar los bailes nacionales, reduciendo por fin las *seguidillas* y el *fandango* a reglas fijas, con las cuales a poco tiempo pudo formar discípulos que acreditaron su talento y maestría. Luego, por los años de 1780, se inventó el *bolero*, hijo legítimo de las seguidillas, aunque de un carácter más noble y majestuoso. De esta invención da cuenta Don Preciso en los términos siguientes: “Este título de *bolero* tuvo su origen de que habiendo pasado a su pueblo en la Mancha D. Sebastián Cerezo, uno de los mejores bailarines de su tiempo, y viéndole bailar los mozos por alto con un compás muy pausado, al paso que redoblaban las diferencias que ellos tenían para sus seguidillas, creyeron que volaba, o a lo menos se lo figuraban así, según le veían ejecutar en el aire; de que resultó que las gentes se citaban unas a otras para ir a ver al que volaba, o según ellos, al *bolero*”.

Sin discutir yo con Don Preciso esta discutible etimología, debo decir que también hay quien asegura que el *bolero* tomó este nombre de unas gitanas que en Andalucía le bailaron llevando en sus vestidos unas guarniciones hechas con bolitas de pasamanería, a las cuales llamaron *boleras*, y de aquí *bolero* al baile en cuestión.

Este es el baile español más célebre, el más gracioso y el más difícil, tal vez, de cuantos se han inventado: en él se pueden ejecutar todos los pasos, tanto bajos como altos; en él se puede mostrar la gallardía del cuerpo, su desembarazo, su actividad en las *mudanzas*, su equilibrio en los *bien-parados*, su oído en la exactitud de acompañar con las castañuelas, y en fin, todas las gracias naturales de que se halle adornada la persona ejecutante. La música es un compás de tres por cuatro y de un aire alegre y majestuoso. El baile todo consta de tres partes iguales o coplas, y en cada una de éstas se hace una suspensión, llamada *bien-parado*, que es uno de los principales requisitos del bolero, y que sirve para descansar entre tanto que se repite el ritornelo.

Pero, ¿adónde voy a parar con esta descripción?... Per-

dónenme ustedes, pues en tratando de los bailes populares españoles, no me puedo contener, porque si no nací para bailarlos, nací, seguramente, para que me los bailen y para entusiasmarme con ellos, a la manera de Bretón de los Herberos cuando decía:

Dénme el brioso Bolero,
 Y la Jota de Aragón,
 Y el Fandango saleroso,
 Y el Polo jaleador;
 Y aunque sirva de sarao
 La cocina de un mesón,
 Y más que cuelguen candiles,
 Y el espejo sea un perol:

 Y haga Juana una cabriola,
 Y más que sea una coz,
 Y sepamos si esa liga
 Es verde, o de qué color.
 Esto será de mal tono
 Y vulgar, y ¿qué sé yo?...
 Pero es fruta de mi tierra,
 Y yo soy muy español.

De buena gana daría yo a ustedes ahora un diccionario biográfico de todos los bailarines del género popular español, pero como sería un libro de más volumen y de mucha más lectura que el de las *Cartas de Indias*, me limitaré a apuntar los nombres de algunos de los más célebres *boleros* que hemos conocido en lo que va del presente siglo.

El primero que me viene a la memoria es el insigne maestro de los teatros de Madrid, D. Manuel León; a éste siguen Sandalio Luengo y Antonio Cairon, bolero graciosísimo el uno, y el otro, no sólo bailarín y maestro, sino *literato danzante* y autor de una obra especial sobre la materia; últimamente hemos aplaudido al maestro Antonio Ruiz, flor y nata

de los boleroos nobles y distinguidos, y a su competidor Manuel Guerrero, que, aunque ya no baila, dirige y enseña por los buenos principios escolásticos del bolero tradicional.

En el género femenino hay mucho más donde escoger, empezando por la aplaudidísima Paula Luengo, cuyas castañuelas poseo en mi colección, juntamente con un retrato en miniatura, el cual demuestra lo muy bonita que era; siguen luego las célebres Antonia Molino, María Vives, Mariana Castillo, María Chiquero, Petra Cámara, Concha Ruiz, la Vargas, la Nena, las Fernández, Picazo, Montero, Ferrer, Guerrero y otras muchas, sin contar las que actualmente hacen las delicias del público, y que no quiero nombrar, para que no me tomen inquina las que, contra mi voluntad, podrían quedarse en el tintero.

Toda esta gran familia bolera siempre hizo gala de ser diestrisima en repicar las castañuelas. Pero, ¿qué son las castañuelas?, dirán ustedes. Este es el quid.

Parecía natural que tratándose de ellas en este largo estudio, no lo concluyese yo sin haber definido el tal instrumento. Esto sería muy lógico, pero no afinado al tono de mi discurso castañuelero, por lo cual he decidido no ser yo, sino la Real Academia Española quien se encargue de este trabajo, reproduciendo lo que dice en la última edición de su Diccionario. Verán ustedes qué bonitas definiciones:

“CASTAÑETA. f. El sonido que resulta de juntar la yema del dedo de en medio con la del pulgar y después separarla con fuerza.—Instrumento pequeño, hecho de madera dura o de marfil, compuesto de dos mitades cóncavas, que juntas forman la figura de una castaña. Por medio de un cordón se acomoda a los dos dedos, los cuales, golpeando sobre él, producen el ruido que les es propio. Por lo común son dos: una para cada mano, y sirven para acompañar el tañido en ciertos bailes.”

“CASTAÑUELA. f. *Castañeta*, por el instrumento, etc.”

Dejando aparte la consideración de que siendo hoy más usual la voz *castañuela* que la *castañeta*, en aquélla y no en

ésta debería estar colocada la definición del instrumento; allá van ahora estas verdades de Pero Grullo:

1.^a Que las castañuelas se hacen de madera de granadillo, boj, nogal, castaño, ébano u otras, y también de marfil; pero que las más estimadas y corrientes entre los que saben tocarlas son *las de granadillo*.

2.^a Que la castañuela no es un instrumento *pequeño*, como decía la Academia, porque, según decía Don Hermógenes, “no hay nada que sea poco ni mucho *per se*, sino relativamente”, y por lo tanto lo que conviene decir es que la castañuela es de un tamaño aproximado al de la palma de la mano de quien la toca.

3.^a Que la parte superior, por donde atraviesa el cordón que une las castañuelas, se llama *oreja*; de donde viene el decir: *No hay castañuelas sin orejas, pero sí orejas sin castañuelas*; refrán que no está en el Diccionario de la Academia.

4.^a Que en todo par de castañuelas, hechas como Dios manda, debe haber una que tenga el sonido más agudo que la otra, distinguiéndose, respectivamente, con los nombres de *castañuela hembra* y *castañuela macho*.

5.^a Que éstos instrumentos se sujetan con sus cordones a los dedos *pulgares*, colocando en el de la mano derecha la castañuela *hembra* o más aguda, y en el de la izquierda, la castañuela *macho*.

6.^a Que la castañuela derecha sirve generalmente como de tiple, repicándola con rapidez al resbalar sobre ella los cuatro dedos, desde el meñique al índice, y la izquierda, como de bajo, dando golpes fuertes al cerrar de la mano, u otras veces repicando también con ella, según la habilidad del tañedor o las circunstancias del baile.

7.^a Que hay ocasiones en que se tocan las castañuelas, chocando la de una mano con la de la otra, y

8.^a Que el tañido de las castañuelas corresponde por lo regular más bien a los pasos del bailarín que a la melodía de la música.

Todo esto deberá entenderse con relación a las que podremos llamar *castañuelas clásicas*, es decir, aquellas con que se bailan las *seguidillas*, el *bolero*, el *fandango* y demás bailes análogos; pues para otros bailes populares, más rústicos o primitivos, se usan también otras castañuelas más grandes que la palma de la mano, las cuales suelen atarse al dedo corazón y tocarse con menos primor o repiqueteo.

La fabricación de estos instrumentos, que en algunas épocas tomó gran desarrollo, siempre ha sido callada y modesta, al contrario de la castañuela misma, que es de suyo vocinglera y descocada. En el siglo XVIII sabemos que en la calle de Toledo, de Madrid, y en varias ciudades de provincia, se fabricaban excelentes castañuelas, pero no hemos podido averiguar los nombres de los artífices. Hoy nos dicen que en Andalucía y en la Mancha hay algunos muy hábiles, pero no sabemos cómo se llaman, y en Madrid mismo nos ha costado gran trabajo averiguar el domicilio del *único* fabricante de castañuelas que existe en la Villa, el cual se llama *D. Joaquín López*, y tiene su taller en la calle del Mesón de Paredes, 47, en el patio. En tan modesto albergue se conserva pura la tradición de la castañuela española, y es una vergüenza que consistamos se vendan en nuestros almacenes de música las castañuelas contrahechas del extranjero, cuando tan a mano y tan baratas tenemos las legítimas y excelentes del señor López. Afortunadamente, con aquéllas sólo se engaña a los extranjeros mismos, que quieren llevarse a su país como recuerdo *la castagnette espagnole* o *the spanish castanet*, pues a nuestros bailarines no se la puede dar gato por liebre.

Ya se me va acabando la paciencia, y a mis lectores se les habrá acabado hace mucho tiempo, y sin embargo, todavía tenía que hablar de muchas cosas, a saber: del uso que se hace de las castañuelas como instrumento de orquesta y de banda militar; del *Método* de tocarlas por música según el sistema de C. Sala, que se publicó en París; de las castañuelas con mango, recuerdo de los antiguos *crótalos*, que se fabrican en

el extranjero; de la danza que hacen los seises de la catedral de Sevilla, con sombrero puesto *y con castañuelas*, delante del altar mayor, y, en fin, de toda la filosofía trascendental de las castañuelas, encerrada en el célebre axioma crotalógico del Padre Fernández de Rojas, que dice: *En suposición de tocar, mejor es tocar bien que tocar mal.*

FRANCISCO ASENJO BARBIERI

OBRAS DE BARBIERI

En cuatro actos

Por seguir a una mujer (1851).—El sargento Federico (1855).—La vuelta al mundo (1875).

En tres actos

Jugar con fuego (1851).—La hechicera (1852).—La espada de Bernardo (1853).—Don Simplicio Bobadilla (1853).—Galanteos en Venecia (1853).—Un día de reinado (1854).—Los diamantes de la corona (1854).—Mis dos mujeres (1855).—Entre dos aguas (1856). El diablo en el poder (1856).—El relámpago (1857).—Amar sin conocer (1858).—Un tesoro escondido (1861).—El secreto de una dama (1862).—Pan y toros (1864).—Robinson (1870).—Los holgazanes (1871).—El tributo de las cien doncellas (1872).—Sueños de oro (1872).—El proceso del cancán (1873).—Los comediantes de antaño (1874).—El testamento azul (1874).—El barberillo de Lavapiés (1874).—Chorizos y polacos (1876).—Juan de Urbina (1876).—Los fusileros.—El diablo cojuelo (1878).

En dos actos

La picaresca (1851).—El marqués de Caravaca (1853).—El robo de las salinas (1859).—Entre mi mujer y el negro (1859).—El pan de la boda (1868).—A Sevilla por todo (1880).—De Getafe al Paraíso (1883).—Novillos en Polvoranca.

En un acto

Gloria y peluca (1850).—Tramoya (1850).—Escenas de Chamberí (1850).—El Manzanares (1852).—Gracias a Dios que está puesta la mesa (1852).—Aventura de un cantante (1854).—Los dos ciegos (1855).—El vizconde (1855).—Gato por liebre (1856).—Por conquista (1858).—Un caballero particular (1858).—El niño (1859).—Compromisos del no ver (1859).—Los herederos (1862).—Dos pi-

chones del Turia (1863).—Gibraltar (1865).—El rábano por las hojas (1866).—Revista de un muerto (1866).—De tejas arriba (1866). El pavo de Navidad (1866).—El soprano (1869).—Don Pacífico (1871).—El hombre es débil (1871).—El domador de fieras (1874). La confitera (1876).—Artistas para la Habana (1877).—Los carboneros (1877).—El loro y la lechuza (1877).—Los chichones (1879).—¡Ojo a la niñera! (1879).—Anda, valiente (1880).—La filoxera (1882). Hoy sale, hoy...—El señor Luis el Tumbón (1891).—Don Quijote. Nuestro prólogo.—Felipa.

Otras obras musicales

Sinfonía sobre motivos de zarzuelas.—Liberamus dómine (misa de difuntos a cuatro voces).—Motete a voces solas.—¡Oh Santísima (motete).—La rabia (polka).—Carolina (polka).—La casa del Labrador (polka).—La caseada (polka).—Recuerdos de Aranjuez (polka).—Polka infantil.—Lo que está de Dios (canción española). Seguidillas con eco.—Pesquisa (vales).—La buena noche (rigodones).—Soldado español (rigodones).—Don Quijote.—Los Campos Elíseos (vales).

Obras literarias

Un cancionero musical de los siglos xv y xvi.—Educación de la mujer (conferencia).—Proyecto de Memoria para la creación de una Academia de Música.—Discurso (Congreso católico de 1889.—Idem id. id.—Misión de las Bellas Artes.—Las pinturas de la Alhambra de Granada.—La música en Gerona.—El teatro Real y el teatro de la Zarzuela.—Teatro completo de Juan de la Encina.—Las castañuelas.—El santo de Ultraja.—Los últimos amores de Lope de Vega, revelados por él en cuarenta y ocho cartas inéditas y varias poesías.—Don Lazarillo Vizcardi de Ximeno.

Manuscritos

Entre los muchos manuscritos que legó a la Biblioteca Nacional, y que se hallan en su lugar correspondiente figuran unos veinte legajos de datos históricos recogidos y ordenados por Barbieri, un gran número de biografías de compositores y tres legajos con noticias de los comediantes de los siglos xvii y xviii.

CONCESIONARIO EXCLUSIVO PARA LA VENTA
EN LIBRERÍAS
CENTRAL DE EDICIONES Y PUBLICACIONES
ALCALA, NÚM. 65

Precio: 5 peseta