

UAM

Universidad Autónoma de Madrid



www.eltallerdigital.com

www.eltallerdigital.com

Ramón Carnicer en Madrid,
su actividad como músico, gestor y pedagogo
en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX

Director: Dr. D. Rogier Alier Aixalà
Profesor Titular del Dpto. de Música
**Facultad de Filosofía y Letras de la
Universidad Autónoma de Madrid**

Octavio Lafourcade Señoret

Tesis Doctorales

Universidad Autónoma de Madrid

ISBN: 978- 84- 692- 1946- 1 · Depósito Legal: A- 692- 2009



Ramón Carnicer en Madrid,
su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera
mitad del siglo XIX



"Himno Patrio de la República de Chile/Letra de Don Eusebio Lillo/ Música de Don Ramón /Carnicer/ Edición oficial/ 1910 / Litografía Lafourcade, Calle Merced 284

ISBN: 978- 84- 692- 1946- 1 · Depósito Legal: A-692-2009

Octavio Lafourcade Señoret

AGRADECIMIENTOS

FUENTES CONSULTADAS PARA LA REALIZACIÓN DE ESTA TESIS

NOTA SOBRE LAS FUENTES MANUSCRITAS MÁS IMPORTANTES CONSULTADAS:

FUENTES IMPRESAS

EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

INTRODUCCIÓN BIOGRÁFICA SOBRE RAMÓN CARNICER

CAPÍTULO I CARNICER EN LOS TEATROS PRINCIPALES DE MADRID

1 LA ETAPA PREVIA: REGRESO A BARCELONA Y EMBARGO A MADRID

- 1.1 Reincorporación al coliseo barcelonés
- 1.2 Viaje a Italia en 1826
- 1.3 Aplicación y consecuencias del embargo
- 1.4 Fundamentos del embargo

2 COMIENZO DE LA ETAPA MADRILEÑA

- 2.1 La llegada y la incorporación a los Reales Teatros
- 2.2 La ópera en Madrid

3 TEMPORADA 1827-1828



4 TEMPORADA 1828-1829

- 4.1 Desarrollo e incidencias de la temporada
- 4.2 Primera producción para los teatros madrileños
- 4.3 Polémica en torno a Elena e Malvina
- 4.4 Reales obligaciones
- 4.5 Carnicer en «El furor filarmónico»

5 TEMPORADA 1829-1830

- 5.1 Fallecimiento de María Amalia de Sajonia y suspensión de las diversiones públicas
- 5.2 Reanudación de la temporada lírica
- 5.3 Bodas de Fernando VII con María Cristina. Consolidación del panorama musical de Madrid
- 5.4 Polémica en torno a la obra de Mercadante

6 TEMPORADA 1830-1831

- 6.1 Los conciertos del Salón de Santa Catalina
- 6.2 Incidencias curiosas durante representaciones y ensayos
- 6.3 Real acontecimiento
- 6.4 Cristoforo Colombo, ópera nueva

7 TEMPORADA 1831-1832

- 7.1 La organización de la temporada 1831-1832
- 7.2 El «plan de orquestas» del maestro Carnicer
- 7.3 Conflictos con músicos
- 7.4 Desarrollo de la Temporada



8 TEMPORADA 1832-1833

8.1 Eufemio di Messina, nueva producción lírica

8.2 El Stabat Mater de Rossini

9 TEMPORADA 1833-1834

9.1 Primer viaje a Italia como empresario artístico de Madrid

9.2 Configuración final de la nueva compañía

10 TEMPORADA 1834-1835

11 TEMPORADA 1835-1836

11.1 Éxitos populares

11.2 Los bailes de máscara del Salón de Oriente

12 TEMPORADA 1836-1837

12.1 Carnicer empresario

12.2 Pleito con empresarios

13 TEMPORADA 1837-1838

13.1 Desarrollo de la temporada de ópera

14 TEMPORADA 1838-1839

15 TEMPORADA 1839-1840

15.1 España en 1839

15.2 Antecedentes de la temporada 1839-1840

15.3 Desarrollo de la temporada

**16 TEMPORADA 1840-1841**

- 16.1 El año teatral
- 16.2 La regencia de Espartero
- 16.3 La temporada de ópera

17 TEMPORADA 1841-1842

- 17.1 El Proyecto Lírico Nacional
- 17.2 La ópera italiana en la temporada 1841-1842

18 TEMPORADA 1842-1843

- 18.1 La situación en 1842
- 18.2 El Teatro del Circo
- 18.3 La temporada de ópera

19 TEMPORADA 1843-1844

- 19.1 La situación política
- 19.2 La temporada de ópera

20 TEMPORADA 1844-1845

- 20.1 La temporada de ópera
- 20.2 La segunda parte de la temporada 1844-1845

CAPÍTULO II RAMÓN CARNICER Y EL MAGISTERIO MUSICAL EN MADRID**INTRODUCCIÓN**



1 OPOSICIÓN PARA EL MAGISTERIO DE LA REAL CAPILLA

- 1.1 Informes e intrigas sobre el «pasado» de Carnicer
- 1.2 Desarrollo de la oposición

2 CARNICER EN EL REAL CONSERVATORIO DE MARÍA CRISTINA. LA DÉCADA DE 1830

- 2.1 La regente y el liberalismo, nuevos aires en la vida cultural
- 2.2 El Real Conservatorio de María Cristina
- 2.3 El «italianismo» del conservatorio
- 2.4 Labores de Carnicer en el conservatorio
- 2.5 Carnicer en la fundación del Real Conservatorio de María Cristina
- 2.6 Inicio de las clases
- 2.7 Visita de los Reyes y de Rossini al conservatorio
- 2.8 La esperada inauguración del conservatorio

3 LA CLASE DE COMPOSICIÓN Y LAS PRIMERAS EVALUACIONES Y EXÁMENES

- 3.1 Exámenes públicos
 - 3.1.1 La entrega de premios
- 3.2 Los exámenes de 1832
 - 3.2.1 Los exámenes públicos del año 1832
- 3.3 Actividades del conservatorio
- 3.4 Los exámenes de 1833 y otros acontecimientos
 - 3.4.1 Desarrollo de los exámenes de 1833
- 3.5 El año 1834 y los exámenes

4 LA PRIMERA CRISIS DEL CONSERVATORIO

- 4.1 El fin de la primera época del conservatorio



5 EL CONSERVATORIO COMO ÓRGANO CONSULTIVO

- 5.1 Primer caso expuesto a la junta
- 5.2 Juicios sobre una obra de Genovés
- 5.3 Un diccionario de música
- 5.4 Solicitud del título de Profesor-discípulo
- 5.5 Dictamen sobre situación de prima donna

6 LA SEGUNDA ÉPOCA DE CARNICER EN EL CONSERVATORIO

- 6.1 Prolegómenos a la reapertura
- 6.4 Génesis del Himno a Espartero

7 LA DÉCADA DE 1840

- 7.1 Carnicer director del conservatorio
- 7.2 El presupuesto aprobado en 1841
- 7.3 Carnicer deja la dirección
- 7.4 1844, el año del regreso de María Cristina
 - 7.4.1 El regreso de la reina María Cristina
- 7.5 Polémica oposición
 - 7.5.1 Polémica con La Iberia Musical
- 7.6 El fin de la etapa Aranalde
- 7.7 Concesión la Cruz de la Orden de Carlos III
- 7.8 La oposición de Antonio Romero

8 LA DÉCADA DE 1850

- 8.1 El Himno del día del atentado a Isabel II
- 8.2 Oposición para la plaza de contrabajo
- 8.3 El nuevo local del conservatorio



8.4 El nuevo reglamento del conservatorio

8.5 Epílogo

CAPÍTULO III EN TORNO A LA APORTACIÓN MUSICAL DE CARNICER A UN NUEVO MODELO POLÍTICO: LA CANCIÓN NACIONAL DE CHILE

INTRODUCCIÓN

1 MANIFESTACIONES ANTERIORES A LA COMPOSICIÓN DEL HIMNO PATRIÓTICO DE CHILE

1.1 «La utopía insurreccional del liberalismo español»

2 BREVE HISTORIA DEL HIMNO NACIONAL DE CHILE

2.1 Primeros intentos de crear un Himno de Chile

2.2 El proceso de musicalización del Himno

2.3 Carnicer y la letra del Himno Patriótico de Chile

2.4 La partitura del Himno Patriótico de Chile

2.5 El Himno de Carnicer en Chile

3 MANIFESTACIONES POSTERIORES A LA COMPOSICIÓN DEL HIMNO DE CHILE

3.1 Polémica en torno al cambio de letra del himno

3.2 Presencia de Ramón Carnicer en Chile

CAPÍTULO IV RECLAMACIONES Y PLEITOS DIVERSOS SOBRE DERECHOS LABORALES Y ARTÍSTICOS

1. RECLAMACIONES PARA LA OBTENCIÓN DEL NOMBRAMIENTO EN EL CARGO QUE OCUPABA DESDE 1827

- 1.1 La plaza de maestro de música del Teatro de la Cruz
- 1.2 El panorama profesional en la posguerra

2. NUEVO PLEITO POR DERECHOS LABORALES

3. RECLAMACIÓN Y PLEITO POR DERECHOS ARTÍSTICOS

4. PLEITO POR LOS DERECHOS DE COMPOSICIÓN E INTERPRETACIÓN DE LA MISA DE DIFUNTOS ENCARGADA POR JOSÉ SAFONT

- 4.1 El peritaje de Saldoni
- 4.2 El peritaje de Basili
- 4.3 El dictamen de Indalecio Soriano Fuentes

5. RECLAMACIONES Y PLEITO CON LOS EMPRESARIOS DEL TEATRO DE LA CRUZ

6. RECLAMACIONES DE CARNICER POR SU DERECHO A JUBILACIÓN COMO EMPLEADO DEL AYUNTAMIENTO

V CONCLUSIONES

APENDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO 1

Informe de la policía francesa sobre las actividades de Carnicer en París. El escrito se conserva en los Archivos Nacionales de Francia (ANF: F712045, 8.X.1824).

DOCUMENTO 2

Escrito del empresario Joseph Cornet a los Administradores del Hospital de Santa Cruz de Barcelona en el que protesta ante el inminente embargo de Carnicer a Madrid (AHSP: Teatro, Carpeta Nº 25, 18.III.1827).

DOCUMENTO 3

Escritos del gobernador militar de Cataluña a Carnicer en los que le conmina a partir hacia Madrid (AVM: (S) 4-67-86).

DOCUMENTO 4

Escrito del gobernador militar de Barcelona que confirma el traslado forzoso de Carnicer a Madrid (AVM: (S) 2-481-35).

DOCUMENTO 5

Contrato que firmó Carnicer al llegar a Madrid y tomar posesión del cargo para el que fue embargado: maestro director y compositor (AVM: (S) 3-478-22, 1.IV.1827).

DOCUMENTO 6

Escrito de puño y letra de Carnicer en el que se queja al corregidor de problemas de disciplina en los ensayos de la orquesta (AVM: (C) 1-4-39, 3.XI.1827).

DOCUMENTO 7

Artículos publicados en el periódico El Correo respecto a la ópera Elena e Malvina. El primero es una réplica a la elogiosa crítica de la ópera que José María Carnerero había publicado el 16 de febrero de 1829 en el mismo periódico (El Correo, 25 de febrero de 1829, p.3).

DOCUMENTO 8

Artículo publicado por El Amante de la patria y de la verdad, que ataca los méritos que atribuyó José María Carnerero a la ópera de Carnicer (El Correo, 2 de marzo de 1829, suplemento, pp. 1-4).

DOCUMENTO 9

Respuesta de José María Carnerero al artículo publicado por El Amante de la patria y de la verdad (El Correo, del día 4 de marzo de 1829, pp. 1-4).

DOCUMENTO 10

Carta de Carnicer a Fernando VII, en la que intenta informar al rey sobre la «injusticia» que se estaba cometiendo en el desarrollo de la oposición a la Capilla Real (APR: C^a 92/4, Personal, 19 de mayo de 1830).

DOCUMENTO 11

Informe del ayuntamiento de Barcelona remitido por el gobernador de Barcelona al patriarca de las Indias sobre las actividades de Carnicer durante el periodo constitucional (APR: C^a 92/4, Personal, 14 de julio de 1830).

DOCUMENTO 12

Informe del Regencia de la Real audiencia de Cataluña remitido al mayordomo real Juan Blasco sobre las actividades de Carnicer durante el periodo constitucional (APR: C^a 92/4, Personal, 14 de julio de 1830).

DOCUMENTO 13

Carta de Ramón Carnicer desde Italia a la Comisión de Teatros del ayuntamiento de Madrid, de 11 de mayo de 1833, en la que informa de sus gestiones para la contratación de una compañía de ópera (AVM: (S) 2-475-38).

DOCUMENTO 14

Segunda carta de Ramón Carnicer desde Italia a la Comisión de Teatros del ayuntamiento de Madrid, de 22 de mayo de 1833, en la que informa que ha concluido las gestiones para la contratación de una compañía de ópera (AVM: (S) 2-475-38).

DOCUMENTO 15

Acta en la que Carnicer y los demás miembros de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid emiten su opinión sobre el Sistema de clave universal para todas las voces o Instrumentos (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838), 26.II.1831).

DOCUMENTO 16

Acta del 5 de junio de 1832 en la que Carnicer y los demás miembros de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid emiten su opinión sobre la ópera El Rapto, de Tomás Genovés. (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838).

DOCUMENTO 17

Acta 2 de noviembre de 1832 de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid que trata de los exámenes de los alumnos de Carnicer de la clase de composición (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838).

DOCUMENTO 18

Acta de 3 de noviembre de 1832 de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid que trata de los exámenes del los alumnos de Carnicer de la clase de composición (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838).

DOCUMENTO 19

Acta de 5 de noviembre de 1832 de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid firmada por Carnicer referida a exámenes. (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838).

DOCUMENTO 20

Acta de 7 de noviembre de 1832 de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid firmada por Carnicer referida a exámenes (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838).

DOCUMENTO 21

Acta de 9 de noviembre de 1832 de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid firmada por Carnicer referida a exámenes (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838).

DOCUMENTO 22

Acta de 12 de noviembre de 1832 de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid firmada por Carnicer referida a exámenes (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838).

DOCUMENTO 23

Acta de 18 de noviembre de 1832 de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid firmada por Carnicer referida a exámenes (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838).

DOCUMENTO 24

Acta de 11 de diciembre de 1833 de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid firmada por Carnicer referida a exámenes (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838).

DOCUMENTO 25

Acta de 14 de diciembre de 1833 de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid firmada por Carnicer referida a exámenes (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838).

DOCUMENTO 26

Acta de 20 de diciembre de 1833 de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid firmada por Carnicer referida a exámenes (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838).

DOCUMENTO 27

Acta de 30 de noviembre de 1834 de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid en la que Carnicer y otros miembros de la Junta emiten su opinión sobre el Diccionario de Música Español, de Ramón de Sicura (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838).

DOCUMENTO 28

Acta de 1 de abril de 1835 de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid en la que se propone la concesión del título de profesor-discípulo a Mariano Martín (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838).

DOCUMENTO 29

Acta de 11 de abril de 1835 de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid, referida al examen al que tuvo que someterse Mariano Martín para la obtención del título de profesor-discípulo (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838).

DOCUMENTO 30

Acta de 10 de noviembre de 1835 de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid, en la que se habla de la crisis presupuestaria del conservatorio, y en la que se somete a la junta, para su resolución, un conflicto entre la soprano Talestri Fontana y la compañía de ópera que dirigía Carnicer en los teatros principales (Príncipe y de la Cruz) de Madrid. (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838).

DOCUMENTO 31

Acta de noviembre de 1835 de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid, en la que se constata la crisis presupuestaria y el principio del cierre del conservatorio (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838).

DOCUMENTO 32

Acta de 13 noviembre de 1835 de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid, en la que se aprueba un escrito para hacerlo llegar al Ministro del Interior relativo al presupuesto del conservatorio (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838).

DOCUMENTO 33

Nota publicada el día 10 de marzo de 1844 en La Iberia Musical (p. 80) referida a una oposición cuyo tribunal estuvo encabezado por Carnicer.

DOCUMENTO 34

Artículo y notas publicados el día 14 de marzo de 1844 en La Iberia Musical, referidos a la oposición que presidió Carnicer (pp. 83-84).

DOCUMENTO 35

Artículo publicado en La Iberia Musical el 28 de abril de 1844 en el que se ataca a Carnicer (pp. 1-2).

DOCUMENTO 36

Artículos aparecidos en El Heraldo en torno al polémico pleito que Carnicer sostuvo con los empresarios del Teatro de la Cruz. El Heraldo (V.1845)



DOCUMENTO 37

Certificado del empresario y marqués de Gaviria en el que hace constar el sueldo que percibió Carnicer cuando el primero fue empresario de los Teatro. (AVM: (S) 4-67-86 (26.I.1846).

DOCUMENTO 38

Escrito de Carnicer dirigido a la Comisión de Espectáculos Teatros de del ayuntamiento de Madrid de 23 de mayo de 1846, en el que solicitaba que le fuese concedida la jubilación que le correspondía. (AVM: (S) 4-67-86 1846).

DOCUMENTO 39

Escrito de la Junta Calificadora a la Comisión de Espectáculos Teatros de del ayuntamiento de Madrid de 5 de julio de 1846 oponiéndose a la concesión a Carnicer de una jubilación. (AVM: (S) 4-67-86).

DOCUMENTO 40

Escrito dirigido a Carnicer, en la que se le comunica la autorización por parte de Isabel II para el aumento de su jubilación (AVM: (S) 4-67-86 (13.X.1847).

DOCUMENTO 41

Escrito del ayuntamiento de Madrid dirigido a Carnicer, que le informa de la concesión de su jubilación (AVM: (S) 4-67-86).

DOCUMENTO 42

Carta del Marqués de Someruelos a la reina Isabel II solicitando la autorización para aumentar la jubilación de Carnicer (AVM: (S) 4-67-86).

DOCUMENTO 43

Informe y propuestas de Carnicer y Saldoni dirigidas al vice-protector del conservatorio, elaborado en 1853, para la mejora de enseñanza. (E-Mc: 282, Leg. 9-7 (20.IV.1853).

DOCUMENTO 44

Discurso pronunciado por Hilarión Eslava en el cementerio de la Patriarcal, con ocasión del entierro de Ramón Carnicer.
En Gaceta Musical de Madrid (25.III.1855), p. 60.

DOCUMENTO 45

Escrito de Francisco Asenjo Barbieri dirigido a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, referido al busto de Carnicer que se instaló en la fachada del Teatro Real (ARABASF: 5-2/4).

DOCUMENTO 46

Escrito dirigido al Ministro de Hacienda que confirma el encargo a distintos escultores de los bustos para la fachada del Teatro Real (ARABASF 5-2/4).

BIBLIOGRAFÍA

AGRADECIMIENTOS

Una vez concluida la redacción de esta tesis, quiero expresar mi más sincero agradecimiento a las personas que con su desinteresada ayuda me permitieron realizar y llevar a buen término este largo y extenso trabajo.

En primer lugar al Instituto Superior de Música de la Universidad Autónoma de Madrid, a su director, Don José Peris Lacasa y al Doctor Alfredo Vicent, que me han animado a concluir esta tesis. También al Doctor Roger Alier i Aixalá, de la Universidad Central de Barcelona, que aceptó con entusiasmo dirigirla.

Un agradecimiento especial deseo dedicar a Victor Pagán y a Alfonso de Vicente, quienes gracias a su estupendo catálogo de obras de Ramón Carnicer y a sus consejos, me ayudaron directa e indirectamente a orientar la investigación, allanando el camino en el manejo del material impreso y manuscrito que se encontraba en los diversos fondos.

Quiero dar asimismo las gracias diversas personas que me ayudaron a continuar mis investigaciones: José Gosálbez, Elena Magallanes, Pedro Ajenjo, Pepe Rey, Isabel Mateo Villena, Juan Vivanco y Octavio Lillo.

Quisiera también expresar mi gratitud, aunque póstuma, a dos personas que apoyaron desde el principio la idea de hacer una tesis sobre Ramón Carnicer: Don Samuel Claro Valdés, que fue profesor de la Universidad Católica de Chile, y Don Ignacio Sanuy, ilustre ex profesor del Instituto Superior de Música de la Universidad Autónoma de Madrid.

OCTAVIO LAFOURCADE SEÑORET

Xàtiva, 31 de mayo de 2003

FUENTES CONSULTADAS PARA LA REALIZACIÓN DE ESTA TESIS

I. Documentos Manuscritos

AVM (S)	Archivo de la Villa de Madrid: Secretaría
AVM (Corr.)	Archivo de la Villa de Madrid: Corregimiento
AVM (C)	Archivo de la Villa de Madrid: Contaduría
E-Mc	Archivo y Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
ANCH	Archivo Nacional de Chile
AMHNCH	Archivo del Museo Histórico Nacional de Chile
AHSP	Archivo del Hospital de San Pau
AHN	Archivo Histórico Nacional
ANF	Archivo Nacional de Francia, París
BC: M	Biblioteca de Catalunya, Sección de Música
BHM: Mus	Biblioteca Histórica Municipal, Sección de Música, Madrid
BHM: Tea	Biblioteca Histórica Municipal, Sección de Teatro, Madrid
BHM (L)	Biblioteca Histórica Municipal, Madrid, Legado Carnicer. Catalogación hecha por Pagán y De Vicente de las obras y documentación donada en 1965 por Elisa Carnicer e Ylla.
BN	Biblioteca Nacional, Madrid
BM	Biblioteca de Música del Ayuntamiento de Madrid
ARABASF	Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
BC	Biblioteca de Catalunya, Barcelona
BNCH	Biblioteca Nacional, Chile
APR	Archivo del Palacio Real de Madrid

NOTA SOBRE LAS FUENTES MANUSCRITAS MÁS IMPORTANTES CONSULTADAS:

El Archivo de la Villa de Madrid (AVM) ha sido una de las fuentes más importantes para la realización de este trabajo. Este archivo a su vez se divide en tres apartados: Secretaría, Corregimiento y Contaduría. En ellos se encuentran muchos y diversos documentos administrativos referidos a los teatros en los que trabajó Carnicer. Se trata de legajos que tratan de temas específicos, que fueron clasificados con ese criterio probablemente en el siglo XIX. Las legajos están catalogados cronológicamente, pero los documentos están sueltos y desordenados en carpetas, en las que no hay orden específico. Aparecen así documentos que tiene en común el tema enunciado en la solapa, pero con fechas distintas (a veces de años diferentes) y que fueron incorporados al expediente. Tanto por la caligrafía como por el deterioro muchas veces resultan difíciles de manejar.

El Archivo y Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Madrid (E-Mc), fue la segunda fuente, por orden de importancia, en cuanto a material manuscrito. Contiene documentos muy diversos. El material más relevante para este trabajo es el que se encuentra en el archivo, que está siendo catalogado, con los documentos más interesantes sobre los años en que Carnicer fue profesor de composición en dicho centro. En cuanto a conservación y manejo, los legajos son similares a los del Archivo de la Villa de Madrid, aunque en este caso tienen un orden más cronológico.

FUENTES IMPRESAS

Aparte de los libros y artículos que aparecen especificados en la bibliografía, ordenada por autores, y que se encuentra al final de este trabajo, se consultaron muchas publicaciones periódicas en torno a la época en que Carnicer vivió en la capital del reino, que a excepción del *Diario de Barcelona*, eran todas de Madrid. Esta información ha resultado de primera magnitud para obtener información específica y puntual sobre el músico catalán, particularmente de los periodos en los cuales no encontramos material de archivo. Los periódicos o revistas consultadas y citadas en este trabajo son:

Diarios:

DIARIO DE BARCELONA: a través de la cartelera publicada por M.T. Suero, en *El Teatre Representat a Barcelona de 1880 a 1830*.

EL CORREO MERCANTIL Y LITERARIO

DIARIO DE AVISOS DE MADRID

EL ESPAÑOL

GACETA DE MADRID

DIARIO DE MADRID

EL MUNDO

EL PILOTO

EL HERALDO

EL TIEMPO

LA ÉPOCA

Revistas o publicaciones periódicas

CARTAS ESPAÑOLAS.

LA REVISTA ESPAÑOLA

ECO DEL COMERCIO

EL ARTISTA

GACETA MUSICAL DE MADRID

SEMINARIO PINTORESCO ESPAÑOL

EL ENTREACTO

REVISTA DE TEATROS

LA IBERIA MUSICAL

EL ANFIÓN MATRITENSE

LA LUNETTA

EL TIEMPO

UAM

Universidad Autónoma de Madrid



www.eltallerdigital.com

Tesis **Doctorales**



LA IBERIA

EL PASATIEMPO

GACETA MUSICAL Y LITERARIA

EL MUNDO TEATRAL

EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

La investigación y el estudio científico de la historia de la música en España durante la primera mitad del siglo XIX ha sido una asignatura pendiente durante una buena parte del siglo XX. Aunque se han hecho bastante trabajos sobre autores de la segunda mitad del siglo XIX, particularmente en lo que a zarzuela se refiere, son pocos los que hablan del acontecer musical de la primera mitad de dicho siglo que no tengan como fuente principal las publicaciones y escritos de autores casi contemporáneos de la época, como Barbieri, M. Soriano Fuertes, Saldoni o Carmena y Millán, o Peña y Goñi, entre otros. Los trabajos de los autores decimonónicos, muy útiles, carecen sin embargo de una metodología sistemática y científica sobre los diferentes temas de la historia de la música que abordan. Quizá sea Barbieri (en sus *Papeles*) quien más material y pistas aportó para una investigación científica. Los textos de otros autores, sin embargo, están plagados de información que, aunque muy interesante, muchas veces suele ser anecdótica y unilateral. Es el caso de Soriano Fuertes, cuyos gustos musicales quedan reflejados en las opiniones y juicios que vierte sobre los autores, o del *Diccionario* de Saldoni, sumamente elogioso con la mayoría de los músicos, aficionados o profesionales que aparecen en la obra, sin establecer casi niveles de jerarquía (no se detenía a analizar las fichas que recibía, muchas veces redactadas por los propios músicos biografiados). En la primera mitad del siglo XX autores como Mitjana, Cotarelo y Mori o Subirá, que hacen más trabajo de archivo y hemeroteca, recopilan interesantes datos y documentos, pero se muestran mucho más interesados en potenciar el «nacionalismo» musical, en detrimento de las épocas en que la música tuvo una notable influencia extranjera, como el italianismo imperante en buena parte de la primera mitad del siglo XIX, época que le tocó vivir a Carnicer.

Al enfrentar el tema de Ramón Carnicer nos encontramos con algunos trabajos biográficos, principalmente en diccionarios del siglo XIX y el XX, basados mayormente en la biografía que Francisco Asenjo Barbieri publicó en 1855, pocos días después de la muerte de su maestro, y en otros manuscritos de Barbieri que tratan de Carnicer. Es el caso de Fétis, Elías de Molins, Mitjana o Ruiz Tarazona, entre otros, trabajos superficiales que no aportan nada nuevo a lo realizado por Barbieri y repiten las mismas

anécdotas decimonónicas sobre el músico catalán. En cambio Alier i Aixalà aporta algunos datos novedosos sobre la etapa barcelonesa de Carnicer, y Gómez Amat, con un enfoque más objetivo, revela un mayor esfuerzo de síntesis sobre la época. También Sanuy, en su artículo sobre el músico, incluye datos interesantes, como una reproducción fotográfica de la partida bautismal de Carnicer.

La gran aportación al conocimiento de la obra y de algunos aspectos de la vida del músico catalán fue publicada en 1997: el *Catálogo de obras de Ramón Carnicer*, realizado por Victor Pagán y Alfonso de Vicente, verdadera obra maestra de consulta en lo que se refiere a la vasta obra musical del músico. El catálogo ha sido la obra de referencia más importante para la realización de esta tesis, ya que sistematiza toda la información en torno a una obra que se encontraba dispersa en distintos fondos. Contiene además una interesante iconografía del músico y un seguimiento y estudio del llamado Legado Carnicer, conjunto de obras que la familia de Carnicer intentó sin éxito, vender al estado español.

Tomando así como punto de partida muchas referencias del citado catálogo y las de algunos autores del siglo XIX, me propuse la búsqueda de nuevas fuentes de información que me permitiesen escribir una biografía más sistemática de Carnicer, en sus tres facetas: músico, gestor y pedagogo. En un principio mi idea fue abarcar toda su vida; sin embargo la investigación se fue centrando en torno a la etapa madrileña (entre 1827 y 1855, más una breve estancia entre 1823 y 1824) del compositor, al ser las fuentes mucho más accesibles y abundantes, y por ser Madrid donde Carnicer tuvo mayor desarrollo y proyección profesional. De esta forma la tesis, aunque tiene un pequeño capítulo dedicado al *Himno Patriótico de Chile*, escrito en 1825, está centrada en los trabajos que realizó Carnicer desde su embargo a Madrid (1827) hasta su muerte, en 1855. El trabajo intenta ser una contribución a la biografía del compositor catalán y también a la historia de la ópera en España en el siglo XIX, así como a la historia del Real Conservatorio de Madrid.

INTRODUCCIÓN BIOGRÁFICA SOBRE RAMÓN CARNICER

Aunque esta tesis se encuentra fundamentalmente circunscrita a la vida y trabajos de Carnicer en Madrid, desde 1827 hasta 1855, hemos pensado que una breve reseña de su vida anterior era necesaria para comprender y poder enlazar su desarrollo como músico en la villa y corte. Para esta introducción hemos tomado como principales referencias la biografía que escribió Barbieri, el trabajo realizado por Pagán y De Vicente, y algún material aparecido en periódicos y archivos.

Ramón Josep Rafael Carnicer y Batlle nació en Tàrrega, capital de la comarca de Urgell, provincia de Lérida, principado de Cataluña, en 1789, aunque en alguna época se situó su nacimiento en la población de Tremp, la documentación encontrada no deja lugar a dudas de que fue bautizado en Tàrrega, en la Iglesia Parroquial de Santa María del Alba el 24 de octubre de 1789. Era hijo legítimo de Ramón Carnicer, de profesión sastre, y de María Carnicer y Batlle. Sus abuelos paternos fueron: Miquel Carnicé y María Carnicé y Casalties; sus abuelos maternos: Francesch Batlle y María Batlle y Agustí. Fueron sus padrinos Don Anton Lomanyas y Magdalena Borrás y Fontanel¹.

Parece que la música estuvo presente en la familia de Carnicer, y quizás la mejor metáfora del «ángel» musical que habría tocado al pequeño sea un invento de su padre, hombre de grandes dotes mecánicas aplicadas a la música. Se trataba de un sofisticado reloj que presentó a la *Sociedad económica del País de Urgel*:

«se manifestó un reloj de sobremesa, trabajado a ratos perdidos por el socio Ramón Carnicer, que no ha aprendido ni visto jamás ejercer el arte de relojería. Unas figuras, que representan ángeles, tocan los cuartos, medios cuartos y horas; salen otras que figuran los Apóstoles, y luego sigue una tocata de órgano. Tiene repetición y cuerda para ocho días.»

A los siete años el hijo recibe sus primeras lecciones de música de Buenaventura Feliu, beneficiado y maestro de capilla y organista de la iglesia parroquial del pueblo, Santa María del Alba,

¹ Arxiu Parroquial de Tàrrega. *Libro de bautizos* (ff.193v-194r). En Sanuy, 1958, fotografía de la partida de nacimiento, entre las pp. 12 y 13. Transcripción íntegra en Pagán y De Vicente, 1997, p.503.

² Saldoni, 1880, II, p. 123.

quien «interesado por la precocidad del niño, le enseñó solfeo»³. Por iniciativa del mismo maestro se presentó en 1799 a la plaza de niño de coro, o *prevené*, en la Catedral de la Seo de Urgell. Optaron a esta plaza ocho niños, y⁴

«después de una rigurosa oposición efectuada ante el maestro de Capilla Don Bruno Paqueras, [...] y una comisión del Cabildo compuesta por tres canonigos Fue elegido por unanimidad.»

Sus cualidades vocales, así como su buena formación en solfeo, le permitieron ganar el concurso y estudiar durante siete años, desde finales de 1799 hasta el verano de 1806, en la Catedral de la Seo de Urgell. Bruno Paqueras, maestro de capilla de esta catedral, fue responsable, junto a Antonio Coderch, organista, y Félix Roig, primer violín, de la formación musical del joven Carnicer. Al parecer contaba con la protección y el aprecio de sus tutores, ya que en las fiestas le hacían desempeñar siempre⁵:

«las partes de tiple 1º [...] a satisfacción de todos.»

Su desarrollo musical es intenso y rápido, «no es extraño, Carnicer había nacido músico»⁶, permitiéndole ya en 1804 ser parte importante de la capilla musical de la Seo de Urgell; donde pasa a suplir al organista, ejecutando las obras musicales «en las horas canónicas y misas mayores»⁷.

PRIMERA ESTANCIA EN BARCELONA

Con la recomendación del canónigo Creus, Carnicer viaja en octubre de 1806 a Barcelona para continuar sus estudios con el maestro de capilla de la catedral Francisco Queralt y el organista Carles Baguer. Su dominio del órgano es ya notable, por lo que Baguer le acoge como aventajado discípulo de dicho instrumento. Carnicer trabaja intensamente y, al poco tiempo de estar en Barcelona, se desenvuelve como un «acompañante consumado»⁸. En lo que a composición se refiere, el maestro Queralt es el encargado de continuar la formación de Carnicer, con el que va profundizando en sus conocimientos de

³ Mitjana, 1993, p. 424.

⁴ Subirá, 1955 (*Centenario de Ramón Carnicer*), Revista de la Biblioteca, pp. 40-41.

⁵ *Papeles Barbieri* BN Mss. 14025/60, p. 1.

⁶ Barbieri, 1986, p. 119.

⁷ *Papeles Barbieri* BN Mss. 14025/60, p. 2.

⁸ *Papeles Barbieri* BN Mss. 14025/60, p. 2.

armonía y contrapunto, «por los que tenía especial aptitud»⁹. Al parecer Queralt fue un¹⁰:

«Contrapuntista distinguido, [...] ejerció una positiva influencia y formó numerosos alumnos. Le gustaba escribir obras complicadas para dos o tres coros, en las cuales daba muestras de su habilidad poco común y de su profundo saber.»

Es escasa la información sobre esta primera residencia de Carnicer en Barcelona, pero sabemos que entonces se produce su primer contacto con la ópera italiana que, según coinciden sus biógrafos, no fue muy afortunado y debió de producirse a finales de 1806. Según Barbieri, Carnicer se mostró muy decepcionado del teatro lírico. Era quizás el inicio de Carnicer en la música profana, ya que su formación y vida musical anterior habían estado siempre vinculadas a la Iglesia. Asistió a la representación de una farsa¹¹ o breve ópera de Generali¹² en el Teatro de Santa Cruz:

«decía Carnicer que salió del teatro muy descontento porque le pareció trivial y de poco valor aquella música.»

Esta primera impresión que le causara la música italiana fue cambiando poco a poco. La influencia de su maestro Carles Baguer pudo ser clave para esta transformación de gusto estético de nuestro músico, ya que Baguer era un asiduo del teatro lírico y un ferviente admirador de los autores italianos. Es posible que Carnicer acudiera más de una vez a las funciones del Teatro de Santa Cruz en compañía de Baguer. Mitjana, refiriéndose a las composiciones de Baguer, señala¹³:

«Aunque no pudo conocer las óperas del maestro de Pesaro, fue sin embargo un ferviente imitador de los músicos italianos. De él se cita un oratorio: La Muerte de Abel, ejecutado en la capital de Cataluña con mucho éxito, y que se cree fue compuesto bajo la influencia de las obras análogas de Cimarosa y Guglielmi.»

La misma obra es atribuida por Barbieri a Carnicer, que la habría quemado al decidir un «cambio de

⁹ Elías de Molins, 1889, p. 406

¹⁰ Idem.

¹¹ Es posible que se trate de la farsa *Pamela nubile* de Pietro Generali, que en la temporada de 1806-1807 se representó muchas veces.

¹² Barbieri, 1986, p. 118.

¹³ Mitjana, 1993, p. 290.

rumbo»¹⁴. Pudo tratarse o de una colaboración con éste en su composición, o como copista.

El retorno de Carnicer al Teatro de Santa Cruz, después de esa experiencia negativa, tendría lugar al menos un año después de su llegada a Barcelona en 1807, ya que la obra que se dice que vio y oyó fue *Elisa o el monte de San Bernardo*¹⁵. A partir de la audición de lo obra de Mayr, el entusiasmo de Carnicer por el género lírico fue enorme, y se decidió a aprender la lengua de Rossini¹⁶

«llegando a poseer tan bien este idioma que no solamente le hablaba perfectamente sino que le escribía [...] yo conservo algunas estrofas autógrafas adjuntas a un libreto de ópera que sin duda quiso poner en música Carnicer.»¹⁷

Carnicer fue estrenándose en las artes compositivas, y tenemos noticias de algunas obras de carácter religioso que compuso en esta época. Barbieri señala que antes de ser seducido por la música italiana escribió salmos y misas, algunas a 8 voces. Lamentablemente no ha aparecido nada de esta primera etapa.

Aunque estaba iniciándose en la vida profesional, también colaboró con diversos colectivos componiendo obras para ellos. Según Barbieri, por entonces Carnicer desplegaba una actividad muy intensa, ya que compaginaba su formación con trabajos esporádicos de compositor de obras muy diversas, seguramente por encargo, como¹⁸

«una calenda de Navidad, tres misas, arias, dúos, tercetos, himnos patrióticos a la guerra de la Independencia, canciones, motetes, gozos, lamentaciones escritas para diversos conventos de monjas y frailes, música para los bailes de los Teatros de la Lonja y Patacada, marchas para bandas militares.»

Incluso habría tenido tiempo para escribir¹⁹:

«una colección de canciones y piezas populares [...] para unos pobres ciegos que ganaban su

¹⁴ Barbieri, 1986, p.120.

¹⁵ *Elisa o el monte de San Bernardo*, de Johann Simon Mayr estuvo en cartelera en la temporada 1807-1808 del Teatro de Santa Cruz, y se estrenó el 25 de agosto de 1807.

¹⁶ *Papeles Barbieri* BN Mss. 14025/60, pp. 3-4.

¹⁷ Barbieri, 1986, p. 119. En Pagan y De Vicente, 1997, p. 14: «Se conserva el argumento de una ópera con algunos versos, sólo en español, entre los papeles del legado del músico» BHM (L) 747-11.

¹⁸ Barbieri, 1986, p. 120.

¹⁹ Idem.

vida cantando por las calles de Barcelona y a los cuales él mismo enseñaba gratuitamente en los breves ratos que le dejaba libre su incansable actividad.»

Su residencia en Barcelona se interrumpió bruscamente a causa de los disturbios políticos, y antes de cumplir un año y medio en la ciudad condal la situación particular del músico y la situación política española dieron un giro radical. En lo personal, la muerte de su profesor y principal valedor Carles Bager el 29 de febrero de 1808 (el día en que las tropas francesas se apoderaron de la Ciudadela de Barcelona, con lo que empezó la ocupación enemiga de la ciudad) le privó por un lado de sus enseñanzas, y por otro de los escasos ingresos que obtenía tocando en misas de la catedral de Barcelona y en la iglesia de Santa María del Mar, en sustitución de su maestro. La invasión francesa de España, contra la cual, según Barbieri, se comprometió mucho «como patriota exaltado», fue el detonante para que se produjera la salida del músico, que buscó²⁰

«fortuna en otra parte donde al menos no tuviera que soportar el yugo extranjero.»

Decidió entonces emigrar a Menorca, y se embarcó²¹

«a Mahón el día 2 de junio de 1808, sin contar con relación alguna [y] escaso de recursos.»

Se cuenta que nada más llegar a la isla llamó a la puerta de²²

«un convento de franciscanos, rogando al P. guardián le permitiese permanecer unos días con la comunidad, hasta que pudiese hallar alguna casa en donde fuese admitido como huésped. Concedióle aquel lo que le pedía con singular amabilidad, sin saber a quien hacía tal merced; pero cuando, por conversación entablada con él, supo que era profesor de música y organista, le dijo alborozado: “¡Ah! ¡qué servicio tan grande nos haría V. si supiese desempeñar la parte de órgano en el rosario y gozos de San Antonio, cuya novena empezamos hoy sin tener mas organista que un ciego que no puede acompañar!” Prestóse gustoso Carnicer, y lo hizo tan a satisfacción de la comunidad, que desde entonces se captó la voluntad y estimación general.»

Barbieri señala que al verle tocar el órgano —se cree que era el órgano de la la iglesia de Santa María, que todavía se conserva— fue tal el embeleso de los frailes que consideraron «milagrosa su aparición en

²⁰ Mitjana, 1993, p. 425.

²¹ Barbieri, en *Gaceta Musical de Madrid*, (25.III.1855), p.57.

²² Idem.

el convento», ya que se preparaba una función religiosa²³, y el músico

«hizo tantos primores en el órgano aquel mismo día, que dejó asombrados a todos los frailes.»

Su brillante desempeño en el rosario y gozos de San Antonio y durante las misas le dio buena reputación en Mahón. Su fama como organista

«corrió de boca en boca por toda la ciudad cuyos habitantes llenaban las naves de la iglesia todas las tardes.»²⁴

Pronto tuvo relación con importantes personalidades que entonces residían en la isla, como el Doctor Charles-Ernest Cook, erudito y científico que fue maestro del famoso médico Don Mateo Orfila. Al parecer Cook, gran aficionado a la música, había recibido lecciones del propio Mozart. El químico y físico extranjero realizaba una estancia científica en la isla, y Carnicer tuvo la oportunidad de conocerle y, sobre todo, de conocer la música para piano de Mozart. La actividad musical en Mahón era, sin embargo, escasa, y nada tenía que ver con el rico y variado mundo cultural que había dejado en Barcelona. Los biógrafos de Carnicer nos describen su llegada a Mahón como un hecho providencial para el desarrollo de la música en la isla a lo largo de su seis años de residencia, de 1808 a 1814, cuando pudo regresar a Barcelona. En este período pudo llevar a buen término una importante labor pedagógica, cuyos resultados²⁵

«fueron tan felices que se desarrolló en aquella población una afición extraordinaria al arte musical.»

Volcándose casi por completo en la enseñanza²⁶:

«arreglaba la música para piano, destruía viejas y malas costumbres musicales [...] Enseñó solfeo, canto, piano y composición difundiendo tanto el gusto por la música que a su llegada a Mahón había en esta ciudad 4 pianos y en poco más de cinco años que estuvo allí [...] pasaban de 50 los pianos.»

Se cree que también supo aprovechar los conocimientos del maestro de música siciliano Rafael Russo,

²³ Barbieri, 1986, p. 119.

²⁴ Idem.

²⁵ Barbieri, en *Gaceta Musical de Madrid*, (25.III.1855), p.57.

²⁶ Barbieri, 1986. p. 119

que entonces residía en Menorca y le permitió conocer innovaciones en la enseñanza del solfeo. Por todo ello, a pesar del árido panorama musical de la isla, pudo salir de Menorca enriquecido con conocimientos adquiridos a través de Russo y del antes mencionado Cook, particularmente el repertorio pianístico de Mozart²⁷, a través del cual pudo conocer «las bellezas de la música alemana²⁸».

A partir de su experiencia en Menorca Carnicer desarrolla una gran afición por el piano, instrumento que le será indispensable en el desarrollo de su carrera musical y que sirve, en cierta forma de unión, o puente, entre su experiencia musical anterior a Mahón y la posterior. Dos mundos, dos estéticas diferentes, vinculadas a toda la práctica del maestro de Tárrega, se separan o distancian en esta época. El piano pasa a ser, sin duda, su instrumento predilecto. En este período escribe una serie de sonatas para piano y comienza a hacer reducciones para el instrumento. A su regreso a Barcelona, desde 1814, comienza a difundir sus reducciones para piano de arias y movimientos de famosas óperas del momento. Muchas son publicadas por periódicos musicales de la época. Barbieri nos cuenta que Carnicer tenía una enorme facilidad para reducir al piano cualquier obra u ópera, y que a primera vista la ejecutaba²⁹ «en el piano sin desperdiciar una sola frase importante de ella, y dándola el colorido conveniente».

Hacia el mes de julio de 1814 regresa a Barcelona, decidido a asentarse en la ciudad condal y también a contraer matrimonio con Magdalena España Torrens³⁰,

«vecina de Mahón y libre para efectuar matrimonio con el Señor Ramón Carnicer.»

Los padres de la futura esposa eran de Barcelona, al parecer también exiliados. El compromiso había tenido lugar en Menorca³¹,

«en donde dio palabra de esponsales a Magdalena España.»

Los futuros esposos regresaron a la ciudad condal en el verano de 1814 y contrajeron matrimonio en la parroquia de Sant Jaume el día 20 de agosto de 1814³².

²⁷ Carnicer escribió en Menorca una serie de sonatas para piano, se trata de las sonatas n.º 1, 2, 3, 4, 5 y 6. Pagán y De Vicente, 1997, pp. 487-491.

²⁸ Mitjana, 1993, p. 425.

²⁹ *El Mundo Teatral*, (1.IV.1855), p. 2.

³⁰ En Pagán y De Vicente, 1997, p.504.

³¹ Idem.

³² Barbieri, en *Gaceta Musical de Madrid*, (25.III.1855), p.58.

En Barcelona se dedicó a la enseñanza y, como músico experto, fue encargado de la organización y dirección de los conciertos que se celebraban en la cuaresma de 1815 en el Palacio Real, sede del Gobernador de Barcelona, el general Castaños, héroe de la batalla de Bailén y entonces Capitán General de Cataluña³³. Debido a su buen desempeño, se le confió la organización de otras actividades filarmónicas en el Teatro de Santa Cruz; se trataba de los típicos conciertos decimonónicos que consistían en un *potpourri* de música instrumental y vocal que combinaba obras dispares (como un cuarteto de cuerdas, unas variaciones para piano, canciones patrióticas o populares y arias italianas; estas últimas eran las que tenían más éxito entre el público). Entre estas veladas hubo una famosa, que tuvo lugar el 20 de octubre de 1815³⁴:

«A beneficio de los obsequios dirigidos a perpetuar la memoria de las ocho víctimas ilustres sacrificadas en esta ciudad por el gobierno intruso en el año 1809.»

Se trataba de reunir fondos para un monumento a la memoria de aquellos «patriotas ahorcados en 1809»³⁵ durante la invasión francesa de Cataluña. «Desde entonces quedó designado Carnicer para dirigir todos los grandes conciertos³⁶», y tanto empresarios como particulares ya le habían señalado como el candidato ideal para llevar a buen término la organización de una empresa permanente de ópera.

La primera compañía que había puesto ópera en escena después de la «liberación» de 1814, se había estrenado el 29 de agosto de 1815, con objeto de no demorar más la reanudación del teatro lírico en Barcelona, ansiada por por el público. El *Diario de Barcelona* recoge el acontecimiento en su cartelera de la siguiente forma³⁷:

«Teatro. Hoy por la primera vez que tiene el honor de presentarse a este benigno público la compañía italiana de ópera, dará principio con la ópera bufa intitulada: Italiana en Argel, adornada de su correspondiente teatro a las seis y media.»

Creemos que esta compañía fue organizada por Carnicer; la encabezaba la soprano Antonia Mosca³⁸ y

³³ El Gobernador Militar tenía también a su cargo las diversiones publicas.

³⁴ *Diario de Barcelona*, (20.X.1815). En Suero, 1987, II, p.445.

³⁵ Subirá, 1955, *Revista de la Biblioteca*, pp. 42-43.

³⁶ Barbieri, en *Gaceta Musical de Madrid*, (25.III.1855). pp.59-60.

³⁷ *Diario de Barcelona*, (29.VIII.1815). En Suero, 1987, II, p.441.

³⁸ También conocida como «la Mosca de Venecia»; soprano que unos años antes había cautivado el corazón de Rossini.

contó con otros prestigiosos cantantes italianos, como la soprano segunda Marianna Rossi, el bajo Domenico Vacanni y el bajo Marco Bordogni. Para la temporada que comenzaba en 1816, y pensamos que también con la estrecha colaboración de Carnicer, se presentó una compañía formada por el empresario Felipe Cascante³⁹, que contó con los mismos solistas de 1815⁴⁰.

LA SOCIEDAD DE ACCIONISTAS

La ópera se vio favorecida por el advenimiento de una burguesía en pleno auge. Una burguesía ansiosa de diversiones públicas, que decidió crear una sociedad para promover los espectáculos líricos. Para la Ciudad Condal, fue esta época⁴¹:

«un moment brillant, i molt particularment pel que fa a l'òpera; consagrada definitivament a Barcelona, la capital catalana presencià l'entronització de l'inmortal Rossini.»

La formación de dicha sociedad no fue tan sencilla como se sugiere, y tuvo que pasar por toda una serie de trámites y negociaciones con el Hospital y los Empresarios, ya que el Teatro de Santa Cruz era propiedad del Hospital General de la Santa Cruz y era el único en el que se podía representar ópera, pues tenía concedido un Privilegio Real desde 1579, ratificado en 1587 por Felipe II, quien se lo había concedido a perpetuidad⁴²:

«de manera que al dicho Ospital le resulten, y ayan de resultar todos aquellos provechos que en otras partes se podrían aver, y han acostumbrado pagar.»

La sociedad de accionistas nació apadrinada por la Asociación para Mejora del Teatro, y se creó⁴³:

«con ánimo de reformar el teatro lírico de esta ciudad, [...] y elevándolo a la altura de los mejores de Ytalia.»

³⁹ Cascante, antes de ser empresario, durante muchos años había sido primer fagot de la orquesta del coliseo barcelonés.

⁴⁰ *Diario de Barcelona* (18.IV.1816). En Suero, III, 1990, p.15.

⁴¹ Suero, 1987, I, p. 12.

⁴² AHSP: Documentos Reales (25.VII.1587).

⁴³ Barbieri, 1986, p. 119.

Con la idea de «quitar el teatro de manos de empresarios especuladores»⁴⁴ la Sociedad decidió⁴⁵:

«encargar la organización a Carnicer, y al efecto comisionarle para que pasara a Ytalia a escriturar la compañía.»

El viaje se realizó seguramente a lo largo de febrero y marzo de 1817, y Carnicer fue a Italia acompañado de uno de los directores de la Sociedad, Pere Antoni Viquer. Regresó con una compañía completa de destacados solistas y con el director y compositor Pietro Generali, el violinista Alessandro Turchi, el oboista e intérprete de corno Giovanni Grassi y el pintor y tramoyista Francesco Lucini⁴⁶. Las negociaciones con los administradores del Hospital de Santa Cruz, y las reformas que se hicieron en el Teatro, fueron demorando, sin embargo, el inicio de las representaciones, y aunque la compañía de la temporada 1817-1818 se anunció con bastante pompa en el *Diario de Barcelona* para el día 31 de marzo, su estreno no se produjo hasta el 5 de mayo, con la ópera *Il Tancredi* de Rossini⁴⁷. En un principio⁴⁸:

«Carnicer, siguiendo sus modestos instintos quedó en la compañía como 2º»,

pero poco a poco Carnicer pasó en la práctica a ocupar el cargo de director musical del teatro de Santa Cruz. Barbieri nos cuenta que Carnicer⁴⁹:

«era el verdadero y único maestro [...] Generali a pesar de su fama de rígido director estaba como anonadado por las dificultades que a cada paso le tropezaban y recurría en todo y para todo a Carnicer para que llevara el teatro adelante con su inteligente iniciativa.»

Puede que Generali no tuviera mucho entusiasmo por renovar su contrato en la temporada siguiente, por lo que decidió regresar a su patria.⁵⁰

«Viendo pues la sociedad directiva que Generali quería volverse a su país y que quien todo lo disponía y dirigía con acierto era Carnicer dejó a este de único director y maestro y le comisionó

⁴⁴ Barbieri, en *Gaceta Musical de Madrid*, (25.III.1855), p. 58.

⁴⁵ Barbieri, 1986, p. 119.

⁴⁶ Francisco Lucini era sobrino de José Lucini, También pintor y tramoyista del coliseo Barcelonés, que se encontraba en España desde principios del XIX. Ambos de origen italiano, se españolizaron y establecieron en España toda una tradición de escenografía y tramoya para el teatro lírico.

⁴⁷ *Diario de Barcelona* (5.V.1817). En Suero, III, 1990, p.35

⁴⁸ Barbieri, BN Mss 4025/60, p. 11.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ Idem.

para que volviera a Italia a contratar otra compañía para el año de 1818.»

Es menos conocido el segundo viaje de Carnicer, pero en la siguiente temporada figuran varios solistas nuevos, contratados por él en Italia, como Adelaida Sala⁵¹, Paulina Monticelli, Filippo Galli y Sabino Monelli.

Entre las iniciativas acordadas por la Sociedad estuvo la publicación de un periódico⁵²: *El Periódico de Música*, que se propuso editar partituras y realizaciones de las mejores piezas italianas que se cantaban entonces en Barcelona, así como algunas obras sacras, para deleite de los aficionados. Todas incluían acompañamiento de piano. Entre las obras que se publicaron figuran varios números de *Elisabetta regina d'Inghilterra*, ópera de Rossini que Carnicer estrenó el día 27 de agosto de 1817⁵³, como la:

«sinfonía en la ópera *Elisabetta regina d'Inghilterra* del Maestro Rossini, arreglada para el fuerte piano por Don Ramón Carnicer»,

publicada en Barcelona en dicho periódico⁵⁴, así como una versión con acompañamiento de piano del *Duetto*⁵⁵.

A partir del regreso de Generali a su patria la presencia de Carnicer como compositor y director fue más destacada. A mediados de febrero de 1818 Domenico Vacanni organizó una serie de «conciertos vocales e instrumentales» en el salón del *Palau* del Capitan General de Cataluña, en los que figuraban obras de nuestro músico, como en el que se ofreció el día 21 de febrero⁵⁶:

«Primera Parte. Sinfonía de la ópera *Agnese*, de Don Ramón Carnicer. [...] (y) Variaciones de flauta que egecutará Don Ignacio Cascante sobre el tema de la cavatina del señor maestro Rossini, Eco pietosa, compuestas por Don Ramón Carnicer.»

En varios de estos conciertos aparecen obras de Carnicer, especialmente sinfonías e himnos.

⁵¹ La joven Adelaida Sala se estrenó en Barcelona con 18 años. Más tarde se casó con un noble español y se convirtió en la Condesa de Fuentes (Suero, 1987, I, p. 259).

⁵² *Diario de Barcelona*, (26.IV.1817). En Suero, III, 1990, p. 34.

⁵³ *Diario de Barcelona*, (27.VIII.1817). En Suero, III, 1990, p. 49.

⁵⁴ *El Periódico de Música*, N° 16 (1818), pp. 1-9. BN: M 1349.

⁵⁵ *El Periódico de Música*, N° 17 (1818), pp. 1-12.

⁵⁶ *Diario de Barcelona* (21.II.1818). En Suero, III, 1990, p. 72.

La temporada 1818-1819 es anunciada el 14 de marzo de 1818⁵⁷, y Carnicer figura como *Maestro al Cembalo*, término un tanto arcaico para la época, que significaba Maestro Director. El repertorio favorito sigue siendo Rossini; *Il Barbiere di Siviglia* se representa en casi un centenar de ocasiones, y Carnicer decide escribir una sinfonía para la obra de Rossini, que es hoy en día una de las pocas obras conocidas del maestro. El misterio que rodea la existencia de dos sinfonías para esta ópera nos demuestra el éxito que tuvo su contribución a la obra de Rossini. La primera sinfonía⁵⁸ fue compuesta durante aquella temporada (1818-1819) y ha sido la única difundida. La segunda⁵⁹ seguramente fue escrita durante la etapa madrileña de Carnicer, en la que *Il Barbiere* fue uno de los títulos preferidos de Carnicer en los Teatros Príncipe y de la Cruz. Desde el éxito que tuvo su primera sinfonía para *Il Barbiere di Siviglia*, fueron cada vez frecuentes la sustitución de algún número por una obra de su composición. Incluso en la misma temporada en que compuso la primera sinfonía, el maestro escribió otra pieza para la obra de Rossini, que aparece anunciada de la siguiente manera⁶⁰:

«a las siete y media la compañía italiana egecutará la ópera el Barbero de Sevilla, advirtiendo que en el segundo acto se ha quitado el dúo de *Pace gioia* y el aria de la señora Sala, y se ha puesto en su lugar un terceto nuevo del maestro Don Ramón Carnicer.»

La muerte de la reina María Isabel de Braganza a finales de diciembre de 1818, tiene consecuencias inmediatas en el mundo teatral, ya que se imponen los «tres meses de luto», con lo que quedan suspendidos todos los espectáculos. El Teatro de la Cruz cierra sus puertas el uno de enero de 1819, anunciándose al día siguiente que⁶¹ «cesará desde hoy toda diversión pública, hasta nueva orden.»

En la temporada 1819-1820, Carnicer sigue siendo una pieza clave para la ópera en Barcelona, y el 15 de mayo de 1819, con motivo de la visita a Barcelona de la infanta Luisa Carlota, estrena su primera producción lírica: *Adele di Lusignan*⁶², ópera semiseria con libreto de Felice Romani. La obra se representó en 24 ocasiones a lo largo de la temporada. Encontramos también en dicha temporada diversos números compuestos por Carnicer para óperas de autores italianos⁶³.

⁵⁷ *Diario de Barcelona* (14.III.1818). En Suero, III, 1990, p. 74.

⁵⁸ Pagán y De Vicente, 1997, p. 357.

⁵⁹ Pagán y De Vicente, 1997, p. 358.

⁶⁰ *Diario de Barcelona* (18.X.1818). En Suero, III, 1990, p.107.

⁶¹ *Diario de Barcelona* (2.I.1919). En Suero, III, 1990, p. 119.

⁶² *Diario de Barcelona* (14.V.1819). En Suero, III, 1990, p. 123.

⁶³ Ver Pagán y De Vicente, 1997, p. 19.

La Sociedad de accionistas, muy vinculada al destino personal del General Castaños, se disolvió en la temporada 1819-1820⁶⁴. El 4 de agosto de 1819 se anunció su disolución y que el coliseo quedaría libre para ser alquilado a otro empresario. Pero Carnicer continuó como director musical de las temporadas líricas siguientes. En la de 1820-1821 puso en escena óperas de diversos autores italianos, en las que introdujo algunos números de su composición. En la temporada 1821-1822 Carnicer estrenó su segunda ópera, *Elena e Costantino*, sobre un libreto de Felice Romani. Quiso estrenar su ópera el 16 de julio de 1821⁶⁵:

«Hoy a beneficio de Don Ramón Carnicer, se egecutará por la compañía italiana la opera nueva titulada Elena música de dicho Carnicer.»

Sin embargo parece que hubo un acontecimiento político que impidió su estreno ese día, como nos lo aclara él mismo⁶⁶:

«La fatalidad de las pasadas circunstanacias, y el trastorno a ellas consiguiente, me han privado del placer de presentar una nueva producción mía el día de mi beneficio. Destinado a este efecto hoy jueves 10 del corriente he recurrido a la ópera semiseria *Elena e Costantino*, último fruto de mi aplicación y buenos deseos mas que de mis alcances en el arte que profeso: y con esta oferta espero complacer mas que con otra función a este público indulgente que tanto me ha favorecido.= Ramón Carnicer.= A las seis.»

La ópera, sin embargo, tuvo bastante éxito y se representó 27 veces a lo largo de la temporada. Asimismo siguieron sonando en el coliseo números de su anterior producción *Adele di Lusignano*, como el siguiente⁶⁷:

«en seguida se tocará un dúo a toda orquesta obligado de flauta y clarinete de la ópera Adela de Lusiñan,»

En la temporada siguiente (1822-1823) Carnicer estrenó otra ópera, esta vez sobre el célebre texto de Lorenzo Da Ponte, *Il dissoluto punito o Don Giovanni Tenorio*⁶⁸:

⁶⁴ Suero, I, 1987, p 169.

⁶⁵ *Diario de Barcelona* (16.VII.1821). En Suero, III, 1990, p. 210.

⁶⁶ *Diario de Barcelona* (10.I.1822). En Suero, III, 1990, pp. 215-216.

⁶⁷ *Diario de Barcelona* (11.V.1820). En Suero, III, 1990, p. 167.

⁶⁸ *Diario de Barcelona* (20.VI.1822). En Suero, III, 1990, p. 226.

«Hoy a beneficio de Don Ramón Carnicer, se ejecutará la ópera de su composición titulada Don Juan Tenorio.»

No parece que su nueva ópera cosechara el éxito de las anteriores, ya que solo se representó en nueve ocasiones a lo largo de la temporada. Según Elías de Molins, Carnicer se disgustó mucho por el «fracaso» de su *Don Giovanni*, por lo en la temporada siguiente (1823-1824) decidió marcharse de Barcelona y firmar su primer contrato con los teatros de Madrid⁶⁹. Pensamos que la complicada situación política y económica del último periodo del llamado trienio liberal (1820-1823) también influyó en su marcha a Madrid y, en 1824, en su marcha de España. Asimismo Carnicer había compuesto, a lo largo de tres temporadas, diversos himnos para la «causa», que tras el regreso al absolutismo de Fernando VII resultaron comprometedores. La exaltación de los valores constitucionales había sido un tópico en los teatros. Así encontramos a Carnicer participando con su música en diversas celebraciones «liberales», como⁷⁰:

«Cuando toda la nación celebra con inefable entusiasmo su renacimiento a la libertad y a la gloria que un funesto destino la había arrebatado seis años, la compañía [...] en desahogo de su amor patrio ofrece para hoy 2 de abril [una función que] concluirá el espectáculo con la declamación de un himno poético análogo a la circunstanancias, y canto de un himno patriótico por los señores Galindo y Viñolas, música de Don Ramón Carnicer.»

La inspiración de Carnicer se renovaba de acuerdo con la situación política del momento, y para más de una ocasión compuso verdaderas «suites» de himnos, como en la función del 29 de agosto de 1822:⁷¹

«en el final de la cual se cantarán *canciones patrióticas nuevas*, música de Don Ramón Carnicer.»

Incluso durante las representaciones de ópera se insertaban este tipo de composiciones⁷²:

«Hoy dará principio la compañía italiana con el primer acto de la ópera *el Oteló*: a continuación al señor Viñolas recitará una *oda patriótica* análoga al objeto de la función, y en seguida se cantará un *himno* nuevo, música de Don Ramón Carnicer.»

⁶⁹ Elías de Molins, 1889, p. 413.

⁷⁰ *Diario de Barcelona* (2.IV.1820). En Suero, III, 1990, p. 164.

⁷¹ *Diario de Barcelona*, (29.VIII.1822 y 21.X.1822). En Suero, III, 1990, p. 234 y p. 239.

⁷² *Diario de Barcelona* (7.XI.1822). En Suero, III, 1990, p. 243.

Sus composiciones «patrióticas» se siguieron cantando en Barcelona incluso cuando su autor se hallaba en Madrid. A lo largo de 1823 se anuncian sus himnos en varias funciones. Algunas de ellas en fechas emblemáticas, como la del 2 de mayo de 1823, en la que se anunció de forma destacada que se cantaría «el himno patriótico del señor Carnicer»⁷³. O en otra, que tuvo lugar el 1 de octubre de 1823, con motivo del regreso de Fernando VII de su cautiverio en Cádiz, en la que se modificó la letra del himno para hacerlo aún más constitucional:

«para intermediar la función se cantará el himno patriótico del ciudadano Carnicé, cuya letra nueva será dirigida a reanimar el espíritu patriótico cual lo exigen las actuales circunstancias.»

Estos himnos, como se puede ver en el capítulo II, serán las pruebas más comprometedoras contra Carnicer, cuando en 1830 se investigue su pasado «liberal».

La primera residencia de Carnicer en Madrid comenzó hacia el mes de marzo de 1823 y duró poco menos de un año, ya que debido a la vuelta al absolutismo de Fernando VII se vió obligado a partir al exilio (ver capítulo III). Carnicer residió en París y Londres hasta el año 1826, cuando regresó a la ciudad condal, contratado como director musical del Teatro de Santa Cruz. Pocos meses después, en marzo de 1827, fue embargado por real decreto a Madrid para ocupar en los teatros principales el mismo cargo que tenía en Barcelona. Carnicer trabajó en Madrid como maestro director y compositor durante más de 16 temporadas, estrenando muchas óperas italianas y varias de su producción. Esta faceta se encuentra ampliamente desarrollada en el capítulo I de esta tesis.

En Madrid, Carnicer opositó para el cargo de «Director de la Real Cámara de S.M. y magisterio de la Real Capilla»⁷⁴ y fue vetado para ocupar el puesto debido a su pasado «liberal». Sin embargo, en 1830 fue nombrado profesor de composición del recién fundado Conservatorio de María Cristina, cargo que ocuparía hasta su muerte en 1855. El tema está desarrollado de forma extensa a lo largo del capítulo II (Carnicer y el magisterio musical).

El compositor permaneció en la capital del reino desde 1827 hasta 1855. Hizo varios viajes a Italia por encargo del ayuntamiento y empresarios de Madrid.

Como se podrá ver en el capítulo IV de este trabajo, Carnicer entabló en Madrid diversos pleitos por el reconocimiento de sus derechos artísticos y laborales.

⁷³ *Diario de Barcelona* (2.V.1823). En Suero, III, 1990, p. 267.

⁷⁴ M. Soriano Fuertes, IV, 1859, p. 301.

CAPÍTULO I CARNICER EN LOS TEATROS PRINCIPALES DE MADRID

1 LA ETAPA PREVIA: REGRESO A BARCELONA Y EMBARGO A MADRID

El punto de partida de este trabajo es Barcelona, adonde regresa Carnicer tras el invierno de 1826, poniendo así fin a su exilio en Londres. Esta breve aunque intensa etapa previa a su embargo a Madrid resulta de particular interés para comprender los motivos de su traslado forzoso a la capital del reino, así como para enlazar su trayectoria artística y personal.

La situación en España tras su regreso seguía siendo bastante mala; el despotismo de Fernando VII estaba plenamente instaurado en su gobierno, a través de algunos célebres ministros como el de Gracia y Justicia, Francisco Tadeo Calomarde, que sistematizó la represión y estableció unos métodos inquisitoriales en su intento de hacer purgas contra todo lo liberal y lo hereje. Sin embargo, el absolutismo no corría ya peligro, a pesar de los movimientos conspirativos que, sobre todo desde el exilio, trataban de coordinar una insurrección contra el régimen monárquico. La ideología de los jefes liberales del exterior estaba influida por los grandes acontecimientos políticos en Europa y América, y se desarrollaba en un sentido inverso a la de las juntas liberales del interior. Si bien José María Torrijos no veía otra solución que coordinar una insurrección para derrocar violentamente al monarca y su régimen, los que quedaron en la península poco a poco, tras recibir muchos golpes represivos y fracasar en intentos conspirativos, fueron decantándose hacia posiciones más moderadas. Un cierto «reformismo técnico» del estado absoluto, iniciado por Francisco Cea Bermúdez, que fue combatido por sectores ultras del absolutismo, dio en algunos momentos ciertas esperanzas a los liberales del interior sobre la posibilidad de que el régimen emprendiera una política de apertura. Al parecer, la situación en 1826 no era la de *El Terror de 1824*, descrito en la novela de Pérez Galdós, que había impulsado a Carnicer a exiliarse. Las prácticas represivas, muy severas hasta aquel año, fueron atenuándose un poco. Al haberse consolidado el absolutismo no parecía tan necesaria una represión generalizada. Era más bien selectiva, y bastante eficaz. Hubo tímidos intentos de aproximación y diálogo por parte de sectores del liberalismo, como el de Espoz y Mina, que a través de intermediarios trataron de negociar una amnistía para el regreso de los

exiliados⁷⁵.

Carnicer, sin embargo, no era un dirigente político, ni estaba directamente perseguido en España, por lo tanto suponemos que podía regresar sin demasiados temores. Creemos que se acogió a una de las tímidas y limitadas amnistías que hubo después de 1824, en concreto a la de mayo de 1824, y decidió por voluntad propia emprender el regreso a Barcelona. Seguramente su situación personal y profesional fueron determinantes para ello. Por una parte tenía una familia que mantener, que a pesar de su relativamente acomodada posición como exiliado en la capital inglesa le obligaba disponer de importantes recursos económicos. Carnicer logró tener bastantes alumnos, entre ellos varios de la alta sociedad londinense como Miss Monthgomery o Madame Ponthieu, damas a quienes dedicó obras publicadas en Londres. Sin embargo, su situación profesional estaba muy lejos de la importancia y el prestigio que tenía en la Ciudad Condal. Como director musical de la compañía italiana del Teatro de Santa Cruz había logrado llevar el coliseo barcelonés a un nivel muy destacado, en relación con los demás teatros de la península, además de haber triunfado como compositor con el estreno de varias óperas suyas. Por otra parte, la vida de los exiliados en Londres estaba demasiado confinada al «ghetto» de los españoles, que en el barrio de Summer's Town sobrevivían con bastante dificultad y un tanto aislados, pendientes casi exclusivamente de la realidad española y de las conspiraciones para derrocar el régimen fernandista. Estas llegaron a constituirse en organizaciones políticas y militares, como la *Junta Directiva del Alzamiento de España*, dirigida por Torrijos. Ciertamente es que los músicos tenían una situación privilegiada y bastante más socorrida que otros artistas, como por ejemplo Ángel Saavedra, que debía utilizar el ingenio para comer cada día. Sin embargo, una situación como la del guitarrista Fernando Sor, que logró bastante reconocimiento y fama como profesor e intérprete, no significaba lo mismo para Carnicer, que aunque hoy en día es menos conocido que Sor, en su época era mucho más famoso e importante en España que el guitarrista catalán. Lo que para Sor pudo significar el apogeo de su carrera, era para el maestro tarreguense un retroceso profesional, ya que ser maestro de canto y pianoforte no significaba demasiado para él, acostumbrado a escribir y a estrenar partituras con solistas destacados del gremio rossiniano. Más bien era una vuelta atrás, a sus tiempos del primer exilio, en Menorca, donde sobrevivía gracias a las clases de música que daba a damas de la sociedad mahonesa.

Por otra parte, pensamos que el estrecho mundo de los círculos liberales terminó por decidir el

⁷⁵ Bahamonde y Martínez, 1994, pp. 168-170.

regreso de nuestro músico a Barcelona. Podemos constatar que durante su exilio en Londres el único encargo que recibió fue la composición del *Himno Patriótico de Chile*. Este encargo fue producto de los círculos sociales que frecuentaba Don Mariano de Egaña, primer embajador chileno y ministro plenipotenciario del joven país americano. Las demás composiciones publicadas en Londres por Carnicer responden más a iniciativas personales del compositor, para fomentar su obra entre sus discípulos y la emigración española (ver Capítulo IV).

En Barcelona Carnicer era recordado con bastante cariño por los melómanos, al haber sido las temporadas de ópera que había dirigido las de mayor éxito en el Teatro de Santa Cruz. Tanto los empresarios como la administración del Hospital de Santa Cruz, propietario del coliseo, sabían valorar el enorme esfuerzo hecho por Carnicer para levantar el nivel de la temporada de ópera de Barcelona, esfuerzo que había repercutido directamente en sus finanzas. El aprecio que tenía el maestro tarreguense era alto, no sólo entre el público, sino entre los citados administradores y empresarios. De ello nos da fe la encarnizada lucha que se produce, como más adelante veremos, cuando Carnicer es embargado a Madrid. Tanto el Hospital como el empresario Joseph Cornet ven imprescindible la presencia del maestro tarreguense en el Teatro de Santa Cruz, y para ello aducen también su aceptación entre el público. No es de extrañar que el Hospital y los empresarios desearan el regreso del Maestro Director.

1.1 Reincorporación al coliseo barcelonés

Después de unos diez meses de estancia en la Ciudad Condal, en sus funciones de Maestro Director en el Teatro de Santa Cruz, Carnicer es sorprendido por la famosa Real Orden fechada el 24 de febrero de 1827, que le obliga a ir a Madrid para ocupar el mismo cargo en los Reales Teatros de la Villa y Corte. La mayoría de los biógrafos señala que su embargo a Madrid se produce casi inmediatamente después de su regreso de Londres, y sitúan su vuelta a Barcelona en 1827. Afortunadamente contamos con documentación original, tanto en Barcelona como en Madrid, que demuestra que el compositor estaba ya desde el segundo trimestre de 1826 bien instalado en la Ciudad Condal, donde firmó contrato para el Teatro de Santa Cruz con el empresario Joseph Cornet en junio de dicho año. Hay una serie de cartas y escritos que acreditan con precisión las circunstancias y consecuencias de su traslado forzoso. En primer lugar, su regreso a la Ciudad Condal, situado tradicionalmente a principios de 1827, es desmentido por el

propio Carnicer, en un documento de 1836, en el que reclama la titularidad de la plaza de maestro de música del Teatro del Príncipe; en él queda patente que bastante antes de 1827 el maestro se hallaba en Barcelona (ver apéndice n.º 2). Al exponer su situación, señala⁷⁶:

«Que en Junio de 1826 celebró la Contrata de que acompaña testimonio con la Empresa del de Barcelona en la persona de Don José Cornet.»

Por lo tanto, cuando faltaban casi diez meses para ser llamado a la Villa y Corte, Carnicer había reemprendido plenamente sus labores de Maestro Director en el Teatro de Santa Cruz. En la misma línea podemos ver en la cartelera de teatro de 1826, publicada en el *Diario de Barcelona*, que aunque no aparece mencionado directamente Carnicer, se aprecia un repertorio muy del gusto de nuestro músico, con los siguientes títulos: *Semiramide*, *Aureliano in Palmira* e *Il Barone de Felcheim*; estos dos últimos estrenados por él mismo, en 1822, en el coliseo barcelonés. Ninguna de estas dos óperas había sido representada desde la temporada 1822-1823, cuando Carnicer estaba en Barcelona. La *Semiramide* del 20 de abril de 1826 constituyó el estreno en España de dicho título rossiniano. También el anuncio de sinfonías y otras piezas compuestas especialmente para la ocasión son un claro indicio de la presencia del maestro tarreguense en el Teatro de Santa Cruz en 1826. Entre ellas se encuentra la sinfonía de *Il Barbieri di Siviglia* que compuso hacia 1818 y que, durante 1826, en veladas filarmónicas, se tocó varias veces en el coliseo barcelonés⁷⁷.

El retorno de nuestro músico debió de producirse alrededor de abril de 1826, casi un año antes del traslado forzoso. La compañía italiana que comenzaba la temporada de 1826-1827 había sido anunciada el 23 de marzo para iniciar las representaciones el día 26. En la lista de los integrantes no figura Carnicer, sino el «Sr. Jaime Cordella, nuevo» como Maestro Compositor⁷⁸. Sin embargo, ese mismo día, Villemur comunica que «En virtud de una Real Orden del 15 del corriente mes»⁷⁹ (marzo), continuarían suspendidas las funciones públicas. El teatro no abre así sus puertas el domingo de Pascua, como de costumbre, sino que continúa cerrado hasta el día 20 de abril, cuando da inicio la temporada de

⁷⁶ AVM: (S) 2-481-35. La contrata a la que hace alusión no está en el legajo ni ha sido localizada.

⁷⁷ Se hicieron diversas reducciones para piano de la misma, incluso, según Domingo Prat (1934, p. 78), habría sido transcrita para guitarra por su hermano Miguel Carnicer. Un misterio rodea aún la existencia de dos sinfonías distintas escritas por Carnicer para el mismo título de Rossini (1818-1823). Ver Pagán y De Vicente, 1997, pp. 357-364.

⁷⁸ *Diario de Barcelona* (23.III.1826). En Suero, III, 1990, p. 362

⁷⁹ *Diario de Barcelona* (24.III.1826). En Suero, III, 1990, p. 363.

la compañía italiana. Es posible que a raíz del frustrado comienzo de la temporada se produjeran problemas entre el empresario y la plantilla, y que aquel se viera obligado a plantearse algunos cambios, entre ellos el del Maestro Compositor. No fue una temporada muy afortunada para la compañía italiana, ya que hubo una serie de incidencias que alteraron su normal desarrollo y culminaron con el traslado de nuestro músico a Madrid, junto con el primer actor de la compañía de verso, Bernardo Vecilla.

Entre los obstáculos que retrasaron el comienzo de la temporada 1826-1827 cabe citar, en primer lugar, la Real orden del 15 de marzo de 1826 que ordenaba continuar con:

«La suspensión de funciones públicas permitidas en los demás tiempos del año.»

Por lo tanto el coliseo no pudo abrir sus puertas el Domingo de Resurrección, como venía siendo costumbre. Las funciones empezaron el 9 de abril, y la compañía italiana se estrenó el día 20 de ese mismo mes con la *Semiramide* de Rossini. El estreno de la compañía sólo duró unos días, hasta el 3 de mayo, con nueve funciones del título rossiniano. Una nueva Real orden, del 31 de marzo, sobre la suspensión de las diversiones públicas en año de jubileo, es aplicada rigurosamente por el gobernador Villemur, quien ordena el cierre del teatro. Esta vez el cierre dura bastante más. El coliseo no abre sus puertas hasta el 29 de junio⁸⁰. Poco antes de esta reapertura es cuando Carnicer firma el citado contrato, por cuatro años, con el empresario José Cornet.

El empresario Felipe Cascante era quien, en principio, tenía a su cargo la empresa del Teatro de Santa Cruz, y había firmado contrato con los administradores del Hospital por un período de tres años, a partir de la temporada que se inició en 1824. El empresario Cornet negocia entonces, seguramente mientras el coliseo permanece cerrado, un nuevo contrato con el Hospital, ofreciendo pagar un alquiler más alto y asumir los gastos de las reparaciones que fuesen necesarias en el edificio. El Hospital no se hace mucho de rogar, y propone a Cascante la rescisión de su contrato; Cascante intenta conseguir algunas contrapartidas, pero finalmente decide ceder la empresa a Cornet. Al parecer, y según María Teresa Suero, había una sociedad que apoyaba a Cornet y contaba con fondos propios⁸¹. En cualquier caso, es este el momento en que hace su aparición Carnicer, que ha retornado de su exilio y está dispuesto a reanudar sus actividades en el coliseo barcelonés. Seguramente es requerido por el empresario Cornet, quien le plantea el interés de su empresa para que ocupe el cargo de director musical

⁸⁰ *Diario de Barcelona* (29.VI.1826). En Suero, III, 1990, p. 365.

⁸¹ Suero, I, 1987, p. 191.

del Teatro de Santa Cruz. El coliseo vuelve a abrir sus puertas a finales del mes de junio, y el día 29 se presenta nuevamente la compañía italiana, con Carnicer «al piano» y dos solistas nuevos: Elisa Sedlacek y Claudio Bonoldi, en la ópera *Dido Abbandonata*, del entonces director de la compañía italiana de la Villa y Corte de Madrid, Saverio Mercadante. Prosiguen también las representaciones de la *Semiramide* de Rossini, título bastante recurrido por el maestro tarraguense, como veremos más adelante, y de repertorio entre los solistas. La llegada de Carnicer pudo ser providencial, ya que cada cierre impuesto por las autoridades, si duraba más de un plazo razonable, causaba problemas en la organización de la compañía y podía significar la ruina de un empresario. Esta circunstancia explicaría la razón por la que se cedió con tanta facilidad la empresa a Cornet. La presencia de Carnicer, como experimentado Maestro, resultaba muy necesaria en la orquesta, y sobre todo en la ópera italiana, para superar todos esos obstáculos y recuperar el ritmo de la temporada italiana.

1.2 Viaje a Italia en 1826

Una de las primeras preocupaciones del nuevo empresario fue mejorar la calidad de los espectáculos, así como tener un mejor control económico y de la independencia del teatro. Para ello tuvo que enfrentarse al todopoderoso Villemur, no sólo a raíz del embargo de Carnicer, sino también a causa de otros aspectos del teatro, como las localidades gratuitas que la autoridad militar repartía a su libre albedrío incluso entre la oficialidad del ejército francés, los hijos de San Luis que permanecían en Cataluña. Cornet, para mejorar la compañía italiana en la siguiente temporada (1827-1828), decide entonces enviar Carnicer a Italia, por encargo de la empresa. Seguramente salió de Barcelona a principios de octubre hacia Milán. Aunque no conocemos exactamente la fecha de salida del maestro, sí sabemos la de su regreso, que se produjo durante la segunda semana de noviembre. Un recibo manuscrito nos cuenta que el 13 de noviembre nuestro músico rinde cuentas económicas de su viaje. El Tesorero acusa recibo del⁸²:

«Sobrante de lo percibido y gastado por Don Ramón Carnicer en su último viage a Ytalia por cuenta de dicha Empresa.»

⁸² AVM: (S) 4-67-86 (23.V.1826).

Carnicer regresa de Italia tras haber contratado nuevos solistas para la siguiente temporada, con Gennaro Simoni, primer bufo, que se presenta por primera vez en el coliseo el 25 de noviembre. Una buena parte de los solistas de la compañía italiana de la siguiente temporada seguramente fueron contratados por Carnicer. Era mucho más completa que la que habían contratado Cascante y Puig en la temporada anterior. Al parecer, según Roger Alier, nuestro músico también hizo traer en el mismo viaje varios pianos adquiridos en Italia para el Teatro de Santa Cruz.

En enero de 1827 aparece en cartelera el nombre de Carnicer, el día 6, a propósito de unas piezas que se intercalan en la función, de la siguiente forma:

«Las señoras Albin y Sedlaeck, cantaran en ella un bolero, y [...] una polaca nueva; ambas piezas de la composición del Señor Maestro Carnicer.»

Del bolero no tenemos mayor información, pero de la «polaca nueva» sí. Fue compuesta por Carnicer para ser intercalada en el segundo acto de la ópera bufa *Le cantatrici villane* de Fioravanti que se había reestrenado en septiembre de 1826, bajo la dirección de Carnicer. Sus interpolaciones se incluyeron en las siguientes ocasiones en que se representó la farsa, tanto en esa temporada como en 1833.

Todo indica, como más adelante podremos confirmar, que la empresa estaba muy satisfecha con el trabajo de Carnicer. En el mes de febrero el maestro recibe un reconocimiento especial por parte de la dirección; se trata de:

«Cuatro mil quinientos reales de vellón efectivos valor de una gratificación acordada al Señor Carnicer.»

Seguramente este pago extraordinario fue para compensar trabajos adicionales que había realizado, entre ellos su viaje a Italia.

Los datos existentes nos permiten corroborar que hay un período profesional importante de Carnicer en Barcelona antes de ser llamado a Madrid. A su regreso de Londres el Maestro es recibido con grandes expectativas en la Ciudad Condal, tanto por el público como por los empresarios. Este período es pasado por alto por todos sus biógrafos, y, en general, se afirma que casi recién llegado de Londres tuvo que partir hacia Madrid. Los documentos que iremos viendo nos confirman que hacia marzo de 1827 el Maestro se hallaba, junto a su familia, plenamente reincorporado a la vida barcelonesa, y era una pieza indispensable para el funcionamiento de la orquesta y de la compañía italiana en el Teatro de Santa Cruz.

Esto último nos ayudará a comprender las razones que tenía el empresario Cornet para no querer cederle por ningún motivo a los teatros de Madrid, y su desafiante actitud hacia la autoridad militar.

1.3 Aplicación y consecuencias del embargo

La orden de traslado forzoso llegó en mal momento para la familia Carnicer. Nuestro músico había sido muy bien acogido en Barcelona, pero se estaba recuperando moralmente de todo lo que había significado su exilio en Londres. El compositor tenía ya con su esposa, Magdalena España, varios hijos, por lo que otro traslado era sinónimo de muchas complicaciones en el plano familiar y personal. Al recordar las circunstancias del embargo, años después Carnicer se lamentaba de los⁸³:

«Enormes perjuicios que se irrogaban a un artista, que además de las muchas consideraciones que había merecido a las Empresas Teatrales de dicha Ciudad se veía forzado a levantar su casa con su numerosa familia, con gastos enormes y perjuicios de mucho interés.»

Si además se tiene en cuenta que su traslado forzoso era a Madrid, a la corte de Fernando VII, el despótico monarca que había sido la causa de su anterior exilio, se comprende su oposición.

El embargo era la aplicación de un derecho que tenía la Corona para reclamar a cualquier sujeto que considerara necesario en la Corte. Más de algún biógrafo afirma que fue el propio Fernando VII quien tomó la decisión de proceder al embargo de Carnicer, dada la fama de nuestro músico, que como compositor, director y gestor musical era ya bastante sólida en toda España. Una difundida anécdota que nos refieren varios estudiosos, aunque con diferencias de matices, señala cómo se habría producido este súbito interés por parte de Fernando VII hacia Carnicer⁸⁴:

«Habiendo oído Fernando VII una de sus obras y preguntando a un fraile el nombre del autor y como se le contestara que era un negro (así llamaban a los milicianos) en las tres veces que formulara la pregunta, dijole airado: —Negro o blanco, decidme quién es, y sea quien fuere que venga a Madrid.»⁸⁵

⁸³ AVM: (S) 4-67-86 (23.V.1846).

⁸⁴ Pedrell, 1897, p. 296.

⁸⁵ Sólo tenemos noticia de que el maestro estuvo en Madrid en la temporada 1823-1824, cuando se estrenó en 1823

Pedrell identifica *negro* con miliciano, término que también era en la época sinónimo de liberal. La cita contiene elementos de estilo decimonónico bastante anecdóticos, por lo que es muy posible que la historia sea apócrifa, sobre todo considerando que la decisión probablemente no vino directamente del Rey, ni se trató de un simple capricho súbito del monarca después de oír una pieza de su agrado⁸⁶. Obedecía más bien al «Plan para la Reforma de los Teatros» que se había aprobado unos meses antes. La Real orden del 29 de Diciembre de 1826, que permitió la creación de una Junta de Teatros, ente encargado de velar por el buen funcionamiento de los espectáculos, ordenó la aplicación del embargo. Era también llamada Junta Superior para el arreglo y reforma de los Teatros. Un escrito de Francisco Tadeo Calomarde, ministro de Gracia y Justicia, al Corregidor interino de Madrid, confirma la férrea disposición y voluntad del gobierno de mejorar todo lo relativo a los espectáculos y la escena en los Reales Sitios, tanto las compañías como las orquestas. El ministro comunica una Real orden del 16 de enero de 1827, que habla de las facultades de la Junta y de sus obligaciones. Por último, el tristemente célebre Calomarde emplaza al corregidor para que inste a la Junta a cumplir con sus obligaciones⁸⁷:

«Siendo de esperar que conducirá al estado de mejora de que son susceptibles y tanto reclama el servicio público.»

La Junta no tarda demasiado en organizar las nuevas compañías, y unas semanas después comunica al corregidor Antonio Guzmán, que ya tenía configuradas las compañías⁸⁸:

«Deseosa ésta Real Junta de corresponder debidamente a la confianza que S.M. a depositado en ella [...] ha tratado para lograrlo ajustar las mejores partes cómicas e italianas de que tiene noticia.»

La noticia feliz, obra alegórica al aún monarca constitucional Fernando VII, con texto de José María Carnerero (ver capítulo III). Entonces sí que el Monarca escuchó música de nuestro compositor. En la capital del reino habría sido requerido por el Santo Oficio (Suero, l. 1987, p. 261) y llamado a declarar ante este tribunal debido a su pertenencia a «tenebrosas sectas». Según Gisbert (1988, pp. 79-102) Carnicer salió de Madrid hacia su exilio, primeramente a Milán, acompañado por la cantante Loreto García, y luego a París y Londres. Loreto García efectivamente se encontraba en Madrid en esa temporada, como señalan algunos documentos de los Teatros de Madrid. Loreto García pasó bastantes años fuera de España, aunque volvió, en diferentes temporadas, como así consta en su «Expediente de Jubilación. AVM: (S) 4-104-40 (1853).

⁸⁶ Otra fuente comenta que la obra que oyó Fernando VII fue *Adele di Lusignano* (Mitjana, 1993, p. 428), situación menos probable aún, ya que las representaciones de las óperas de Carnicer están bien documentadas, y en Madrid no se representa ninguna hasta el año de su embargo como director a los Reales Teatros.

⁸⁷ AVM: (Corr.) 1-255-4 (21.II.1827).

⁸⁸ AVM: (Corr.) 1-255-4 (17.III.1827).

1.4 Fundamentos del embargo

Carnicer, antes de su estancia en Londres, había conseguido levantar el teatro lírico de Barcelona, creando una compañía de ópera estable, al nivel de las mejores de Europa. Los barceloneses reconocían este mérito en Carnicer, razón por la cual tanto el empresario Joseph Cornet como el público de la Ciudad Condal estaban contentos con su regreso. Una carta del propio Cornet al Protector de los Teatros del Reino, en la que pide que no sea aplicado el embargo, es el mejor testimonio del aprecio que tenía entre el público de la ciudad, así como de lo indispensable que había llegado a ser para el Teatro de Santa Cruz⁸⁹:

«El que espone se ve por tan inesperado suceso en la necesidad de molestar la superior atención de V.S.I. y hacerle presente que de llevarse a efecto el indicado nombramiento, no sólo queda comprometida su opinión para con este respetable público, sino frustrada en gran parte su empresa y menoscabados sus intereses.

Al contratar a Don Ramón Carnicer para Maestro de Música de este Teatro no sólo se atendió a su conocido mérito, como profesor, sino también a las particulares circunstancias que le hacen más agradable a ésta población por Catalán, y tener además en ella casi todas sus relaciones de sangre y amistad. Éstas consideraciones que son indiferentes para la empresa de Teatros de Madrid, no lo son así para el que espone, porque no se oculte a V.S.I. el mayor contentamiento del Público siempre en mayor utilidad de los empresarios.»

Como vemos, Cornet reconocía plenamente los talentos de nuestro músico y lo necesario que era, por lo que invoca incluso la catalanidad de Carnicer, con tal de evitar su traslado forzoso. Sin embargo, Madrid estaba decidido a crear una compañía de teatro lírico que contara con lo más selecto del reino. Las noticias de las notables temporadas de ópera que había en Barcelona fue probablemente lo que llegó a oídos de Fernando VII. Y en función de una cierta «envidia» y teniendo en cuenta que, debido a los avatares políticos, ideológicos y estéticos, la ópera italiana en Madrid, no lograba consolidarse como temporada estable y continuada, el poder real y sus asesores decidieron que Madrid debía contar con una compañía de ópera italiana de la calidad y atractivo de la de Barcelona. Fue esta una decisión política,

⁸⁹ AVM: (S) 2-481-6 (1.III.1827).

que se correspondía con el Plan de Reforma de los Teatros, y se hallaba enmarcada en él. Aunque la mayoría de las decisiones se hacían por Reales órdenes, no era necesariamente el monarca quien decidía, sino quien firmaba. Madrid conocía bien los éxitos que había cosechado el coliseo barcelonés con su talentoso maestro director, por lo que la Comisión, antes de decidir el embargo, seguramente se había informado, haciendo un seguimiento de la trayectoria del maestro tarreguense, así como de su viaje a Italia de 1826. La Corte estaba deseosa de poder contar con una compañía de ópera de altura, razón por la que se buscó al director que contara con mayor experiencia en el país. El cual, sin duda, era Carnicer.

Uno de los factores que habían jugado en contra de tan preciado proyecto en la capital del reino fue la Real orden del 28 de diciembre de 1799, cuya vigencia había ido prorrogándose⁹⁰. En un artículo insertado en el Reglamento de Teatros de Madrid, del 6 de marzo de 1807, queda claro que se prohíbe:

«Representar, cantar ni baylar las piezas que no sean en idioma castellano y actuadas por actores y actrices nacionales, o naturalizados en éstos reinos.»

La aplicación de la Orden se prolongó en Madrid hasta 1821. Para Pi y Margall su derogación fue un hecho muy importante⁹¹:

«Conseguida en 1821, por el Ayuntamiento de Madrid, [...] la derogación del Decreto que prohibía cantar las óperas en otro idioma que el castellano, el italianismo prosperó de nuevo y definitivamente.»

En Barcelona, sin embargo, el citado decreto no estuvo nunca en vigor, ya que la Ciudad Condal se mantuvo siempre como excepción a esa regla⁹². Debido a las prerrogativas y el Privilegio Real para representar obras escénicas que tenía el Teatro de Santa Cruz, propiedad del Hospital de Santa Cruz, se veía en la lírica italiana el más importante recurso económico para ayudar a las necesidades del Hospital, por repercutir directamente en dicha institución a través de la recaudación y las funciones benéficas. La ópera en italiano floreció y se consolidó gracias a esta continuidad y, de forma indirecta, gracias a las exigencias de los Administradores del Hospital de Santa Cruz, cuyas cada vez más ambiciosas pretensiones económicas hicieron que los empresarios se decantaran por la ópera italiana, que era el

⁹⁰ Según Josep Artís, fue «creada a instancias de Leandro Fernández de Moratín, ambicionador [...] de una plaza de Director absoluto y responsable de los Teatros de Madrid». (Citado por Alier i Aixalà, 1990, p. 459).

⁹¹ Pi y Margall, 1902, VII, p. 1584.

⁹² Ver Alier y Aixalà, 1990, pp. 464-472.

espectáculo más exitoso y rentable. Por lo tanto, podemos agradecer a los administradores de este hospital, que, a través de sus influencias en la Corte, consiguieron que el Teatro de Santa Cruz, visto su privilegio, fuese la excepción a la regla y que, sin quererlo, ayudaran a consolidar la fama del coliseo barcelonés como primer teatro de ópera en España.

En Madrid en cambio, hasta 1823 habían ido desapareciendo los italianos, y las compañías de ópera estuvieron compuestas fundamentalmente por artistas nacionales que cantaban en español; muchos títulos de óperas italianas se tradujeron para ser representadas en castellano⁹³. El público echaba de menos a los cantantes italianos y su virtuosismo, por lo que en la temporada 1826-1827 se contrató una nueva compañía encabezada por el famoso compositor italiano Saverio Mercadante. El estreno de la nueva compañía fue un éxito. Tuvo lugar el 13 de junio de 1826 en el Teatro del Príncipe, con *Zelmira* de Rossini, y pudo contar con la presencia de destacados solistas italianos y nacionales, como Letizia Cortesi, Concepción Lledó, Giovanni Battista Montresor, Luigi Maggiorotti, Juan Munné y Antonio Lord, entre otros. Mercadante dirigió las representaciones de dos óperas suyas: *Elisa e Claudio* e *Il Posto abbandonato*, y de varios títulos rossinianos: *Eduardo e Cristina*, *Il Barbiere di Siviglia*, *La Pietra del paragone*, *La Cenerentola*, *La Gazza ladra*, además de *La Rosa bianca*, de Mayr, y *Tebaldo e Isolina* de Morlacchi. No obstante la calidad de los solistas y el prestigio y el éxito inicial del maestro Mercadante, este último no lograba solucionar los problemas de funcionamiento interno de los espectáculos; que no iban tan bien como la Junta de Teatros quería, sobre todo debido a la mala preparación de los coros y la orquesta, así como a los problemas gremiales y burocráticos de los teatros de Madrid. Por ello se necesitaba alguien que pudiera solventar la parte organizativa y artística de la temporada. Nadie mejor que Carnicer, que tenía una vasta experiencia en el terreno y, especialmente, en el país. Además, el maestro tarreguense contaba con un gran precedente: el que se había producido antes en Barcelona con Pietro Generali que, al igual que Mercadante —también reputado artista y compositor—, no lograba solucionar bien todos los pequeños detalles del funcionamiento de la compañía e imponer su autoridad sobre los músicos nacionales. Por esta razón Generali debió apoyarse de forma permanente en Carnicer. Y era en esa faceta, la de director musical, más que en la de compositor, en la que Carnicer había

⁹³ La última ópera italiana traducida al castellano que se representó en el Teatro de la Cruz fue *Coradino* o sea *Matilde di Shabran*, de Rossini, el 7 de enero de 1826, con solistas españoles e italianos: Teresa Laviña, Josefa Spontoni, Dionisio López, Juan Munné, José María Ruiz, Antonio Lord y Manuel Fernández. (En Carmena y Millán 1879, p. 65.)

cosechado mayor fama. Vistos los problemas de la compañía italiana en Madrid, era difícil que se pudiera situar al más alto nivel, como eran las aspiraciones de la corte del monarca. De forma que, después de hacerse asesorar, quizás por el banquero Alejandro Aguado⁹⁴, se decidió que Carnicer era «la persona» capacitada para hacerse cargo de la compañía de ópera italiana, independientemente de su ya conocida «trayectoria» liberal. De modo que había que traerle a Madrid como fuera, al ser una pieza indispensable para la vida de los teatros de la Corte.

Carnicer no mostró demasiado entusiasmo por la «oferta» de maestro director y compositor de los Reales Teatros de Madrid, y en un escrito comunicó que le era imposible acceder a ello ya que no quería faltar a su palabra, al tener firmado un contrato en Barcelona por cuatro años. La decisión de su embargo había sido tomada el 24 de febrero de 1827, entonces la Junta dio instrucciones para que⁹⁵:

«Proceda el Señor Corregidor interino, en uso de las facultades y privilegios concedidos a los teatros de ésta Corte, a reclamar por el correo inmediato del Señor Subdelegado de Barcelona las personas de Elías Noren, Rafaela González y el maestro de música Don Ramón Carnicer, pues este último es necesario para la formación de la compañía de ópera, y como español está sujeto a las mismas leyes y privilegios de éstos teatros.»

Se ordenó al Gobernador de Barcelona que dispusiera una diligencia acelerada para traer *manu militari* a Carnicer con su familia y equipaje a Madrid, en calidad de preso de Estado⁹⁶. La salida de la Ciudad Condal no se produjo de inmediato, como así lo demuestran varios documentos. Hubo bastante forcejeo entre las partes, ya que había diversos intereses de por medio. Como antes vimos, estaban por una parte el empresario Joseph Cornet y el Hospital de Santa Cruz, propietario del teatro. La parte contraria era el gobierno político militar y su gobernador; el Conde de Villemur, en representación de los Reales intereses. Nuestro músico se hallaba en medio como principal parte afectada. No sabemos si en un primer momento Carnicer buscó la forma de no obedecer a la Real Orden, o si realmente eran tan fuertes presiones a las que estaba sometido por parte del empresario con el que había firmado el contrato. Estas presiones se

⁹⁴ El aristócrata y banquero Alejandro Aguado era marqués de las Marismas del Guadalquivir, y asesoraba al rey tanto en temas económicos como culturales; fue él quien trajo y acompañó a Rossini a Madrid en su viaje de 1832.

⁹⁵ Citado por Pedrell, 1897, p. 296, y por Barbieri, BN: Mss. 14025-60. AVM: (S) (1827), «Embargo de Don Ramón Carnicer para la plaza de Maestro de Ópera en los teatros de ésta Corte= Folio 251 del Libro antiguo de salidas de documentos=». Este documento no se encuentra, seguramente fue pedido por algún juez, a raíz de los pleitos que sostuvo Carnicer, y no volvió al Archivo.

⁹⁶ Mitjana, 1993, p. 428.

habrían traducido en toda suerte de amenazas, incluso de muerte. El Gobernador intentó llevarle a Madrid solo, prometiendo trasladar a su familia posteriormente, a lo que Carnicer se negó, aduciendo que su mujer e hijos correrían peligro de quedarse en la Ciudad Condal. El compositor podía, con razón, sentir miedo de ir a Madrid; entre otras cosas por que en su anterior estancia en la capital del reino había tenido una experiencia muy mala, después de la cual decidió exiliarse. Por lo tanto podemos suponer que la idea de ser llevado a Madrid, a servir en las diversiones de la corte del monarca, no era en absoluto de su agrado.

La noticia cayó muy mal a la Empresa del Teatro de Barcelona, y a su empresario, que trató por diversos medios de evitar el cumplimiento de la orden e hizo tomar partido a su favor a los propietarios del teatro y administradores del Hospital. En una carta del 18 de marzo de 1827, dirigida a estos últimos, Cornet señala⁹⁷:

«Una novedad inesperada amenaza grandes perjuicios a la empresa del teatro de ésta Ciudad, los cuales deviendo ser trascendentales a esa Administración del Santo Hospital, se apresura la empresa a ponerla en noticia a fin de que pueda concurrir con sus esfuerzos a prevenir los indicados perjuicios.»

La novedad era el inminente secuestro de Carnicer que había sido comunicado a Cornet el 6 de marzo de 1827 «para que pasase a la Corte a desempeñar igual servicio en aquellos teatros»⁹⁸. El empresario expresa su preocupación y hace ver a los administradores del teatro las consecuencias que derivarían de la ejecución de la orden, señalando que⁹⁹:

«Los resultados de llevarse a efecto ésta orden serán indefectiblemente, al quedarse cerrado el teatro en la próxima temporada porque la Empresa se considera libre un empeño que contrajo sin contar, ni poder contar con una novedad tan extraordinaria.»

En otras palabras, Cornet presiona a los administradores para que tomen partido y traten de evitar el cumplimiento del traslado, amenazándolos con rescindir de forma unilateral el contrato que tenía contraído con el hospital. A su vez Cornet plantea al gobierno que podía haber una equivocación en la aplicación de

⁹⁷ AHSP: (Teatro, 18.III.1827).

⁹⁸ Idem.

los privilegios, ya que era la primera vez que esta prerrogativa se aplicaba a un miembro de la compañía italiana. Y además señala que el embargo podría ser muy negativo para la temporada, ya que los artistas habían sido contratados con mucho tiempo de antelación¹⁰⁰:

«Y que tiene que hacer la Empresa desembolsos inmensos, antes de verificarse su primera salida a las tablas o a la orquesta.»

También hace ver que:

«Siendo el teatro de Barcelona el único de Ciudad de Provincia, la aplicación de prerrogativas de este tipo daría necesariamente fin a la diversión favorita de este pueblo, que es las que atrae mayor concurrencia al teatro, y hace mas productivo su arriendo.»

Está claro que Cornet, al implicar a los administradores del teatro, trata fundamentalmente de hacerles ver las consecuencias económicas que puede tener la aplicación de la Real Orden, que era, en realidad, el único interés que podía mover a los administradores del hospital. Por otra parte es evidente que esta pugna entre las autoridades civiles y el empresario pone de manifiesto el alto grado de aprecio que tenía Carnicer como maestro, ya que se produce un verdadero forcejeo entre Madrid y Barcelona.

Los administradores del Hospital de Santa Cruz toman partido, y en un oficio del 19 de Marzo de 1827, dirigido al Gobernador de Barcelona, el Conde de Villemur, dan a entender que la¹⁰¹:

«Orden dada a Don Ramón Carnicer Maestro de la Orquesta del mismo dirigida a que este marchara [...] [a] Madrid para desempeñar en los teatros de la Corte igual servicio,»

sería muy dañina para el teatro, y advierten que:

«Los perjuicios que pueden resultar a la misma y al público, ya también por los que puede acarrear al Hospital en lo venidero.»

Y solicitándola atienda:

«(y en todo lo justo y razonable), la representación que sobre este asunto le ha dirigido ésta Empresa.»

⁹⁹ Idem.

¹⁰⁰ Idem.

¹⁰¹ AHSP: (Teatro, 19.III.1827).

La respuesta del Gobernador Villemur no se hace esperar, y al día siguiente contesta brevemente al oficio de los administradores del Hospital¹⁰²:

«Sin embargo de que mis deseos tienen por objeto el bien recíproco de esa administración y de la Empresa del teatro, no me es posible dejar de cumplir la repetida orden que se me ha comunicado de la Superioridad de que el Maestro de Música Don Ramón Carnicer salga de ésta plaza para la Corte a donde ha sido llamado, y cuya marcha [debe realizarse en] la diligencia que sale ésta tarde para Madrid.»

Por lo que los administradores del hospital se encuentran ya con el hecho prácticamente consumado, ya que la carta de Villemur es del día 20 de marzo.

En cuanto a nuestro músico, las presiones por parte de la autoridad militar fueron bastante fuertes. El 6 de marzo había sido llamado a presentarse ante el gobernador, quien le comunicó verbalmente la aplicación del embargo y la fecha en que debía trasladarse a la capital del reino. Carnicer acudió y solicitó ocho días de aplazamiento, para poder preparar todas sus cosas y preparar a su familia para la mudanza. Sin embargo el gobernador de Barcelona recibe nuevas instrucciones que consisten en apremiar el traslado del músico a Madrid, como podemos ver en la siguiente carta del día 16 de marzo de 1827¹⁰³:

«Gobierno Militar y Político de Barcelona

Señor Don Ramón Carnicer:

El día 6 del actual [comuniqué] a V. verbalmente que en virtud de lo acordado por la Real Junta presidida por S.M. en 31 de diciembre último para la mejora y reforma de los Teatros de la Corte [...] [que] quedava V. designado en calidad de Maestro de Música y que debía ponerse en camino para aquella Capital inmediately hecho cargo de las razones que me expuso en el auto accedí a la dilación de ocho días, más habiendo recibido nueva orden del Protector General de Teatros con fecha 10 del corriente para que se llebe a efecto aquella providencia, ecsitando más celo y autoridad para que tenga cumplimiento; prevengo a V. que sin excusa ni pretexto alguno el Martes próximo día 20 deverá salir con la diligencia para el nuevo destino y al efecto se

¹⁰² AHSP: (Teatro, 20.III.1827).

me presentará a recibir adelanto previo para el viaje que se me encarga. Barna. 16 de marzo de 1827

[Firmado] El Conde Villemur.»

Nuestro músico, al parecer, trata de postergar aún más su viaje a Madrid, por lo que le Gobernador se ve en la obligación de amenazarle en una nueva carta, la del 18 de marzo de 1827, que aunque se entiende muy mal, resulta interesante por su contenido autoritario¹⁰⁴:

«Gobierno Militar y Político de Barcelona

En 16 del actual previne a V. que sin excusas ni pretexto alguno el martes 20 próximo debía ponerse en marcha con la diligencia para la Corte adonde es llamado por la órdenes emanadas [...] S.M. Según [ilegible] por el Administrador de aquel establecimientos ésta es las horas [...] no se ha presentado a tomar el billete de asiento para dar cumplimiento a aquella orden. [...] espero que mañana a las 12 del día se me presentará con el indicado billete y el pasaporte necesario para sin dar lugar a que tome otra providencia que podría ser para V. más sensible.

Bna. 18 de marzo de 1827.

(Firmado) El Conde Villemur»

Como podemos ver, nuestro músico no había ido a recoger el billete para su partida, tal como Villemur le había indicado, por lo que le ordena que se presente al día siguiente, con el billete y el pasaporte, para proceder a su traslado a Madrid. Era algo inevitable, como lo describe años después el mismo afectado¹⁰⁵:

«Ni los ruegos, ni las relaciones artísticas que formaban parte de la subsistencia de su familia, nada bastó a libartarle de un embargo tanto más forzoso, cuanto que la Ley se formó sólo para los actores dramáticos y no para un artista, siendo éste el único ejemplar. En tan artística posición y amenazado últimamente por la autoridad militar sino daba cumplimiento al mandato soberano, el exponente arrastrado por la violencia, como el medio prudente de dirigirse a la Corte a desempeñar el encargo.»

¹⁰³ AVM: (S) 4-67-86 (16.III.1827).

¹⁰⁴ AVM: (S) 4-67-86 (18.III.1827).

El párrafo sugiere que tuvo que ir a ser buscado por la autoridad, con amenazas para obligarle a ir. Ya que tras su solicitud de aplazamiento de ocho días sobrevino una enfermedad. El día 17 de marzo, Villemur, inquieto, escribe a la Comisión de Teatros, señalando los percances ocurridos en su decisión y propósito de enviar a Carnicer a Madrid¹⁰⁶:

«Y lo habría executado hoy mismo a no hallarse enfermo en cama, pero lo verificará sin excusa ni pretexto alguno el martes 20 del corriente,»

y que le adelantará 1.000 reales de vellón para los gastos de viaje. En este punto no sabemos si Carnicer estaba realmente enfermo o era una estrategia disuasoria, mientras preparaba la forma de huir de la Ciudad Condal. También es posible que se hallase muy deprimido por la situación, y que enfermase a causa del panorama que le esperaba. Al parecer fue detenido en su casa y metido por la fuerza en la diligencia, como preso de Estado. Podemos imaginar que hubo momentos violentos, a los que Carnicer hace referencia, sobre todo porque fue separado de su familia y tuvo que partir solo hacia su forzoso destino.

Así fue como, con eficiencia militar, Villemur dio cumplimiento a las órdenes dadas desde Madrid, y efectivamente la tarde del 20 de marzo de 1827, en la diligencia que pasaba por Valencia, envió a la capital, «con la idea de evitar cualquiera demora»¹⁰⁷, a Don Ramón Carnicer y Batlle. Villemur dispone que «en su pasaporte se verifica su viaje en cumplimiento de las órdenes del Gobierno». En este oficio, dirigido al Protector General de los Teatros del Reino, Villemur señala que ha tenido que «arredrar las protestas» del empresario, que considera un atropello la disolución por parte de la autoridad del contrato que había firmado con Carnicer e intenta por todos los medios que se respete¹⁰⁸:

«Con la representación que hizo el 10. de Marzo del mismo año 1827, cuyo contenido, decreto a ella provehido.»

Refiriéndose a dichas protestas, Villemur señala: «tampoco han tenido lugar las insidias [...] [y] enjuagues que se han intentado», es decir, que las maniobras para impedir la ejecución del embargo de Carnicer, tanto por parte de los administradores del hospital y de la empresa, como del propio afectado, no habían

¹⁰⁵ AVM: (S) 2-481-6 (19.IV.1839).

¹⁰⁶ AVM: (S) 2-481-6 (17.III.1827).

¹⁰⁷ AVM: (S) 2-475-35 (20.III.1827).

¹⁰⁸ AVM: (S) 2-481-35 (20.III.1827). Este documento se encuentra en un expediente sobre Carnicer de 1836.

dado resultado. Estas maniobras incluyeron acciones legales, ya que a continuación señala que el empresario Cornet le ha amenazado con pedir «responsabilidad de perjuicios», por lo que Villemur decide dar a su¹⁰⁹:

«Asesor el recurso de responsabilidad dado por el mismo empresario y [que] [...] su Dictamen providenciare lo que [...] ponga y exija el decoro de un magistrado.»

Dando por entendido que sería un juez quién decidiera sobre dicho recurso, para señalar finalmente que ya informaría sobre su intención de «vindicar la ofensa hecha a la autoridad de [su] Subdelegación».

Finalmente, en un oficio de Villemur del día 3 de abril, en contestación a otro del «Protector General de los Teatros del Reyno» del 28 de marzo, tenemos la confirmación de que Carnicer llegó a Madrid a los pocos días de haber salido de la Ciudad Condal¹¹⁰:

«Gobierno Militar y Político de Barcelona.

Por el oficio de N.S. de 28 del próximo pasado marzo he visto haber llegado a esa Corte el Profesor Don Ramón Carnicer. También veo por que V.S. se sirve decirme en el mismo que mis disposiciones relativas a la presentación en esa del espresado Profesor han merecido la aprobación de N.S. y de esa Junta Directiva lo que me llena de satisfacción tanto mas cuanto que el Norte de mis operaciones es siempre el mejor desempeño de lo que S.M. se digna disponer. = Es cierto que en un principio se dijo aquí que la familia del referido Carnicer seria incomodada por la empresa de este Teatro pero hasta ahora nada se ha verificado, y en el caso de que hiciesen alguna tentativa para ello sabré sostener mi Autoridad cual corresponde dispensando a la familia y propiedad de aquel la protección de que es acrehedora. = Dios guarde V.S. mil años. Barna 3 de Abril de 1827.=

El Conde de Villemur= Señor Protector General de los Teatros del Reyno.»

Este oficio confirma también que hubo presiones por parte del empresario, y que fueron bastante fuertes, llegando a plasmarse en amenazas a la familia de Carnicer. Asimismo nos certifica que el maestro llegó solo a Madrid, y que su familia se trasladó después a la capital. Las amenazas hacia el entorno familiar y

¹⁰⁹ Idem.

¹¹⁰ AVM: (S) 2-481-35 (3.IV.1827).

sus propiedades, no precisadas, permiten ver desde otro ángulo la situación, ya que al hecho de que Carnicer no quisiera marchar a Madrid a servir a Fernando VII, se sumaban las enormes presiones del empresario Cornet para que cumpliera el contrato que tenía firmado en Barcelona. A través de la documentación anterior nos damos cuenta también de la fuerza y poder que podía llegar a tener un empresario, ya que logró que el hospital intercediera a su favor, interpuso recursos legales contra el gobierno de Barcelona, y, por último, amedrentó a Carnicer, en una especie de chantaje, haciéndole ver todas las perjuicios que sufriría su familia en caso de que optara por aceptar el embargo y no respetara el contrato que tenía firmado con él. Seguramente a estas amenazas se refiere Carnicer en un documento posterior cuando señala que el embargo¹¹¹:

«Le privó de los beneficios de su Contrata en Barcelona, le motivó las incomodidades consiguientes a su traslación, [...] y probabilidades de otros perjuicios que afortunadamente no han tenido lugar [...]. En nada se tuvieron las razones alegadas por la Empresa de Barcelona; ni produjeron mayor fruto las reclamaciones hechas en aquel tiempo por el exponente, a quién no quedó otra alternativa que la de venir a éstos Teatros embargado, no obstante las observaciones de la Empresa.»

Como podemos ver, nuestro músico estuvo entre la espada y la pared: la autoridad político-militar, que exigía el cumplimiento de las órdenes, y el empresario Joseph Cornet, que no estaba dispuesto a cederle e intentaba todo tipo de maniobras, que incluían las mencionadas amenazas a Carnicer, tanto profesionales como, al parecer, físicas.

La empresa de Barcelona no tuvo más remedio que asumir el embargo, y terminó nombrando al organista Mateo Ferrer (1788-1864), también discípulo de Francisco Queralt (antiguo maestro de nuestro compositor), para el puesto de Carnicer. A la sazón Ferrer era primer contrabajo de la orquesta.

La mujer de nuestro músico, Magdalena España, debió de trasladarse a Madrid con sus hijos durante el mes de abril o a principios de mayo, una vez que Carnicer encontró domicilio y tuvo claro su porvenir. Al llegar el músico a Madrid seguramente le fue asignada una pensión diaria hasta que se resolviera su contrato con la empresa de los Reales Teatros.

Cabe suponer que Carnicer llegó a Madrid bastante asustado, conociendo el talante de Fernando VII. El hecho de no haber querido obedecer inmediatamente su Real Orden le hizo temer represalias de

¹¹¹ AVM: (S) 2-481-35 (27.XII.1836).

los lacayos del monarca. Sin embargo, al llegar a la capital, sus temores se fueron desvaneciendo, ya que fue puesto en libertad y acogido dignamente, aunque no faltaron quienes reprochaban su pasado antiabsolutista. Paradójicamente, este destino impuesto en la corte del despótico monarca será la residencia definitiva de Carnicer.

2 COMIENZO DE LA ETAPA MADRILEÑA

2.1 La llegada y la incorporación a los Reales Teatros

Es sin lugar a dudas la larga estancia de Carnicer en Madrid, donde ejerce el cargo de Maestro Director y Compositor de los Reales Teatros del Príncipe y de la Cruz, la que termina de consagrarle como gestor musical en todo el país. Una vez en la Villa y Corte, y vista la urgencia con que había sido dispuesto su traslado, se le presentó un contrato que tuvo que firmar con fecha de 1 de abril para su incorporación inmediata a su puesto.

Dicho contrato, entre los empresarios Gil y Silbotsky y Carnicer, reviste especial interés, pues define muy bien las obligaciones del cargo de Maestro Director y Compositor, razón por la cual lo reproducimos íntegramente¹¹²:

«Coliseos, año de 1827

Combenio celebrado entre Don Ramón Carnicer y los señores Bernardo Gil y Antonio Silbotski, Autores de las compañías de teatros de [esta] Corte, en consecuencia de las repetidas órdenes de embargo al efecto, y condiciones bajo las cuales se contrata dicho Señor Carnicer, en calidad de Maestro Director y Compositor de la Compañía Italiana que ha de actuar en los dos teatros de Cruz y Príncipe de ésta Corte, previniéndose que no se otorga por instrumento público a causa de ser la costumbre en ellos [ilegible] en ésta forma.

1º - El Señor Carnicer tendrá la obligación en calidad de Maestro Director y Compositor de ensayar y dirigir todas las óperas, tanto nuevas como ya ejecutadas, sean serias, semiserias, Bufas, como asimismo farsas, Oratorios, cantatas, o cualesquier otro espectáculo de canto que

disponga la Dirección.

2º - También será de su obligación, examinar, corregir y arreglar [las partituras], como igualmente el apuntar o transportar para las voces de los cantores las piezas que ocurran y componerlas nuevas si así combiniera para el mejor lucimiento y desempeño de la función.

3º - Asimismo, será de su obligación asistir al Piano de la Orquesta para dirigir la Ópera los seis primeros días de su ejecución, o hasta tanto que su presencia no sea necesaria. No debiendo dejar de hacerlo sino por enfermedad o combenio con los Autores.

4º - Estando a cargo de otro Maestro el enseñar los coros a los coristas el Señor Carnicer debería examinarles antes de empezar los ensayos con la Orquesta, por si los tienen bien sabidos.

5º - El Señor Carnicer está obligado a componer una ópera que dará a las compañías para que quede de la propiedad sin exigir por ello retribución alguna.

6º - Será por cuenta de las Compañías la satisfacción de lo que importase el gasto del viaje del Señor Carnicer y su familia desde Barcelona a Madrid, pagándose por las tesorerías de los teatros presentada que sea la cuenta por dicho Señor Carnicer.

7º - Ésta Escritura dio principio el día veinte de Marzo del presente año en que el Señor Carnicer salió de Barcelona para Madrid en virtud de órdenes repetidas de embargo; y desde aquel día le será abonado su sueldo hasta el Martes de Carnabal del próximo año.

8º - En recompensa de sus trabajos, se le pagarán por las tesorerías de los teatros mil francos mensuales que es la cantidad señalada en las citadas órdenes de embargo dadas por la real Junta; los cuales le serán pagados por mesadas anticipadas excepto la última que será postergada.

9º - En el caso de que las compañías sigan con los teatros y haya Ópera, sea Italiana o

¹¹² AVM: (S) 3-478-22 (1.IV.1827).

Española, seguirá el Señor Carnicer por dos años mas, en los mismos términos que el presente.

Ésta escritura deja de tener efecto en qualesquiera de los casos fortuitos, a saber incendio, guerra sobre el país, o muerte de soberano o suspensión de orden de gobierno.

Y para que conste firmamos la presente por Duplicado en Madrid a primero de Abril de mil ochocientos veinte y siete.

[Firmado] Ramón Carnicer.»

Como podemos ver, en el contrato se encuentran perfectamente estipuladas y especificadas las funciones del cargo para el cual Carnicer había sido requerido.

Resulta bastante revelador que nuestro músico haya sido señalado para ocupar el puesto, ya que era necesaria una gran experiencia, sobre todo teniendo en cuenta la ambición del monarca, cuyo deseo era que el coliseo madrileño estuviese a la altura de los mejores de Europa. El hecho de que Carnicer relevara del puesto a Saverio Mercadante, que ni siquiera con su gran prestigio como compositor había logrado infundir la autoridad suficiente para levantar el mundo de la lírica en Madrid, suponía un gran reto. El éxito cosechado nos confirma su talento como gestor musical, ya que a pesar de su resistencia a ser «contratado», su poco entusiasmo por ir a Madrid y la mala situación del teatro lírico de la capital del reino, nuestro músico pudo sacar adelante con gran éxito la temporada 1827-1828. Así logró sentar las bases para una continuidad de la lírica en sus siguientes temporadas, que sólo se verán interrumpidas, más adelante, por acontecimientos políticos que obligaron a cerrar los teatros en diversas ocasiones.

El puesto de Maestro Director y Compositor de la Compañía Italiana llevaba implícitas, tal como se enumera en los artículos del «conbenio», muchas obligaciones, bastantes más que las de cualquier director musical de nuestros días. En primer lugar era de su responsabilidad todo lo relacionado con las óperas que representaba la compañía italiana en los dos teatros, Cruz y Príncipe, así como con cualquier espectáculo cantado que se hiciera. Debía ensayar y dirigir la orquesta, los solistas y los coros, aunque estos últimos ensayaban previamente con el maestro de coro.

También debía ocuparse de revisar todo el material musical escrito: partituras y particellas. Aunque disponía de varios copistas, debía velar para que todo estuviera perfectamente dispuesto y al servicio de los solistas y de los coros. En el caso de los solistas, «para el mejor lucimiento y desempeño de la función» lo que implicaba a veces transportar piezas a otras tonalidades, así como componer arias o

piezas instrumentales para equilibrar el protagonismo de los solistas o permitir su descanso entre número y número en las obras líricas.

El tercer punto del contrato habla de «su obligación [de] asistir al Piano de la Orquesta para dirigir la ópera los seis primeros días de su ejecución, o hasta tanto que su presencia no sea necesaria». Pensamos que este punto se refiere a dirigir la orquesta desde el piano, como en la tradición dieciochesca, supervisando así desde la partitura general las entradas tanto instrumentales y corales como, sobre todo, las de los solistas. También nos atrevemos a sugerir que el maestro realizaba en algunas óperas una suerte de *basso continuo* con el que ayudaba a los solistas en algunos recitados e incluso, aunque la hipótesis, resulte discutible, a la orquesta: mediante la reducción al piano de algunos pasajes que necesitaban de apoyo rítmico y armónico. Esta práctica, como iremos viendo, fue cambiando a medida que lo hizo el repertorio operístico.

Aunque para los coros había otro director, era también responsabilidad del Maestro Director supervisarles y comprobar que estuvieran lo suficientemente preparados «antes de empezar los ensayos con la orquesta».

Otra obligación importante era escribir una ópera al año, que quedaba en propiedad de las compañías, por la que el autor no podía reclamar retribución fuera de su sueldo ni ningún otro derecho. En las siguientes temporadas se agregó una cláusula en virtud de la cual, aunque la partitura de la ópera quedaba en propiedad de las compañías, el compositor podía hacer una copia para su uso personal.

Más adelante el contrato pasa a describir las contraprestaciones. En primer lugar señala que el «viaje del Señor Carnicer y su familia desde Barcelona a Madrid sería asumido por las tesorerías de los teatros». Luego se refiere al sueldo, que sería considerado desde el día de ejecución del embargo, el 20 de marzo de 1827, hasta el primer martes de Carnaval del siguiente año, que era cuando terminaban las temporadas de los teatros, coincidiendo con el inicio de la Cuaresma; las representaciones se reanudaban después de la Semana Santa. En cuanto al sueldo, figuran mil francos mensuales, «cantidad señalada en las citadas órdenes de embargo dadas por la Real Junta», lo que demuestra que todo estaba dispuesto de antemano.

La situación en Madrid no era demasiado estimulante, en especial para un director que era forzado a aceptar el cargo y dejaba atrás un compañía de ópera floreciente, cuya fama la situaba como la más importante de la península en 1827. Por otra parte Carnicer se había reincorporado hacía menos de un año al cargo y estaba empezando a «normalizar» su vida familiar y profesional tras su exilio

londinense, cuando le obligaron a trasladarse a la capital, cuya compañía italiana nada tenía que ver con la de la Ciudad Condal. No debemos olvidar que era él quien había logrado crear una temporada de ópera con un notable nivel en el teatro de Santa Cruz, muy estable e ininterrumpida. Por lo tanto era, en cierta forma, un cargo en propiedad, ya que había dirigido las temporadas casi durante una década, desde 1815 hasta 1823, más el período entre su regreso y el traslado.

2.2 La ópera en Madrid

La realidad del mundo de la lírica en Madrid era bastante distinta de la de Barcelona, donde la ópera estaba consolidada como espectáculo desde hacía varias décadas. La capital del reino no contaba con una compañía ni con una tradición reciente comparables, no por carencia de medios económicos, sino más bien por problemas de gestión. Los Reales Teatros¹¹³:

«De la Cruz y del Príncipe tenían cada uno sus compañías dramática y de baile español fijas y además formaban compañía de ópera italiana y de baile extranjero, las cuales alternaban en ambos teatros.»

Carnicer se encontró con un panorama bastante desolador en la compañía italiana. Según distintos testimonios, la orquesta y los coros eran un desastre. Se puede deducir que Mercadante, el director anterior, abandonó el cargo por hastío y por no poder lidiar con la orquesta, más que por elegir otro destino. Prueba de lo último es que el compositor italiano permaneció en España varios años más. Mitjana nos sugiere que para Carnicer fue un desafío ocupar el cargo que dejaba vacante Saverio Mercadante, con su gran prestigio como músico y compositor de la escuela italiana, «entonces considerada la mejor del mundo»¹¹⁴. La verdad es que la ópera en Madrid estaba en condiciones mucho peores que la de Barcelona, y el verdadero «desafío» para Carnicer fueron los músicos, que habían adquirido una serie de vicios y estaban acostumbrados a cometer «abusos que no había podido corregir Mercadante», «entre ellos el gran desaliño con que se ejecutaban las operas los coros y la orquesta»¹¹⁵. Esto hacía que fuera difícil sacarles rendimiento a los ensayos. Barbieri nos relata algunos episodios, y los esfuerzos del

¹¹³ Barbieri, 1986, p. 120.

¹¹⁴ Mitjana 1993, p. 429.

¹¹⁵ Barbieri, 1988, II, p. 120.

maestro de Tárrega por poner en «vereda artística» a los profesores. La siguiente anécdota es ilustrativa de los problemas que pudo tener¹¹⁶:

«Una noche notando Carnicer la falta de un acorde de trombones, en una sinfonía que se ejecutaba, le contestaron los profesores que habían salido a fumar, porque no se acostumbraba en Madrid estar contando compases de silencio tanto tiempo, solamente para hacer dos notas. Éstas y otras anécdotas dieron lugar a que se desarrollara completamente el genio organizador de Carnicer: era artista de corazón y no podía tolerar en lo mas mínimo semejantes desacatos. Por la sola razón de atacar de frente la impericia de algunos pretendidos profesores, la maledicencia de éstos empezó a cebarse en él, aunque inpotentemente, pues se estrellaba contra su energía, y mas que todo contra su innegable talento.»

Nuestro compositor se puso inmediatamente a reorganizar la orquesta y a intentar mejorarla, introduciendo cambios y forzando a los músicos a tener un mejor rendimiento. Las quejas no tardan en producirse, y sólo unos pocos días después de su llegada tenemos noticia de varios instrumentistas que reclamaron sus plazas, que al parecer el nuevo director no había respetado, así como de otros que protestaron por los cambios y porque se les obligaba a ir de un teatro a otro, ya que las óperas se hacían en ambos coliseos¹¹⁷. Una carta de José León, violinista, al Gobernador del Consejo de Castilla, resulta bastante ilustrativa de los hábitos de ensayo que tenían los instrumentistas de las orquestas de Madrid antes de la llegada de Carnicer. El interesado recuerda con nostalgia los tiempos del Conde de Aranda¹¹⁸:

«Solo había Tonadillas y alguna Zarzuela, los ensayos se verificaban a las 8 de la mañana: eran de corta duración; las funciones eran por la tarde, a las 4: de suerte que los Profesores les quedaban todo el resto del día y la noche para atender otras funciones de su mismo ejercicio que les proporcionaban más recursos para vivir; tales eran las Academias, las Lecciones, [y] las óperas de los Caños del Peral.»

León se queja de cómo ha cambiado la situación, de que se trabaja mucho, el sueldo no ha subido en proporción y se les obliga a pasar de un teatro a otro; de que antes había una gratificación por San Juan y otra por Navidad, y ahora «hasta este socorro se ha perdido». En cuanto a la compañía italiana, se queja

¹¹⁶ Barbieri, *El Mundo Teatral* (1.IV.1855), p. 3.

¹¹⁷ AVM: (Corr.) 1-42-9 (2.IV.1827).

de que:

«Los ensayos de las óperas absorven el día y quitan lecciones; las representaciones quitan las Academias.»

Termina el violinista reclamando más sueldo y mejores condiciones para su trabajo. Como podemos ver a través de este escrito, el pluriempleo entre los músicos era una práctica habitual ya en el siglo pasado, pues este violinista pretendía tener tiempo para dar clases y participar en conciertos (Academias), siendo primer violín de las orquestas de los Reales Teatros. No sabemos qué efecto tuvo su escrito, pero sí que Carnicer siguió teniendo problemas con él y con otros músicos, como veremos.

A pesar de las resistencias encontradas, el maestro estaba decidido a hacer que la orquesta sonara bien, por lo que obligaba a los profesores¹¹⁹:

«A ensayar bien y lo necesario para el buen desempeño artístico de su contenido.»

Para ello tuvo que entablar una tenaz y persuasiva batalla, en la que tropezó con muchos obstáculos¹²⁰:

«Quien quiera que conozca el carácter de la mayoría de los músicos españoles, comprenderá las penalidades y disgustos que aquejaron a Carnicer, desde el momento en que se puso al frente de los teatros de Madrid.»

La decisión de nuestro músico de no tolerar la mediocridad musical de la compañía encontró bastante rechazo y¹²¹:

«Empezó a producir a Carnicer disgustos de consideración pues la familia musical de entonces se resistía a toda reforma que atentara en lo mas mínimo a su comodidad.»

Pero la tenacidad de Carnicer era enorme, según su discípulo Barbieri, y no había obstáculo que no lograra superar¹²²:

«Todo lo sabía vencer con su alto espíritu artístico y con su carácter rígido y fuertemente enérgico.»

¹¹⁸ AVM: (Corr.) 1-42-9 (2.IV.1827).

¹¹⁹ Barbieri, 1988, II, p. 120.

¹²⁰ Idem.

¹²¹ Idem.

¹²² Idem.

Un documento manuscrito de Carnicer, a propósito de la negativa del primer violín a asistir a ensayos «parciales», resulta interesantísimo para conocer con exactitud algunos problemas que tuvo y, especialmente, para ver cómo ensayaba las óperas y en que consistió el trabajo que tuvo que desempeñar Carnicer como director artístico de la compañía italiana desde su llegada a Madrid. Además de ser uno de los escasos manuscritos que se conservan, es casi el único que hemos encontrado en el que habla ampliamente de los ensayos. Se trata un escrito al Corregidor¹²³:

«Haviendo ésta mañana al concluir el ensayo de orquesta que están haciendo en el Teatro de la Cruz de la Ópera El Corazón de Hierro¹²⁴, dado orden al avisador para que citara a la Compañía Italiana, Coristas y Comparsas para hacer el ensayo de escena de dicha ópera mañana a las 11, y dádole orden igualmente que avisara el Quarteto (que llamamos) esto es; dos 1ros y dos 2os violines, violetas, y bajos 1ros, para que tanto los cantantes como los comparsas puedan oír los Trozos en que hay juego de escena, como para que el violoncelo y el contrabajo se enteren y se hagan cargo de los recitados, etc. El primer violín Don José León, me ha respondido que él no quería venir; que él no tenía ninguna obligación de hacer los ensayos de Quarteto; y menos de asistir en los de poner óperas en escena. »

En este párrafo comprobamos que primero el maestro hacía ensayos con la orquesta al completo y luego citaba a los cantantes, coros y actores para hacer ensayos «parciales» con una versión reducida de la orquesta y así poder ensayar las entradas de los solistas, los movimientos de escena y los recitados. Frustrado por la negativa de León a asistir a dicho ensayo, Carnicer continúa su exposición de la siguiente forma:

«Sr. Corregidor, no puedo menos de manifestar a V.S. la sorpresa que me ha causado semejantes razones, y mas por recaer en un sugeto que lleva muchos años de Teatro.

En todos los Teatros de Europa hay la costumbre de tiempo immemorial, y ha havido igualmente en los de ésta Corte, de que tan pronto como los cantantes saben su parte de memoria, de hacer uno, o más ensayos de Quarteto, según el maestro director crea a necesarios. Igualmente la hay, de que cuando se pone una ópera en escena, si ésta tiene algún juego, de asistir dicho Quarteto

¹²³ AVM: (Corr.) 1-4-39 (3.XI.1827).

¹²⁴ Se refiere a la ópera *Matilde di Shabran, ossia Bellezza e cuor di ferro*, conocida popularmente como «Corazón

siempre que el Maestro crea conveniente por el buen éxito.»

Aunque, como apunta el maestro, estos ensayos eran una práctica común en los teatros de ópera, en Madrid no se hacían, tal como manifiesta el propio aludido y como señala también un escrito enviado por el Corregidor a Carnicer¹²⁵:

«A poco de recibir el de V. de este día manifestándome la resistencia del 1er violín Don José León a concurrir al ensayo de cuarteto dispuesto para mañana en la ópera del Corazón de Yerro, se me ha presentado el mismo León quejándose de la disposición de V. como inútil en su concepto e injusta además por imponerle obligaciones que nunca ha tenido ni debe tener el 1er violín de la orquesta.»

Sin embargo Carnicer contradice a León, acusándole de perezoso, y al referirse a este tipo de ensayo dice¹²⁶:

«Esto no es ninguna innovación, es costumbre tan antigua como la misma ópera. El que diga lo contrario y reuse asistir, o tiene ganas de entorpecer los ensayos o no tiene ganas de trabajar. Jamás, a ninguno de los dependientes del Teatro, tanto de la ópera como de versos, quando se le contrata se le dice asistirás a tal o tal clase de ensayo, sino que del 1ro al último dependiente, se nos pone por cláusula espresa, la obligación de asistir a todos los ensayos que por la Empresa o Dirección se nos ordene.»

En el siguiente párrafo podemos constatar que nuestro músico había asumido plenamente el cargo de director, y que sentía una gran responsabilidad hacia el rendimiento de la compañía¹²⁷:

«Bajo éstos principios, y para dar cumplimiento a la orden que V.S. tuvo bien a darme con fecha 20, último octubre, haciéndome principal responsable de los trabajos y desempeño de la Compañía de ópera, he mandado citas para dicho ensayo por creerlo necesario. Siendo yo enemigo de ensayos superfluos, y de cantar las gentes sin necesidad, jamás cito para el Quarteto sino por una mera necesidad. A Dios gracias tengo bastantes dedos para hacer ohir con el piano todos los obligados de la orquesta a los Cantantes quando estamos reunidos en el

de hierro.»

¹²⁵ AVM: (Corr.) 1-4-39: (3-XI-1827).

¹²⁶ AVM: (Corr.) 1-4-39 (3.XI.1827).

salón. Pero el piano no tiene bastante cuerpo de voz, para hacerse oír solo en el Teatro de 50 a 60 personas que unas están cantando y otras maniobrando. Para éstos casos es que se necesitan ayuda de otros instrumentos,, y de ahí provino el uso de los ensayos de Quarteto.»

Al final el violinista fue obligado a ir a los ensayos. Suponemos que Carnicer no le perdonó este desacato, porque en la siguiente temporada ya no aparece como primer violín. Sin embargo, lo más interesante de este breve episodio es conocer la práctica musical existente, y de esta última parte del escrito podemos deducir que el maestro también hacía ensayos al piano con los solistas. Su gran habilidad en este instrumento parece confirmarse, al referirnos él mismo su capacidad para poder reducir todas las partes de la orquesta al teclado. Esto era una práctica habitual en nuestro músico, que se había venido desarrollando desde hacía bastante tiempo y le permitió publicar en Barcelona muchas reducciones para piano de diversos números de óperas famosas¹²⁸.

A propósito de la lucha de nuestro músico para mejorar el nivel de la compañía italiana, Barbieri relata también curiosas costumbres de los músicos de la capital, como tocar con capa, lo que Carnicer tuvo que prohibir. En cuanto a los coros, nos refiere que nadie sabía solfeo y que se aprendían de memoria las intervenciones. Carnicer tuvo que poner fin a estas prácticas, sustituyendo a buena parte de los coristas y enseñándoles solfeo a los demás. No cabe duda de que para algunos la llegada de Carnicer a los Reales Teatros fue la guerra declarada, pero a la larga muchos de los que trabajaron bajo su dirección reconocieron sus enseñanzas y su talento de organizador. Barbieri, refiriéndose a todas las cualidades de su maestro, nos dice¹²⁹:

«Envidiables son todas las [antes] espesadas dotes, pero son más aún las que como organizador brillaban en Don Ramón Carnicer.»

En cuanto a los coristas, que como antes decíamos¹³⁰:

«Habían sido no músicos, sino cantantes de oído [...] introdujo Carnicer en el coro individuos que a sus buenas voces reunían la circunstancia importantísima de ser profesores de música.»

¹²⁷ AVM: (Corr.) 1-4-39 (3.XI.1827).

¹²⁸ Incluso publicó en Barcelona algunos números de óperas suyas, cuyo acompañamiento había reducido el teclado. Ver *El Periódico de Música* (1819-1820).

¹²⁹ Barbieri, *El Mundo Teatral* (1.IV.1855), p. 2.

Cuando Carnicer llegó a Madrid estaban al frente de los coros Esteban Moreno y Manuel Quijano, nombrados por Real Orden y con el cargo en propiedad¹³¹. Nuestro músico tuvo que contar con el segundo para hacer su trabajo en la compañía de ópera¹³²:

«Don Manuel Quijano, quién (si bien) poseía especial talento y paciencia para hacerles aprender las óperas, no es menos cierto que le faltaba aquella decisión y exactitud necesarios que da el conocimiento de la música.»

Estas importantes reformas del coro y la orquesta se fueron produciendo lentamente, aunque de forma decidida y, como iremos viendo, se tradujeron en una ampliación de plantilla, así como en la introducción en la sección de metales clarines de pistón y el oficleide, por lo que pronto la orquesta sonó de otra manera. Además, el cambio en la «metodología» de los ensayos mejoró mucho el rendimiento de ambas formaciones. Pero lo más importante, según Barbieri, fue que¹³³:

«Carnicer [...] destruyó antiguos e inveterados abusos de nuestros teatros musicales.»

Además de sus dotes como director, tenía también un oído muy bueno, por lo que era difícil que los músicos disimularan cuando cometían algún error. La siguiente anécdota de Barbieri da fe de lo dicho¹³⁴:

«Su oído de músico era tan delicado que, en ocasión de ensayarse su Sinfonía Oriental por ochocientos instrumentos de viento y percusión, recuerdo haberle oído gritar en medio de un fuerte, "¡ese clarinete, fa natural!"»

3 TEMPORADA 1827-1828

Los frutos de la llegada de Carnicer a Madrid no se hicieron esperar, ya que sólo un mes después de ocupar el cargo se estrenó como director en el Teatro del Príncipe con una obra de su

¹³⁰ Barbieri, 1988, II, p. 121.

¹³¹ AVM: (Corr.) 1-255-4 (24.III.1824). Carta de Antonio Silbotsky y Bernardo Gil al Presidente de la Real Junta de Teatros: en la que se adjunta «pliego que expresa las obligaciones [...] [que] conviene imponer a los Maestros de música D. Manuel Quijano y Don Estevan Moreno: debiendo hacer presente que cuando se trate del arreglo de la orquesta también tenemos que manifestar ciertos abusos que conviene arreglar».

¹³² Barbieri, 1988, II, p. 121.

¹³³ Barbieri, 1988, II, p. 121.

antecesor, Saverio Mercadante: *Elisa e Claudio*, que se representó a partir del 23 de abril de 1827. El estreno del maestro tarreguense como director fue brillante y, a pesar de que era lunes, hubo un lleno casi completo en el Teatro del Príncipe. Más de mil personas acudieron al debut de la nueva compañía de ópera italiana, cuya función recaudó 9.211 reales¹³⁵. La compañía italiana había sido, en cierta forma, traspasada por Mercadante a Carnicer, lo que incluyó a buena parte de los solistas de la compañía de la temporada anterior; entre ellos cabe destacar a las sopranos Letizia Cortesi¹³⁶ y Concepción Lledó, los tenores Giovanni Batista Montresor y Antonio Llord, y los bajos Luigi Maggiorotti y Domenico Vacanni.

El 7 de mayo representa la compañía italiana el segundo título de la temporada, *La gazza ladra* de Rossini, en el Teatro de la Cruz. También en mayo, el día 18 se pone en escena con bastante éxito en el Teatro del Príncipe la ópera semiseria *Il posto abbandonato* de Mercadante. Sin embargo, es con el estreno en Madrid de uno de sus títulos rossinianos preferidos con lo que consigue el éxito total; se trata de la *Semiramide*, cuya primera función se celebró el sábado 26 de mayo en el Teatro del Príncipe, con un coliseo abarrotado: 1.147 personas, y una recaudación de 9.564 reales. La ópera de Rossini siguió en cartelera todo el mes de junio, hasta que el 2 de julio se representó otro de los títulos inmortales de Rossini en el otro coliseo, *Il Barbiere di Siviglia*. Para sorpresa nuestra, no tuvo tanto éxito de público y recaudación¹³⁷, posiblemente por algún motivo ajeno: mal tiempo u otro acontecimiento, o simplemente por no ser el reparto del gusto del público.

La Temporada 1827-1828, aunque pudo contar con la mayoría de los solistas de la anterior, que habían sido contratados por Mercadante, incorporó algunos cantantes, como la soprano Marietta Albini¹³⁸. Desde principios de la temporada la compañía italiana buscó un tenor y, antes del estreno de su ópera *Elena e Costantino*, Carnicer envió representantes a varios lugares en busca de uno bueno para traerlo a Madrid. Le hicieron una oferta a Giovanni Magnani, que estaba en Oporto, pero finalmente se eligió a otro,

¹³⁴ Barbieri, *El Mundo Teatral* (1.IV.1855), p. 2.

¹³⁵ La recaudación media de cualquier sainete no pasaba de los 2.500 reales y la asistencia no solía superar las 300 personas. AVM: (S) 3-488-3. «Productos y gastos de Verso y Ópera».

¹³⁶ La Cortesi había sido contratada por la compañía italiana de Barcelona durante la temporada 1825-1826, la anterior a la llegada de Carnicer a la Ciudad Condal.

¹³⁷ La media de asistencia no llegó a superar las 300 personas y la recaudación los 3.500 reales.

¹³⁸ Marietta Albini había estado en la temporada 1826-1827, en Barcelona, donde cantó bajo la dirección de Carnicer. Las Albini eran varias hermanas, tres fueron solistas en la temporada antes citada: Marietta, Marceta y Carolina.

y el representante en Milán comunicó a través de Juan Brocca que en dicha ciudad italiana¹³⁹:

«Acababa de decirle el Señor Merelli como acababa de ajustar el Tenor para ese Teatro a cierto Basili, hijo del Maestro del mismo nombre adicto a la Capilla de Loreto, joben de buena figura, buen profesor y que canta bien, [...] y que saldría lo más pronto y por la vía más vreve para esa capital.»

Se trataba, como veremos más adelante, del que poco a poco se transformaría en el rival y permanente enemigo de Carnicer durante sus últimos años en Madrid. Basilio Basili fue reclamado para la compañía que dirigía el maestro tarreguense con su aprobación, y contratado por él mismo, aunque sin haberle oído antes.

El sexto título que Carnicer puso en escena durante la temporada fue una obra suya que constituyó una novedad para el público madrileño: *Elena e Costantino*¹⁴⁰. El libreto está atribuido al autor napolitano Antonio Tottola¹⁴¹:

«Se trata de una historia llena de sorpresas, intrigas y vicisitudes para los protagonistas, pero al final los esposos logran reunirse de nuevo, y recobran sus tierras y la felicidad perdida.»

El argumento, que se publicó para el día de su estreno en Madrid, es el siguiente¹⁴²:

«Adolfo, señor de Arlés, tenía un hijo llamado Constantino el que estaba casado con Helena, de cuya unión tenían un hijo. Romualdo deudo de Adolfo y cuya ambición aspiraba a su trono, tuvo medio de asesinar a éste en una cazería e imputar la muerte a Constantino, el cual proscripto tuvo que huir de sus estados, de los que se apoderó el traidor. Helena también huyó con su hijo, refugiándose en casa de Carlos, labrador compasivo, a cuyo servicio entró con vestidos de hombre y nombre de Ricardo. Entre tanto acaeció la muerte del usurpador, quién en sus últimos instantes dio a su hijo Edmondo un papel en el que confesaba su delito. Edmondo, que con los estados no había heredado la maldad de su padre, deseaba vivamente que llegase el día en que

¹³⁹ AVM: (S) 3-477-28 (4.VII.1827).

¹⁴⁰ En la temporada 1821-1822 del Teatro de Santa Cruz, aparece en el *Diario de Barcelona* (16.VII.1821) anunciado el estreno de dicha ópera:

«Hoy a beneficio de Don Ramón Carnicer, se egecutará por la compañía italiana la opera nueva titulada *Elena* música de dicho Carnicer.»

¹⁴¹ Pagán y De Vicente, 1997, p. 164.

¹⁴² BHM: Tea 195-20. En Pagán y De Vicente, 1997, pp. 204-205.

podiese enmendar los daños que había éste causado a una desgraciada familia; pero le detenía la vergüenza de aparecer el hijo del usurpador más inhumano. Este día llegó al fin, y forma el objeto de este drama.

El generoso labrador que había acogido a la desventurada Helena, concibe dudas sobre su verdadero sexo, y con maña llega a descubrir la verdad. Constantino cansado de su larga persecución y espatriación, e ignorante de la suerte de las dos prendas por las cuales sobrevivía a tantos males, regresa a Tarascón con el objeto de adquirir noticias de su esposa, o de entregarse al furor de sus verdugos. La casualidad, o la providencia divina quiere que acierte a dar con el buen Carlos, quién con su astucia natural sospecha quién es, y por medio de una entrevista de los dos esposos se convence de que no se había engañado: pero el placer de ésta reunión se ve desde luego turbado por el más cruel contratiempo. Se esparce la voz de que el parricida Constantino se hallaba en las cercanías de Tarascón. Edmondo sale en persona a cerciorarse del caso, y una estraña combinación hace que Helena, y luego Constantino se descubran y se entreguen ellos mismos a los guardias de Edmondo. Este vacila entre la vergüenza y la justicia: el rígido gobernador y el pueblo entero pide la cabeza de la víctima: Carlos se afana para librarlos, y así acaba el primer acto.

En el segundo, Edmondo no pudiendo determinarse al sacrificio que le exigía su conciencia, pretende por medio de Carlos proporcionar a los reos una pronta y saludable fuga; pero su proyecto se frustra. Los dos esposos, el tierno hijo y el instrumento de su libertad son sorprendidos, y llevados al tribunal de Edmondo, entre los gritos del pueblo vengativo. Entonces el hijo de Romualdo olvida su excesivo amor filial, y hace patente el delito de su padre y la inocencia de su príncipe. Todos reciben con transporte el grande esfuerzo que ha debido hacer Edmondo para ser justo, y concluye el drama con vivas y demostraciones de alegría.»

La ópera se ensayó del 9 al 14 de julio de 1827, y se estrenó en la Villa y Corte el día 16. Para su estreno hubo una serie de gastos extraordinarios, ya que era la primera vez que se hacía en Madrid y no se contaba con la escenografía, los trajes y «el Telón y cuatro bastidores del monte». Tampoco estaban las partes de la orquesta y de las voces, por lo que hubo que hacer una versión completa de *particellas*, tal como lo demuestran las cuentas presentadas por el copista:

«Cuenta y razón de la copia hecha en la ópera de Elena y Constantino perteneciente a el Teatro del Príncipe:

Voces del acto primero: suma 255 ojas

Voces del acto segundo: suma 210 ojas

Instrumental: suma 1032 ojas,»

Lo que «a razón de cinco reales» la hoja debió de ser un gasto importante dentro del montaje de la producción carniceriana. Tenemos noticia de que los cantantes y el director ensayaron bastante con piano durante el mes de julio, ya que la «Cuenta de los alquileres de Pianos que tienen los Cantantes de la ópera italiana» asciende a 1.068 reales¹⁴³:

«Por cuidar y templar los Pianos de mesa de música, Orquestas y el del maestro Don Ramón Carnicer por 31 días cumplidos.»

La primera representación en Madrid fue un acontecimiento. Asistieron 774 personas, y la recaudación fue de 7.829 reales. Aunque menor que *Semiramide*, constituyó un éxito, sobre todo para un artista desconocido como compositor en la capital del reino. Para entonces ya había llegado su familia, y tenemos datos de que su mujer y cuatro de sus hijos pudieron asistir a su estreno como compositor. Así queda reflejado en el producto de la función, donde aparecen apuntadas las entradas que se le dieron al compositor para sus invitados:

«Sr. Carnicer

1. Luneta principal

2. Delanteras de palco

2. Terceras de idem.»

Probablemente algunas de estas entradas fueron para miembros de su familia, ya que todavía no contaba con demasiadas relaciones personales en Madrid, donde había llegado hacía tan sólo tres meses.

La adjudicación de las localidades estaba rigurosamente controlado debido a las prácticas de reventa. Los administradores no se mostraban demasiado generosos con las invitaciones, por lo que se llevaba un control bastante severo. Así, por ejemplo, para la función del 18 de julio de *Elena e Costantino*,

¹⁴³ AVM: (S) 3-488-6 (VII.1827). «Cuenta de gastos extraordinarios de ópera».

el empresario Antonio Silbotsky denegó un palco al tercer Censor Político¹⁴⁴. Acto seguido el Censor se quejó en un escrito al Corregidor. No sabemos si al final logró conseguir una invitación para asistir, pero en cualquier caso revela el éxito de la ópera de Carnicer, dada la escasez de localidades. Es posible que los censores tuvieran especial interés en controlar las obras de este compositor, por su pasado liberal y antiabsolutista.

Elena e Costantino siguió representándose con gran éxito a lo largo de julio, y fue repuesta en muchas ocasiones durante los siguientes meses. La temporada iba respondiendo a las expectativas puestas en Carnicer. El 2 de agosto se repuso *Tebaldo e Isolina* de Morlacchi, ópera que se había estrenado el año anterior bajo la dirección de Mercadante. La compañía se tomó entonces algunos días de vacaciones, como era costumbre en agosto en Madrid¹⁴⁵. Los empresarios se plantearon enviar a alguien a Italia para contratar cantantes para la siguiente temporada y conseguir material para la compañía de ópera italiana. Sin duda era Carnicer la persona indicada para esta tarea. Pero suponemos que en vista de su pasado liberal y lo que había costado embargarle, las autoridades decidieron que era mejor dejarle en Madrid para no correr el riesgo de que no volviera. Por ello el representante enviado a Milán fue Antonio Gil, que regresó en el mes de octubre y, según las cuentas de gastos, trajo material para la compañía: partituras de óperas, sinfonías y música orquestal, libretos, decoraciones y fuegos de Bengala para el *Moisés en Egipto*, que llegaron a Madrid por flete, más adelante embalados en «cajón». En total la inversión costó 10.196 reales de vellón¹⁴⁶.

Al término de las vacaciones, la compañía italiana dio inicio a su actividad con unos conciertos de música instrumental y vocal (5 y 6 de septiembre). Mientras tanto Basilio Basili había llegado ya a Madrid. El tenor hizo su *debut* en el Teatro de la Cruz el día 14 de septiembre con un título rossiniano, el *Otello*. Al parecer Basili no dio la talla como solista de la compañía italiana, y en su estreno «hizo fiasco»¹⁴⁷ y el ridículo como cantante. Según varios testimonios el público silbó al intérprete. Carnicer y los empresarios rápidamente se deshicieron de la nueva «adquisición», haciéndole rescindir su escritura¹⁴⁸. Basili había sido contratado a través de la Agencia Teatral de Bartolomeo Merelli en Milán el 20 de junio de 1827. Una

¹⁴⁴ AVM: (S) 3-477-28 (1827).

¹⁴⁵ Normalmente los actores salían de Madrid a tomar baños a Ledesma o Sacedón, o a otros balnearios cercanos.

¹⁴⁶ AVM: (S) 3-477-7 (1827).

¹⁴⁷ Peña y Goñi, 1878, p. 150.

¹⁴⁸ AVM: (Corr.) 1-1-57.

curiosa carta de Basili intenta buscar otros motivos para pedir la rescisión de su contrato¹⁴⁹:

«Al'Egregio Signore Il. Sig: Giuseppe Barbieri

Autore del Teatro de la Cruz

S.R.M.

Vedendo, che il clima di questa Città e contrario alla mia salute sonno venuto nella risoluzione di abbandonarla. [ilegible] è necessario per ciò il consenso della Impresa alla quale propongo di sciogliere il mio contratto, purché ella mi accordi l'intera paga di un mese secondo la mia scrittura.»

La carta continúa diciendo que su éxito en Madrid no estaba garantizado, y que en otros teatros había tenido muy buena acogida. Alega, sin embargo, que la indisposición de su salud le ha impedido cantar bien en Madrid. La paradoja de este escrito, en el que comunica su intención de abandonar la ciudad, es que Basili permanecerá el resto de su vida en Madrid, donde contraerá matrimonio con la actriz Teodora Lamadrid y probará fortuna en otros oficios: maestro, compositor y, más tarde, empresario. Seguramente este desafortunado primer encuentro con Carnicer fue determinante para el desarrollo, como veremos, de su futura enemistad hacia el español.

En vista de la mala acogida del *Otello*, Carnicer decidió reponer su ópera *Elena e Costantino* a finales de septiembre (25, 26, y 27) con bastante público. Para la ocasión reforzó la orquesta con 4 violines, 2 clarines, 1 flauta, 1 clarinete, 1 fagot, 1 trombón, 1 violonchelo, 1 contrabajo, timbales, bombo y platillos. Estos refuerzos representaron 1.292 reales de vellón de gastos extras, pero se vieron compensados por el éxito de recaudación que tuvieron las funciones¹⁵⁰. Se cuidó también la parte escénica y de vestuario, agregando comparsas, soldados y payos. Aparecen detalles curiosos de gastos, como «4 quartillos de vino» y flores.

La temporada se completó con la puesta en escena de las siguientes óperas: *La Schiava di Bagdad* de Pacini, *Matilde di Shabran* de Rossini, *Il Crociato in Egitto* de Meyerbeer y *Zelmira* de Rossini. El balance fue de una gestión bastante meritoria, ya que estrenó varias óperas en Madrid, repuso una suya y sacó adelante una compañía italiana y una orquesta que a su llegada no estaban bien consolidadas. El maestro logró poner «en vereda artística» a la orquesta y fue agregando los solistas

¹⁴⁹ AVM: (Corr.) 1-1-57 (23.X.1827).

necesarios y licenciando a los que no rendían de acuerdo con sus exigencias. Esto obligó a algunos cantantes a trabajar más de la cuenta al principio; como el tenor Leandro Valencia, que hasta la llegada de Basili, en septiembre de 1827, tuvo que cantar los papeles que le correspondían al italiano¹⁵¹. Otros solistas enfermaron en el invierno de 1827, como Marietta Albini, que padeció dolor de garganta con «encandencia visible», o Magiorotti, que sufrió «tenazas de cabeza», según el certificado médico¹⁵². También se dio la circunstancia de que dos cantantes se negaron a hacer los papeles que el maestro le había asignado, por lo que Carnicer tuvo que recurrir al corregidor, como máxima autoridad, para imponer su mando. Los solistas, seguramente amenazados por él, se vieron obligados a aceptar el papel, como lo confirma una nota manuscrita de nuestro músico¹⁵³:

«Sr. Corregidor:

Tengo el honor de poner en conocimiento de V.S. como la Señora Lledó y el Señor Magnani se han conformado en aceptar los papeles que les he distribuido, a la una en el *Cruzado* y al otro del *Teobaldo*.»

Durante esta primera etapa de Carnicer en Madrid se puede observar que el corregidor interviene en asuntos bastante diversos relacionados con los Reales Teatros, entre otros la programación, como vemos en una citación enviada a nuestro músico por Faustino Domínguez¹⁵⁴:

«El Señor Corregidor con el obgeto de acordar y convenir en las funciones de música y verso que se han de dar en ambos Teatros en el presente mes ha acordado se cite para que comparezca a su presencia al Maestro de música Don Ramón Carnicer.»

Pensamos que el corregidor quiso ejercer un control más directo sobre el maestro, al tratarse de un músico que había sido embargado y que aún no era de confianza plena, por lo que debía cerciorarse del buen desempeño de su trabajo¹⁵⁵.

¹⁵⁰ AVM: (S) 3-488-4 (VII.1827).

¹⁵¹ AHAM 2-471-48, 1827. Valencia pidió una gratificación, alegando que había tenido que trabajar mucho más de la cuenta hasta la llegada de Basili. Seguramente le tocó seguir sustituyéndole en sus papeles, en vista del fracaso de Basili en el *Otello*.

¹⁵² AVM: (Corr.) 1-82-13 (26.XII.1827).

¹⁵³ AVM: (Corr.) 1-267-48 (11.I.1828).

¹⁵⁴ AVM: (Corr.) 1-24-25 (9.I.1828).

¹⁵⁵ AVM: (Corr.) 1-4-39 (3.XI.1827). El 20 de octubre de 1827 el corregidor había dado a Carnicer una orden en la que le hacía «principal responsable de los trabajos y desempeño de la Compañía de ópera».

No obstante, los promotores del embargo podían estar satisfechos con él, ya que la compañía se hallaba bastante consolidada en todos los sentidos. Esto permitió terminar la temporada con muy buen pie y la representación de algunas óperas bastante espectaculares, como *Il Crociato in Egitto*, que se estrenó el 20 de diciembre de 1827 en el Teatro del Príncipe¹⁵⁶.

En total hubo 73 funciones de ópera entre el 15 de abril de 1827 y el 19 de febrero de 1828, con un producto de 437.412 reales, tal como aparece en el balance de las compañías que, aunque contablemente no es demasiado fiable, resulta un dato relevante¹⁵⁷. Es un balance favorable, con pérdidas de sólo 60.000 reales en la compañía italiana. No muy elevadas, si tenemos en cuenta que era la que mayores gastos generaba. A su vez, era la que mayores ingresos por función tenía: muchas representaciones recaudaban entre 7.000 y 8.500 reales, incluidas las de *Elena e Costantino* de Carnicer.

4 TEMPORADA 1828-1829

En el mes de noviembre de 1827 se comienza a pensar ya en la siguiente temporada, y se decide buscar un empresario para que se encargue de los teatros de la Cruz y del Príncipe. Entonces se publica en el *Diario Avisos de Madrid* una convocatoria para los siguientes tres años. El anuncio invoca la¹⁵⁸:

«Real Orden del 26 de noviembre de 1827 por la que S.M. ha tenido bien a mandar que los Teatros de ésta Corte se den por empresa.»

El concurso pone una serie de condiciones, entre ellas¹⁵⁹:

«Queda obligado el empresario a poner una buena compañía italiana,»

y establece la fechas de inicio y duración del contrato: «desde el primer día de pascua del año Cómico próximo venidero», durante tres años. Con esta Real Orden desaparecen las Juntas económicas, una de las posibles causas del gran déficit que generaba la ópera; sin embargo, siguen en pie los privilegios que tienen los teatros de Madrid, como entre otros la posibilidad de embargar a un actor. También hay una

¹⁵⁶ Esta famosa ópera de Meyerbeer fue estrenada en Madrid por Carnicer; en Barcelona era conocida desde 1825.

¹⁵⁷ AVM: (S) 3-483-3 (1828).

¹⁵⁸ AVM: (S) 2-471-50 (X.1827).

mención expresa a los directores, y en cuanto a Carnicer se señala:

«Que el maestro de música como director de la ópera entienda exclusivamente en este ramo.»

La acotación seguramente se hizo porque no estaban tan claras las delimitaciones del cargo de Carnicer, por lo que a veces había conflictos entre los directores musicales y los de teatro declamado, que podían tener sus propias ideas sobre las intervenciones musicales de las obras que ponían en escena.

Lo de llamar a concurso era una práctica habitual, y parece responder a un criterio económico, ya que las compañías, especialmente la italiana, resultaban bastante gravosas para los fondos del Ayuntamiento. Por esta razón se buscaba, en cierta forma, «privatizar» su gestión, aunque con un importante sostén financiero, que generalmente consistía en que el Ayuntamiento sufragara los gastos de contratación de muchos solistas italianos. La gestión acumulaba cuantiosas pérdidas, por lo que nadie mejor que los empresarios para fiscalizar los ingresos y gastos del espectáculo. Y es justamente en este período cuando se produce un control bastante más minucioso de ingresos y gastos en los teatros de Madrid.

Por fin es Manuel de Gaviria, Marqués de Casa Gaviria (caballero pensionado de la distinguida orden española de Carlos III y gentilhombre de cámara con ejercicio) quien toma a su cargo la empresa de los dos teatros a partir de la temporada 1828-1829. Se designa entonces a Cristóbal Fernández de la Cuesta, para «pasar a París e Italia y contratar los actores de ópera italiana» de la siguiente temporada. En cuanto a la orquesta, surgen problemas, como en la temporada anterior, con algunos violinistas que protestan al empresario porque Carnicer no les ha incluido en las plantillas de músicos, señalando que tenían la plaza ganada por oposición. Manuel Gaviria dice al respecto que tendrán preferencia, pero no puede consentir¹⁶⁰:

«En que se convierta en una obligación, lo que es una facultad en mí: y segundo en que por verme yo ceñido a valerme de personas determinadas, deje de emplear otras que a mi juicio sean más capaces y me prometan mejor desempeño en las orquestas.»

Uno de los principales problemas era que los que tenían ganada su plaza por oposición actuaban como «funcionarios», a menudo se esforzaban lo mínimo y se sentían con derecho a enviar suplentes. Dado

¹⁵⁹ Idem.

¹⁶⁰ AVM: (Corr.) 1-25-20 (24.V.1828).

que Carnicer no estaba dispuesto a tolerar esta situación, él y Gaviria se quejaron al corregidor, en concreto de Juan Ortega, de la Capilla Real, que no podía asistir a la orquesta y acostumbraba a mandar un suplente. Gaviria comenta al Corregidor el asunto y dice que debería ser desposeído de su plaza. Además llama la atención sobre el hecho de que el¹⁶¹:

«Primer violín [José León] se crea con la atribución de proveer la interinidad de la plaza.»

El mismo instrumentista que había tenido problemas con Carnicer al negarse a asistir a algunos ensayos, esta vez se había atribuido la facultad de nombrar un violinista interino para su plaza. Como vemos, los problemas con la cuerda no son nada nuevos en las orquestas españolas. También surgieron problemas con instrumentistas de viento durante esa temporada, como el caso del oboísta Benito Kindeler, suspendido por tres meses debido a su mal rendimiento¹⁶². Carnicer y el primer violín habían pedido al corregidor su suspensión por borracho. Kindeler compareció ante el corregidor acompañado de su mujer, quien confirmó que la maltrataba «embriagándose con frecuencia». Faustino Domínguez, en un informe al respecto, cuenta que le recriminó su conducta, y que el oboísta prometió enmendarse, «evitando toda ocasión de embriagarse, absteniéndose de beber vino, aguardiente, ni licores, ni aún a las horas de comer», con tal de recuperar su plaza¹⁶³. Este pintoresco caso nos ilustra de forma más amplia algunos de los problemas con los que debió enfrentarse nuestro músico al organizar las orquestas.

4.1 Desarrollo e incidencias de la temporada

La compañía italiana sigue cautivando al público, y la temporada se inaugura el día 6 de abril de 1828. Se incorporan algunos solistas como Raffaele Benetti, la contralto Adela Cesari, Clelia Develio, el bajo Filippo Galli, el tenor Ignazio Passini, el bajo José Rodríguez, y a finales del verano regresa a la Villa y Corte la soprano Loreto García, que es incorporada por Carnicer a la compañía italiana. También hay cambios en los coros, con una importante mejora en la calidad y el número de voces. Según Barbieri en 1828 el maestro dispuso el «aumento de coros, eran antes 6 mujeres y 14 hombres y Carnicer los

¹⁶¹ AVM: (Corr.) 1-25-15 (28.VI.1828).

¹⁶² AVM: (Corr.) 1-25-21 (4.IX.1828).

¹⁶³ AVM: (Corr.) 1-25-21 (20.X.1828).

aumentó hasta 12 mujeres y 16 hombres»¹⁶⁴. También cuenta para esa segunda temporada como director, con algunos de los mejores solistas del gremio rossiniano.

El 25 de abril se representa *Il Barone di Felcheim*, ópera de Pacini que ya había sido estrenada por Carnicer en Barcelona en 1821, para la cual compuso un rondó-final, cantado por Amalia, para soprano, dos tenores, bajo, coro y orquesta. En las representaciones de Madrid también incluyó su interpolación. En un periódico de Madrid se publicó un interesante artículo que habla de los resultados de la interpolación compuesta por Carnicer para *Il Barone di Felcheim*. El texto se refería a una de sus representaciones durante la temporada que nos ocupa¹⁶⁵:

«En el segundo [acto] el sexteto tampoco es de efecto, esceptuando la Stretta, o sea el final, que ha sido cambiado por el maestro Carnicer a instancia de los cantantes, que no tenían confianza en el del mismo Pacini. El aria bufa Era notte scura, scura, es toda ella composición de Carnicer, y se le debe felicitar por haber escrito con tanta gracia y maestría, en un género en el que no parece haber sobresalido tanto como en el serio. Siempre debe sernos lisongero, como españoles, que este maestro ya sea muy conocido en Italia por sus óperas de Adele de Lusignano, y de Elena y Constantino.»

El autor es bastante elogioso con nuestro compositor y nos da noticia de que Carnicer era conocido en Italia. Pero lo más interesante de este artículo es el análisis que hace el autor sobre la costumbre de sustituir piezas en las óperas, bastante arraigada en la primera mitad del siglo xix:

«Séanos lícito decir algo acerca del sistema que se ha introducido de sustituir a las piezas de una partición las de otra, aún cuando sean obras de diferentes compositores. Además de que éstos pasticcios (que nosotros debemos también llamar pasteles) deben evitarse cuidadosamente, resulta el inconveniente de que se desfiguran y alteran los pensamientos primitivos de los autores, no resultando orden ni igualdad en el estilo. Semejante abuso trae además consigo el resultado de que cuando quiere ejecutarse una ópera nueva, se toca la dificultad que ya el público conoce todas sus piezas o gran parte de ellas. El número de óperas buenas es corto; y con éstos cambios y sustituciones lo que se consigue es dar lugar, siempre que se ejecuta una por primera vez, a nuevas alteraciones para reemplazar los huecos que

¹⁶⁴ Barbieri, 1988, II, p. 121.

anteriormente se dejaron. Pero se nos dirá: ¿Y que ha de hacerse cuando éstas sustituciones sean necesarias, porque las piezas que se hallan en la partición no van bien a la voz de un cantante, ya por no haberse escrito para él, ya porque aquel para quién se escribieron tenía los puntos altos mejores que los bajos, o viceversa? Si esto, como decíamos, se nos preguntase, la solución no nos parece difícil. Para éstos casos (pero han de ser muy indispensables) responderemos que está el maestro compositor. A éste toca arreglar la pieza para el que haya de cantarla, dado de que no sea posible, debe recurrir a la sustitución, siempre que la pieza adoptada sea del mismo autor. Lo más conveniente sería que el mismo maestro compusiese una análoga a la que se suprime, y en la que se imite el giro y estilo de la que debía cantarse.»

Aunque aparentemente el autor se muestra crítico con ésta práctica, concluye que es mucho mejor que el maestro compositor (en este caso Carnicer) escriba una pieza a propósito, para sustituir la que no se va a cantar, y que esté en línea con el argumento y estilo musical de la ópera. Considera que tomar prestado de otra ópera algún número, aunque sea del mismo autor, desfigura mucho mas la obra.

Una buena parte de la temporada está dedicada a obras del ídolo del público madrileño, Rossini. Así, el 6 de mayo la compañía pone en escena *La Cenerentola*¹⁶⁶, también con una interpolación musical del maestro de Tárrega, la *cavatina* de Clorinda, compuesta en 1818 en Barcelona¹⁶⁷. Luego se pone en escena *L'inganno felice*, el 30 de mayo de 1828, *Semiramide*, que ya se había representado durante la temporada anterior, y *Osmir e Netzarea de Vaccaj*, estrenada el 28 de junio. Este título sirvió como presentación de la *prima donna* Adela Cesari en los teatros de la capital. La compañía recibe grandes elogios en *El Correo*¹⁶⁸:

«La Señora Cesari ha dejado en París recuerdos demasiado agradables para que su triunfo deba sorprendernos. Galli y la Señora Albini agradaron infinito y tuvieron merecidos aplausos. Puede asegurarse que lo que es en el día hay pocos teatros italianos en toda Europa que puedan

¹⁶⁵ *El Correo* (16.VII.1828), p. 2.

¹⁶⁶ En una de las funciones hizo su salida el bajo Filippo Galli, por lo que hubo mucha expectación: «Desde muy antes de abrirse por la mañana el despacho de billetes estaban los alrededores del coliseo, inundados de gente»: *El Correo*, (18.VII.1828), p. 2.

AVM: (Corr.) 1-129-6 (16.VII.1828). Carta dirigida al corregidor, al margen dice (firma ilegible): «Para la ópera de la Cenerentola no ha habido concurrencia de tomadores de villetes, no fue necesaria tropa, pero yo estube a la vista para observar la concurrencia».

¹⁶⁷ Pagán y De Vicente, 1997, pp. 366-367.

compararse con el de la capital de España.»

A pesar del éxito de esta ópera, Carnicer tuvo un desagradable episodio con el tenor Ignazio Passini. Nada mejor que un documento autógrafo dirigido al corregidor para describirnos, con palabras del mismo Carnicer, lo que pasó¹⁶⁹:

«El abajo firmado, como Maestro Director y primer responsable de la ejecución de las óperas a V.S. hace presente:

Como en la ejecución de la ópera Osmir y Netzarea verificada ayer noche en el Teatro de la Cruz por la orquesta del Teatro del Príncipe, se vio ésta insultada injustamente, en presencia de un numeroso público por el 1er tenor Señor Ignacio Pasini. Este sugeto, o estuviere distraído, o por otro motivo, se perdió en el quinteto del 2do acto, y con ademán indecoroso e insultante, dirigiéndose en particular contra su Primer violín Don Manuel Durán Ocón, hizo creer al público que era la orquesta la que había faltado, quando ésta durante toda la representación de dicha ópera estuvo con muchísima atención y por su parte no hizo la menor falta.

Lo que pongo en conocimiento de V.S. en cumplimiento de lo que se me está encargado como Maestro Director.»

El empresario Manuel de Gaviria trató de arreglar el incidente antes de que tomara cartas en el asunto el corregidor. Passini era un buen «fichaje», por lo que Gaviria no estaba dispuesto a que se le rescindiera el contrato. Así que una vez solucionado el asunto, escribe la siguiente carta al Corregidor¹⁷⁰:

«El Maestro Director y compositor de Música de la ópera Don Ramón Carnicer acaba de darme parte de que en la representación de anoche el primer tenor Ignacio Passini se perdió en el quinteto del segundo acto y que para disimularlo se esforzó en la conclusión del mismo haciendo entender al público de que era la orquesta la había faltado. En su vista he llamado al citado Passini y reconviniéndole sobre su proceder me ha manifestado que su obgeto no ha sido el agraviar a la orquesta del Teatro, que está persuadido de que no se ha perdido en dicho quinteto, que cuanto hizo no fue con malicia alguna, sino para dar a su papel toda la mayor energía

¹⁶⁸ *El Correo* (8.VII.1828), p. 2.

¹⁶⁹ AVM: (Corr.) 1-28-6 (13.VII.1828).

posible, y que en prueba de que sus deseos son de estar con la mayor armonía con los profesores de la Orquesta ésta pronto a darles con el decoro correspondiente la satisfacción necesaria a disuadirles de lo que se le culpa, según ya lo ha manifestado al Maestro Director y primer violín.»

Carnicer, por lo visto, estaba furioso con el tenor, por lo que Gaviria intervino y amonestó a Passini en presencia de nuestro compositor, obligándole a pedir disculpas al maestro y a prometer hacerlo con el primer violín y la orquesta.

El 5 de julio Carnicer pone en escena *La donna Selvaggia de Coccia*, ópera para la que el maestro español había escrito un coro y un dúo; la pieza había sido compuesta originalmente para *Matilde* y *Gustavo*, de 1818¹⁷¹. La crítica sobre la puesta en escena de la ópera en la temporada que nos ocupa no habla demasiado bien la citada interpolación del maestro¹⁷²:

«En el segundo acto el dúo -Tu salvarmi- no es de la partición. El maestro Carnicer le escribió para la señora Sala, cuando se hizo ésta ópera en Barcelona, no produce todo el efecto que podía esperarse, porque está de nuevo arreglado a la voz de contralto; siendo así que en su origen se escribió mas alto para una voz de mezzo soprano, y es cosa conocida que una pieza pierde mucho de su efecto, siempre que es necesario bajarla.»

En este caso, más que la calidad de la composición, es el hecho de haber sido transportada lo que que el crítico no encuentra de su gusto.

A partir del estreno de *La donna del lago*, el 25 de julio¹⁷³, la mayoría de los títulos representados

¹⁷⁰ AVM: (Corr.) 1-129-6 (13-VII.1828).

¹⁷¹ Pagán y De Vicente, 1997, pp. 373-374.

¹⁷² *El Correo* (10.IX.1828), p. 2.

¹⁷³ AVM: (Corr.) 1-24-25 (25.VII.1828). Carta al Corregidor de un alguacil sobre reventa: «Con motivo de ejecutarse hoy una ópera nueva en dicho teatro (Príncipe), ha habido gran concurrencia de gentes a proveerse de billetes, de lo que algunos sugetos se aprovechan revendiéndolos al público con la mayor estafa en los cafés, en medio de la Plazuela de Santa Ana, en tabernas, portales y otras partes».

El Correo, (22.IX.1828) p. 2: *La Donna del Lago*. «Escribió Rossini ésta ópera para la señora Colbran [...] Si hemos de juzgar por los escasos aplausos que la *Donna del Lago* ha obtenido en comparación de otras óperas, [...] es muy bueno que el público se acostumbre a no juzgar de ligero [...] Tal es la falta de novedad de algunas de sus piezas, que estamos hartos de oír en Madrid. Volvemos a hablar del abuso introducido entre los cantantes, y que de ningún modo debía permitirse por la empresa ni por los directores y maestros: tal es la de cambiar y sustituir las piezas de óperas y trasladarlas a otras, muy reprehensible en estos casos, y sobre todo cuando dichas piezas se sacan de obras clásicas, y se colocan en otras de menor mérito».

son de Rossini. Una de las excepciones es *Giulietta e Romeo* de Vaccai, estrenada el 3 de septiembre. Al parecer fue muy bien recibida; por la calidad de su montaje¹⁷⁴:

«Esta ópera ha sido puesta en escena con un lujo extraordinario, sobre todo lo que toca a los trajes; todos son a cual mejores. [...] Se ve que la empresa no perdona gastos para dar gusto al público.»

Torvaldo e Dorliska se representa a partir del 16 de octubre, coincidiendo con la incorporación de Loreto García a la compañía italiana. La soprano había cantado esta misma ópera de Rossini, probablemente bajo la dirección de Carnicer, en la temporada 1823-1824, antes de viajar Italia, también en compañía de Carnicer, quien se la presentó oficialmente a los empresarios de Milán¹⁷⁵. Respecto a su primera salida durante la temporada que nos ocupa, *El Correo* dice lo siguiente¹⁷⁶:

«Sumamente favorecida por la naturaleza, no puede menos que agrandar en todas partes, y no habrá exageración en decir que no es fácil encontrarse una voz de soprano que se le aventaje. Además de tener una extensión tal, que reúne a las cuerdas del soprano más agudo o sfogato (según dicen los italianos) las de contralto más hermoso, tiene la calidad de ser en sumo pastosa, redonda, llena, sonora, nada chillona, de agilidad extraordinaria para ejecutar con la mayor limpieza y bravura los pasos más difíciles y arriesgados. [...] Fue recibida al salir a la escena por una salva universal de aplausos.»

El 11 de noviembre se pone en escena *L'italiana in Algeri* y Loreto García canta una *cavatina* que no era de dicha ópera. El crítico de *El Correo* vuelve a quejarse de los cambios, no del canto en sí¹⁷⁷. En el *Otello*, cuya primera representación se produce el 15 de diciembre de 1828, Carnicer también introduce una interpolación suya: el aria de *Desdémone*, escrita en 1821 en Barcelona¹⁷⁸. En esta ocasión es Passini quien encarna el papel de *Otello*, por lo que hay gran expectación y mucho público tratando de comprar entradas en el Teatro del Príncipe¹⁷⁹.

¹⁷⁴ *El Correo* (5.IX.1828), p. 3.

¹⁷⁵ Gisbert, 1988, pp. 79 y 102.

¹⁷⁶ *El Correo* (20.X.1828), pp. 1-2.

¹⁷⁷ *El Correo* (17.XI.1828), p. 1.

¹⁷⁸ Ver Pagán y De Vicente, 1997, pp. 381-382.

¹⁷⁹ *El Correo* (19.XII.1828), p. 2.

4.2 Primera producción para los teatros madrileños

A finales de la temporada Carnicer decidió dar a luz su primera producción para los teatros de la capital del reino: se trataba de *Elena e Malvina*, ópera semiseria en dos actos con libreto de Felice Romani. La había compuesto a lo largo de 1828 y probablemente la terminó en enero de 1829. El estreno tuvo lugar, con gran éxito, en el Teatro del Príncipe el día 11 de febrero de 1829¹⁸⁰. La presentación se hizo en los siguientes términos¹⁸¹:

«Elena y Malvina, / melodrama semi-serio / en dos actos;

/ que se ha de representar en los Teatros / de ésta Corte.»

El libreto impreso para su estreno contiene 19 escenas en el primer acto y 12 en el segundo, en las que se combina la acción de carácter dramático con algunas escenas cómicas. Se trata de una ópera de corte romántico, sobre las desgracias amorosas de Elena y Malvina, con el característico abandono por parte del amado. La acción se sitúa en un marco entonces exótico para los países mediterráneos, pero típico del primer romanticismo: Irlanda y Escocia en el siglo xv. El argumento está incluido en el libreto y es más bien una introducción a la ópera, que sólo incluye la acción anterior al comienzo¹⁸²:

«Habiéndose extraviado por los montes un joven inglés que viajaba por Irlanda, encontró una amable cazadora que le socorrió y le dio hospitalidad. Era ésta una doncella noble, que habiendo quedado huérfana en la edad núbil, vivía independiente en un castillo de sus antepasados. En pocos días logró el inglés apoderarse de su corazón, y hacerla consentir en un enlace secreto, pero un mes después la abandonó.

Entonces descubrió la desgraciada que un criado de su amante, disfrazado de ministro, era el que había celebrado el matrimonio, y viéndose burlada se fue en seguimiento del pérfido; mas no hallándole en Inglaterra se fijó en un pueblo de Escocia que la representaba su patrio suelo. Compró terreno y edificó un castillo igual al que tenía en Irlanda, con el objeto de terminar allí sus días.

¹⁸⁰ Elías de Molins, 1889, p. 410.

¹⁸¹ BHM: Mus (L) 734. En Pagán y De Vicente, 1997, p. 221.

¹⁸² BHM: Mus (L) 734. En Pagán y De Vicente, 1997, pp. 214-215.

Interín sucedía esto, se desposó el inglés con una señorita muy rica, y se embarcó para las Indias; después regresaron los dos a Escocia, a donde se hallaba su suegro de gobernador, y en cuyo distrito vivía la irlandesa abandonada: lo que fue causa de ser al instante descubierto el seductor.

En ésta situación empieza la acción.»

José María Carnerero, que publicó un elogioso y largo artículo sobre la ópera, nos da una idea de cómo se desarrolla la acción dramática a partir del punto inicial que establece el libreto¹⁸³:

«Sir Donaldo, gobernador de Edimburgo, y padre de Elena, muger de sir Enrique Sommerset. En las inmediaciones vive otra joven llamada Malvina, natural de Irlanda, que ha sido víctima de la perfidia de un seductor infame, quién, después de haberse casado con ella, la ha abandonado. Este seductor es sir Enrique, siendo lo peor que su matrimonio con Malvina había sido fingido, y que después obtuvo la mano de la hija del gobernador. El protagonista es, pues, un reo de la bigamia: resulta que ha engañado a dos mugeres. y que devorado por sus remordimientos confiesa a Malvina su delito. Despiértanse en ésta todos los afectos del amor ofendido y de la venganza: acude a sir Donaldo para pedirle reparación; y al entrar en esplicaciones, este descubre que el marido de su hija es el mismo contra quién se reclama justicia. Entonces aprende que la joven que le implora había contraído un enlace secreto con un inglés que la engañó; que éste inglés es sir Enrique; que un ministro supuesto había recibido sus votos; que se había profanado el mas sagrado de los ritos, y que sir Sommerset había causado la perdición de dos mugeres desgraciadas. Elena por su parte no tarda en descubrir el horrendo misterio; pero o más enamorada que Malvina, o menos iracunda, busca todos los medios de salvar a Enrique del castigo que le amenaza. Lloro, gime, suplica, y hasta presenta a sus hijos a la misma Malvina, con el objeto de enternecerla, y obligarla a desistir de su querella. Malvina (que no ha unido a su infortunio la circunstancia de ser madre) se deja arrebatar por un movimiento generoso: cede a su seductor a su legítima esposa: y echándola de heroína perdona su agravio, y hace que el amor ceda al derecho maternal. Añade a este gran sacrificio el de ir a buscar a una tierra solitaria un asilo que calme las penas de su triste vida, si es que para ella puede ya haber

¹⁸³ *El Correo* (16.II.1829), p. 1.

paz en el mundo.

Se pure nel mondo

V'è pace per me.»

Un estudio y análisis musical de las óperas y la música de Carnicer es una asignatura pendiente en la musicología dedicada al siglo XIX; sin embargo, como el objeto de este trabajo se reduce al ámbito biográfico y profesional del compositor, intentaremos ceñirnos a él. No obstante, pensamos que es de gran importancia rescatar esta parte del patrimonio musical del autor, que en sus óperas, a nuestro juicio, es el mejor exponente del quizá mal llamado italianismo en España. Para intentar demostrar la nada desdeñable importancia que tuvieron las óperas de Carnicer, profundizaremos en lo que significó *Elena e Malvina* en la escena madrileña y su repercusión.

Para el estreno de *Elena e Malvina* Carnicer pudo contar con los mejores solistas que, como vimos, habían reforzado la compañía italiana en esa temporada. También los coros y la orquesta habían mejorado. En la partitura destaca la presencia de los vientos, con gran variedad tímbrica: flautas, octavines, oboes, clarinetes, trombones, fagot, trompetas, y en algunos números 6 cornos ingleses¹⁸⁴. Los recitados están casi todos escritos para ser acompañados con cuerdas, en cambio los coros e intervenciones de solistas combinan cuerda y viento, y en los momentos apoteósicos son los vientos y el coro los encargados de dar un aire solemne y heroico al discurso musical y producir efectos escénicos, como un temporal que se desata en el primer acto. El coro del estreno estuvo compuesto por cinco primeras sopranos, cuatro segundas, seis primeros tenores y seis segundos, y cinco bajos. Los solistas fueron Filippo Galli, Adela Cesari (Elena), Ignazio Passini (Sir Enrico), Leandro Valencia (Sir Eduino), Marietta Albini (Malvina), Giovanni Battista Rossi (Patrizio), Narcisa Macías (Evelina) y José Rodríguez Calonge (Ufficiale). Carnerero elogia la actuación de los solistas que estrenaron la ópera, dándonos más detalles sobre su desempeño¹⁸⁵:

«Hay en la pieza otros personajes episódicos que se enlazan con la marcha de la acción. Los principales entre éstos son un hermano de Elena llamado sir Eduino, y Patricio, antiguo criado de Malvina: el primero desempeñado por Valencia y el segundo por Rossi. Por lo demás Malvina es la Señora Albini, Elena la Señora Cesari, sir Donald Gallini, el seductor Enrique Passini. Se ve

¹⁸⁴ BHM: Mus 505-9.

que la flor, la nata, lo selecto de la compañía filarmónica se había reunido para ésta representación. La batalla de consiguiente no debía perderse sostenida por tan buenos generales.»

El estreno respondió con creces a la expectación creada en el público. La obra fue¹⁸⁶:

«Celebrada por todos, y la crítica musical que entonces no era admitida en la prensa periódica, [...] trató extensamente y con justa alabanza de la ópera de Carnicer.»

Algunas de sus melodías se hicieron muy populares, como el *Coro de los Faroles*, que se editó en dos reducciones, una para piano y otra para guitarra¹⁸⁷. También se siguieron interpretando números sueltos de la ópera durante varios años en distintas ciudades de España, tanto en conciertos como intercalados en funciones de ópera. Incluso una pieza de *Elena e Malvina* suena en un original «reloj de música» construido por un relojero de origen alemán¹⁸⁸.

Un curioso expediente, que lleva el título de¹⁸⁹:

«Ocurrencia con el expendedor Manuel Berzosa al representar la ópera de Elena e Malvina y sus resultados,»

es un valioso testimonio para apreciar el éxito que tuvo el estreno de la ópera de nuestro compositor. El 11 de febrero de 1829 un ayudante de voluntarios realistas había madrugado mucho para conseguir un palco en el estreno de la ópera de nuestro compositor. El expendedor le dijo que quedaban ocho palcos, por lo que el otro calculó que con habiendo seis personas delante de él, cuando llegase a la taquilla quedarían todavía dos palcos. Al llegar, Berzosa le dijo que Carnicer tenía asignado uno y el empresario otro, por lo que no quedaba ninguno. El interesado, indignado, presentó una denuncia al corregidor, y el expendedor, tras diversos trámites y averiguaciones, terminó en prisión. Se confirmó que Carnicer había encargado un palco, pero quedaban más de los que Berzosa afirmaba, y su estratagema era sólo un

¹⁸⁵ *El Correo* (16.II.1829), p. 1.

¹⁸⁶ Elías de Molins, 1889, p. 410.

¹⁸⁷ Pagán y de Vicente, 1997, p. 166.

¹⁸⁸ *El Correo* (28.IX.1831), p. 2. «Su habilidad ha conseguido poder reunir en breve espacio los tan diversos y complicados movimientos que se requieren para la imitación de cada uno de los instrumentos de la orquesta completa, que ejecuta piezas de las óperas mas acreditadas». Eran de piezas de óperas Rossini y de otros autores: Meyerbeer, Cherubini, Pacini, Mercadante, y «de nuestro Carnicer Elena y Malvina».

¹⁸⁹ AVM: (Corr.) 1-184-73 (II.1829).

pretexto para ocultar localidades y revenderlas mucho más caras en el mercado paralelo. Esta práctica se castigaba con severidad, pero era muy difícil de erradicar cuando había óperas de mucho éxito.

4.3 Polémica en torno a *Elena e Malvina*

Elena e Malvina fue la última ópera puesta en escena durante la temporada 1828-1829. Su representación, que como vimos creó una gran expectación, dio lugar a una extensa polémica en torno a Carnicer y a su calidad y méritos como compositor. Al parecer los elogios de Carnerero a dicha producción lírica fueron el desencadenante, o quizá la justificación de la polémica. El escritor, en su largo artículo decía, entre otras cosas, lo siguiente¹⁹⁰:

«El maestro Carnicer es un nuevo Paris, según la afición que manifiesta a las Elenas. Dos óperas nuevas suyas se han ejecutado en el teatro de Madrid, y en ambas figura el nombre de semejantes heroínas: Elena y Constantino fue el título de la primera: Elena y Malvina dice el de la segunda.»

Como intuyendo la discusión que generaría su artículo, Carnerero continúa:

«Por fortuna éstas Elenas, aunque también producen grande movimiento, no ocasionan grandes estragos como la famosa hija de Júpiter y de Leda. Las Elenas de Carnicer no alteran la tranquilidad de los imperios, ni promueven otras guerras que las discusiones entre los dilettantis, y los apuros de los que buscan billetes. Es decir, que por ellas no llega la sangre al río, y de consiguiente sus aventuras son de un interés más dulce que las de aquella Elena de antaño, que por ser libertina y fácil, precipitó sobre Troya todos los furoros de la Grecia.»

En otro párrafo el periodista hace un elogioso paralelo entre los grandes de la lírica y nuestro músico:

«El maestro Carnicer ha triunfado completamente en presencia de un público numeroso. Grato debe ser este resultado, pues recae en un profesor español. La Italia reconoce en Rossini su primer compositor, la Alemania en Meyerbeer, la España también tiene el suyo: y éste es Carnicer. Basta ésta circunstancia para que los que somos españoles, y nos interesamos en

¹⁹⁰ *El Correo* (16.II.1829), pp. 1-3.

nuestra reputación y buena fama, miremos con gusto todo lo que aumenta el aplauso y el concepto de un compatriota.»

Tras señalar a nuestro compositor como el gran exponente en España de este género, pasa a recomendar la ópera, sin indulgencia:

«Carnicer es el único que trabaja en este género: ha tenido que luchar con peligrosísimas comparaciones: continuamente se oyen en nuestra escena las obras de los más célebres maestros: Rossini, este astro que eclipsa a cuantos le rodean es también el favorito de Madrid, como lo es de toda España; y salir un español con una producción de su cosecha, y saberse sostener en medio de tan gran rivalidad no es (me parece) asunto de poca magnitud, ni el logro de la benevolencia pública corta prueba de su mérito, y del aprecio que merece. Éstas consideraciones serían más que suficientes para elogiar y estimular a nuestro compatriota, aun cuando su composición hubiese necesitado de la indulgencia de la crítica; pero no es así. La composición del Señor Carnicer se recomienda por sí misma, sin que el favor y la parcialidad tengan que hacer su apología.»

La crítica anteriormente citada fue el primer artículo de muchos que se publicaron en torno a *Elena e Malvina*. El segundo se refiere sobre todo al montaje de la ópera. *El reparón teatral* hace «dos» observaciones respecto a la representación de la ópera de Carnicer que nos ayudan a imaginar como fue su estreno¹⁹¹:

«Primera. El actor Valencia en las últimas escenas del primer acto, y hasta que cae el telón, permanece con su sombrero puesto. Esto es tan impropio y fuera del orden, que el personaje que representa supone ser hijo del que Galli desempeña. Valencia se halla figurando a sir Eduino en presencia de su padre y de su gefe, pues este es gobernador de Edinburgo: dicho padre y gobernador está sin sombrero; Rossi tiene en la mano el suyo; otro tanto hace Pasini; y hay que añadir que se halla en la escena una señora estrangera, la Señora Albini, a quién sir Eduino no conoce, y ante quién por educación no debe estar con el sombrero en la cabeza, prescindiendo de la circunstancia indicada de que está su padre delante, y de que se halla en un acto solemne; en una palabra, en una especie de juicio relativo al reconocimiento de las dos mugeres a quienes

¹⁹¹ *El Correo* (20.II.1829), pp. 3-4.

sir Enrique ha engañado. Es pues decir que el Señor Galli, director de la ópera, debe prevenir al Señor Valencia para que en las siguientes representaciones tenga en la mano su sombrero cuando lleguen las mencionadas escenas, suponiendo desde luego, como supongo, que se parte suya ésta no es más que una inadvertencia, que tan fácilmente puede enmendarse.»

Este párrafo nos confirma la existencia de un segundo director, que en este caso era el bajo Filippo Galli, encargado de supervisar todo el desarrollo de la ópera en el escenario. Galli figura como director de la compañía italiana en dicha temporada, y Carnicer como maestro director y compositor. La segunda observación se refiere más a problemas de limpieza en el coliseo:

«Segunda. En el famoso dúo de la Señora Albini con Galli, al levantarse la actriz de uno de los sitios que sirven en la escena, tenía en la misma representación su hermoso vestido negro todo entapizado de polvo, y con un manchón tan considerable, que la totalidad del público tuvo ocasión de observarle. ¿Esto qué significa? Que dichos sitios no estaban limpios. Este inconveniente se salva con suma dificultad; es con mandar a quién compete que se limpien, tanto porque el aseo y decencia lo exigen así, cuanto para que no se expongan a estropear la ropa, los actores y actrices que tengan que sentarse.

Éstas que parecen menudencias dejan de serlo en un teatro bien dirigido; y por lo mismo ni deben despreciarse, ni debe corregirse cuando hay quién las advierta.»

En el siguiente artículo, firmado por *El defensor de la filarmonía española*, aunque no se deja de reconocer el mérito del maestro, se hace constar que existen también otros compositores españoles de igual talento que escriben ópera, pero que no han sido lo suficientemente valorados. El autor seguramente otro compositor, se refiere en su escrito exclusivamente a este particular, refutando la observación del artículo de Carnerero, que señalaba a nuestro compositor como el único en España que trabajaba en dicho género¹⁹²:

«El Señor Carnerero al hacer el análisis de la ópera nueva del maestro Carnicer (Elena y Malvina), después de haber hablado del mérito de ésta composición y de su música, que efectivamente sobresale, y de lo que debemos vanagloriarnos, invita a todos los españoles amantes de su patria a que miren con gusto lo que aumenta el aplauso y el crédito de un

compatriota; exortación excelente y en la que convenimos. Pero no convendremos del mismo modo en la expresión que vierte de que Carnicer es el único que trabaja este género. Ésta proposición es arriesgada en mi juicio, mediante a que el suelo español no es tan estéril en semejante asunto. Hay ingenios en este particular; hay méritos ocultos; hay entre nuestros profesores filarmónicos quién tiene producciones suyas, las que por desgracia, y porque el genio del mal así lo ha querido, no han visto a luz pública, sin embargo de ser muy dignas de ello, y de estar autorizadas para tal con la licencia del tribunal competente. Esto no es defraudar la estimación del Señor Carnicer se merece justamente; pero no es bueno concederle el exclusivo privilegio de ser el que se fatiga en éstos trabajos. Ahora verán vmos. en el nuevo periódico filarmónico que se nos anuncia las tareas de varios de éstos profesores, y se convencerán de que hay otros además del Señor Carnicer que se consagran a tan gratas como penosas vigiliás. Yo desearía que esto se reflexionara bien, y que el señor empresario de los teatros protegiera a quién se llegara a él con alguna obra de ésta clase, pues no falta; y si se pusiera en escena se vendría en conocimiento de que hay más que uno para distinguirse en la carrera del drama lírico.»

En el mismo número del periódico aparece una «Nota de los redactores», en la que se afirma que el planteamiento del autor del primer artículo no era en absoluto excluyente:

«El defensor de la filarmonía española podrá decir cosas muy razonables en todo lo que precede, y no es nuestro ánimo contradecirle; pero sus argumentos no destruyen las razones presentadas por el Señor Carnerero, ni este pretende que sólo el Señor Carnicer sea quién componga buena música.»

Los verdaderos ataques al maestro comienzan con un extenso artículo, que aparece en *El Correo* como suplemento a dicho periódico. Se trata de una réplica, firmada por «El Amante de la patria y de la verdad», a la elogiosa crítica publicada por Carnerero¹⁹³:

«Esperaba con impaciencia el artículo prometido, el que debía hacer las justas alabanzas y la

¹⁹² *El Correo* (25.II.1829), p. 3.

¹⁹³ *El Correo* (2.III.1829) Suplemento: «*Observaciones al artículo crítico del núm. 94 del lunes 16 de febrero del presente año, publicado por el Señor Carnerero, dando cuenta del mérito y de la ópera nueva del maestro Carnicer titulada Elena y Malvina (I).*»



crítica imparcial de la nueva producción musical de Elena y Malvina. Esto en vmd. era necesario y de obligación. ¡Mas, ay Dios! vmd. también se dejó llevar de aquel amor patrio que tanto le honra, y cayó en el general error, pues creyó que tratándose de una producción de un conciudadano se la debía elogiar exageradamente, e inadvertidamente se ha ofendido a nuestra patria. Aguardaba a que algún amante de la verdad quisiese vindicarla, poniendo las cosas en su justo equilibrio; mas viendo que ninguno se ha decidido a hacerlo, estimulado por el mismo amor que a vmd. sedujo, trataré de demostrar que ni todos nos hemos engañado, ni tenemos necesidad de faltar a la verdad para sostener el honor de nuestra patria. Esto es a mi parecer el mejor modo de interesarse por la patria.»

Como vemos en el párrafo anterior, el autor acusa a Carnerero de estar movido sólo por ánimos patriotas al elogiar la producción de nuestro músico. Luego pasa a atacar el paralelo que había hecho Carnerero entre compositores de otros países y Carnicer:

«Empezaré aclarando el siguiente período de su artículo, que aunque verdadero en parte, es en el mismo tiempo ambiguo: La Italia reconoce en Rossini su primer compositor, la Alemania en Mayerbeer (según vmd.), España tiene también el suyo, y éste es Carnicer. No hay duda. Hay, no obstante, ésta diferencia de primero a [¿?]. Rossini y Mayerbeer son los primeros, es decir, los mas distinguidos de los muchos y brillantes compositores de sus respectivos países, quiero decir, los principales. Para llegar a serlo se necesita ciertamente mucho mérito. El Señor Carnicer es el primero, o sea el número uno, porque no ha habido ni hay otros en su patria.»

Más adelante acusa a Carnerero de ser un adulator:

«Dice vmd. que es necesario interesándose por nuestra fama ensalzar el crédito de un compatriota. ¿Cómo quiere vmd. ensalzarle sin aumentar su mérito? ¿Y cómo conseguirlo adulándole?»

A continuación pasa a argumentar en contra de una de las afirmaciones que había hecho Carnerero:

«Ha tenido que luchar con peligrosas comparaciones, dice vmd. en las obras de tantos autores célebres, al confronto de los cuales ha sabido sostenerse. Esto ciertamente es faltar a la verdad. Que persona por antimúsica que sea querrá comparar aquellos autores que conocemos por sus obras repetidas en tantas partes, y también en la corte, que no es ciertamente su patria; ¿quién

se atreverá (digo yo) a ponerlos en parangón con la producción de un autor, que aunque recomendable por sus talentos es aun del todo desconocido, y principiante en su carrera? Como tal obtuvo y mereció aquel aplauso que puede estimularlo a que adelante con la experiencia. No sería extraño que quizá arrastrado de ésta alabanza tan fuera de propósito, alguno injusto a la indulgencia del público que prodiga sus aplausos a ésta ópera, casi quejándose ha dicho, que por no ser macarroni no ha obtenido dicha ópera el aplauso que merecía, denominando con ésta frase los esclarecidos actores italianos; esto se llama ser insaciable.»

Los *macarroni* eran las óperas o composiciones hechas en un molde y estilo muy precisos, que imitaban todos los giros y la retórica de la música italiana. En el anterior comentario se sitúa a nuestro compositor entre los principiantes en el género de la ópera. Mas adelante, el autor del artículo no reconoce ninguna originalidad en la obra de Carnicer:

«No señor, hasta el cualquiera el saber ser macarroni para que sea considerado como éstos. Ésta es una verdad que el mismo maestro ha demostrado en la imitación continua que ha querido hacer de tantos compositores, declarándose por este medio inferior a ellos. Pero permítaseme decir, que así como es plausible seguir la huellas de célebres autores, como se ha creído hacer en ésta ópera, es del mismo modo reprehensible la copia que realmente se ha hecho, y diré también mal hecha.»

Por último, «El Amante de la patria y de la verdad» acusa de plagio a nuestro compositor:

«Para usar en la brevedad necesaria en ésta ocasión me es imposible citar todos los plagios que hieren al golpe los oídos, aun en los menos inteligentes. Diré sólo que se suceden continuamente los temas de Rossini, Mayerbeer, Pacini, Mercadante, Coccia, Vaccai etc. etc. La Zoraida, la Esposa Fidele, la Clotilde, la Donna del Lago, el Osmir, il Pietro il Grande, y otros mil que se podrían citar (sino fuera tan escrupulosamente espiada la partición de dicha ópera), constituyen su todo. Se puede decir que si bien no es macarroni, porque quizá no acostumbra a comerlos, es no obstante un esperto repostero de ellos; y como no faltan autores alemanes e ingleses diremos, que habiendo añadido las patatas ha formado un exquisito timbal de macarrones. Un timbal, ma...solene!!! Es un complemento de tantos pequeños períodos, con los cuales vagando da con un autor en otro del todo diversos en el estilo en vez de dar la idea de una ópera, en la

que se hallase algún plagio: se parece enteramente a un diccionario de todas las óperas antiguas y modernas; exceptuaré sin embargo de éstos el largo del cuarteto del segundo acto, porque éste es enteramente compuesto de una parte del dúo del Crociato de Mayerbeer, el cual está combinado por el nuestro autor con mucho arte para cuatro partes, y hacen de este modo una excelente armonía. Si hubiera hecho lo mismo en el largo del final del primer acto, hubiéramos gozado de la armonía que hay también en ésta pieza, sin el defecto de una melodía falta de fantasía y espresión.»

En cuanto al celebrado cuarteto de la ópera, dice lo siguiente:

«A propósito de cuarteto, no puedo comprender porqué el Señor Carnicer haya querido servirse del segundo bajo, el Señor Rossi, para desempeñar un papel demasiado interesante, el cual papel hubiera sido ejecutado con mucho mejor resultado por el primer bajo el Señor Benetti. Además de las otras óperas ejecutadas por dicho cantante con general aceptación, en la de Torbaldo y Dorliska, de género cómico, en la que ha demostrado tanta inteligencia y obtenido el aplauso público, es una prueba incontestable. Entonces se hubiera podido decir con más motivo, que lo selecto, la nata y flor de la compañía se había reunido para ésta representación. Si todos los ojos fuesen iguales a los de Patricio, muy poco olor exhalaría ésta flor. Debía al menos el señor maestro no cargar tanto de instrumental la parte de este pobre cantante, el cual se esfuerza inútilmente para hacerse oír, sin poderlo lograr.»

No nos corresponde entrar en la polémica sobre si lo que se afirma puede ser cierto o no, ya que no es el norte de este trabajo y requeriría un análisis completo de la partitura de la ópera. Sin embargo, el artículo nos da muchos detalles sobre el desarrollo de la representación de *Elena e Malvina*, por lo que resulta de particular interés:

«Diré además que me ha sorprendido sobremanera el elogio hecho por vmd. a este profesor, el que olvidando el carácter de un viejo criado de una ilustre señora, que debe ser ridículo sólo por los defectos que trae consigo su edad, nos recuerda siempre el Tadeo de la Italiana en Argel, y el page de la Donna Selvaggia. Es también fuera de propósito elogiar como nueva la cabatina de salida de la Señora Cesari, pues todo se encuentra menos esto. La salida del oboe, que vmd. llama instrumental de viento, parece que anuncia un aria obligada; pero éste desaparece, y se ve



que el ritornello lo ha hallado después de compuesta el aria, y así es un conjunto insignificante de ideas; y con éstas pasemos adelante al final ob parti reali. ¡Friolera! ¿Y quién se lo ha dicho a vmd? Esto hace suponer a cualquiera que, o vmd. tiene profundos conocimientos musicales, o que vmd. se ha dejado dirigir de alguna persona que ha creído esperto conocedor de música, y al mismo tiempo imparcial de sus decisiones. La primera suposición creo que no exista; la segunda cojea. El juez artista o debe decirlo todo, o todo callarlo. Es cierto que él ha ocultado lo que yo he creído manifestar; luego o no lo ha conocido o no ha sido imparcial. Mas bien diremos que este sugeto ha demostrado ignorancia y parcialidad, habiendo hecho tanto caso de una pequeña parte, de una pieza de música escrita a sei parti reali, cuando tenemos maestros que escriben a ocho y aun a diez y seis, de los cuales no se conoce el nombre.»

«El Amante de la patria y de la verdad» no reconoce nada original en la música de Carnicer, y así como criticaba su «italianismo», también le parece mal la inclusión de temas españoles en la obra, a la vez que acusa a Carnerero de escribir su crítica casi al dictado del compositor:

«Digámoslo francamente, no se hubiera dicho más si el mismo autor hubiera dictado el artículo. Obsérvese la situación dramática del dúo cantado por la Señora Cesari y el Señor Galli del cuarteto siguiente, y del dúo de la Cesari y Albini, y véase cómo sin ignorar qué cosa es música, se pueden creer ingeniosamente apropiados los temas de las canciones españolas, los que se distinguen generalmente por su sonido brillante, y adaptado al baile son enteramente opuestas a la expresión de efectos patéticos y dolorosos. El macarroni Mercadante lo ha hecho en una sinfonía pieza instrumental; y si lo hubiera hecho en un drama, dicho drama hubiera sido bufo, mas no de otra manera. ¡Oh menosprecio del sentido común! La polaca final abunda en expresión. ¡Qué ignorancia! ¿Qué expresión extraordinaria puede hallarse en una polaca? Ésta y cualesquiera otra es solamente un pensamiento alegre, y que jamás puede esprimir una pasión. Mas bien diré acerca de este final que parece empezar con un aria de la Señora Albini semejante al final del primer acto de la Cenerentola; pero después de algunas escalas de abajo a arriba, y de arriba abajo, concluye puerilmente con una polaca, dejando así olvidado en el momento más interesante el inmenso trabajo sostenido por la Señora Albini durante toda la ópera. No pasaré en silencio, que el señor maestro no ha sabido sacar todo el provecho que podía de las muchas facultades de ésta profesora. Debía constituirse su maestro, y en vez de adularla en los defectos,

debía escribirle lo que puede ejecutar y no lo que ella quiera. Una melodía animada y sencilla era el modo de hacernos encontrar en ella (después de tanto tiempo que se la oye con gusto) una nueva cantante. Ella la puede hacer usando con más economía de su fácil ejecución; se hubiera fatigado menos, y produciendo necesariamente mejor efecto con su canto, se hubiera convencido que se debe cantar para conmover, no para sorprender, y que no se agrada a todos con los chillidos.»

Por último, el autor del artículo arremete contra la imaginación creadora de Carnicer y su forma de orquestar, concluyendo que algún día podrá nuestro músico competir con compositores de tercera fila:

«Creo que difícilmente hallará la crítica en ésta ópera defectos marcados. Éstos que yo acabo de esponer son precisamente una parte de aquellos defectos marcados y esenciales que vmd. no creía que pudieran existir en ésta ópera. Es claro, por tanto, que se descubre en ella estilo ninguno, al contrario muchos estilos. Fino gusto y variedad en los motivos, concedo; basta ver los autores que tienen parte en ella; pero también los mismos prueba la incoherencia de ellos. Fondo y abundancia en las modulaciones: ya he dicho que él en las piezas concertantes ha demostrado, a mi parecer, buena inteligencia en el arte armónico, aunque halla algún descuidillo en los acompañamientos; pero de minimis non curat praetor. Instrumental lleno y complicado; yo quitando las palabras sin confusión, añadiré más bien con perjuicio de las partes cantantes. Y concluiré con esto, que habiendo manifestado nuestro maestro buenos conocimientos gramaticales de la ciencia música, desplegando en otras composiciones aquella fantasía que falta enteramente en ésta, podrá un día competir con los decantados maestros Codella, Celli, Grazioli y otros. Hacer es muy difícil y criticar muy fácil; pero el que se presenta al público se espone a crítica, y demuestra o no temerla por tener los suficientes méritos para esponerse, o deseo de instruirse con ello. En el primer caso, particularmente si aquellos faltasen merece ser advertido de su audacia; en el segundo, merece ser complacido para que se sirva de ella con aprovechamiento.»

La contestación de Carnerero al artículo citado es también muy extensa, la reproducimos en su totalidad en el apéndice n.º 9 de este trabajo. Comienza de la siguiente forma¹⁹⁴:

¹⁹⁴ *El Correo* (4.III.1829), pp. 1-4: «Contestación a las observaciones publicadas en el suplemento del *Correo*

«"Hacer es muy difícil, criticar muy fácil.">>

Al sentar ésta frase en el examen que publiqué de la nueva ópera del maestro Carnicer, no se me ocultaba que siendo obra que ha metido ruido, y logrado la aceptación general, tanto contra ella como contra mi artículo, habían de gritar los que andan siempre a caza de defectos, y son enemigos netos de todas las reputaciones ajenas. Este furor de morder se desencadena principalmente en todas aquellas ocasiones en que el público sella con su aprobación el triunfo del que ha tenido la fortuna de complacer el aplauso que ellos no logran es un crimen imperdonable; claro es que la sátira y el lenguaje de la envidia se han de desprender de sus labios, mientras que los de las gentes de buena fe tributan a la laboriosidad y al talento el precio que les corresponde, y ceden a la poderosa impresión de la imparcialidad y de la justicia.»

Vemos en este párrafo cómo Carnerero sostiene que el principal móvil de la venenosa réplica a su crítica es la envidia. También nos deja entrever que el autor de dicho escrito sería un compositor o autor de teatro declamado, resentido por el éxito de Carnicer. A continuación sostiene que dichos ataques producen el efecto contrario que el que buscan:

«Acrecentar la fama y el buen crédito de lo que escita su impotente maledicencia.»

Sostiene también que los argumentos esgrimidos se derrumban por sí solos y «no merecía el honor de la respuesta», pero que si los hace es para que no piense que tenía razón:

«Lo que le ofusca es la ópera de Carnicer, y contra ella van los tiros. [...] Díceme el crítico que he caído en el general error, y tacha de haber exageradamente elogiado la producción de un conciudadano, en lo que pretende, que inadvertidamente se ha ofendido a nuestra patria. ¡Pensamiento ingenuo y nuevo! ¿Con qué se ofende a la patria elogiando la obra de un conciudadano? ¿Risam teneatis?»

Por lo demás, si error hubiese, cierto que es general, pues *general* ha sido el aprecio, *general* del aplauso, *general* de la concurrencia, y *general* el mérito de la obra. ¡Si esto último no fuese cierto, qué crítica tan amarga para el público! Lo que por fortuna *no es generales* el deseo de

anterior, número 100, por el que se firma al amante de la patria y de la verdad, relativas al análisis de la ópera nueva del maestro Carnicer titulada *Elena y Malvina*, que se dio a la luz en este periódico en el número 94 del lunes 16 de febrero del presente año».



deprimir a los hombres que *valen algo, y que valen de algo*. El veneno de la sátira, la codicia de vituperar lo bueno que los demás hacen, la comezón de zaherir, son cosas que, *en lo general*, no gustan a las personas sensatas; y ya que al tenor de las mismas frases del crítico, el error (por lo que toca a la ópera de Carnicer) *ha sido general*, me será lícito consolarme del mío, siquiera *por la generalidad* de los que en él han incurrido. Bien dice el refrán, *que mal de muchos consuelo de tontos*. En cuanto a lo de la ofensa hecha a *nuestra patria*, perdóneme el articulista si no se le cree bajo su palabra. Lo que es mi *patria* ninguna ofensa ha recibido en que yo haya publicado el elogio de la obra de un español. En caso de ofensa se la hará el que trata de vituperar una *obra española*, compuesta *para españoles*, ejecutada delante de *españoles*, y aplaudida *por españoles*. hay más en este asunto, y es que los españoles hablan en *español*. Este *Amante de la patria y de la verdad* construye unas frases tan transpirenaicas; llena sus discursos de tales solecismos, y de italianismos tan marcados; falta tan abiertamente a las reglas del régimen gramatical, que si es español lo disimula mucho. ¡Mil gracias por su amor patrio!»

El último comentario nos da una nueva pista sobre el autor del artículo contestado: se trataría de un italiano. Carnerero, como editor de *El Correo*, tuvo seguramente que corregir las faltas a las que alude. ¿Se trata de un compositor? Parece que sí, aunque no sabemos quién, no nos lo aclara, aunque lo sabe. Continúa defendiendo a nuestro compositor y su obra de la siguiente manera¹⁹⁵:

«Pero lo que al crítico le ha parecido muy mal, lo que no puede digerir es que yo haya dicho que Carnicer ha sabido sostenerse, a pesar de haber tenido que luchar con peligrosas comparaciones. ¡Aquí fue Troya! ¿Carnicer sostenerse? ¿Cuándo y cómo según el crítico? Un amante de la verdad, y sobre todo de la patria: no puede oír este barbarismo mío sin horripilarse, y esto es muy natural, y como se deja ver muy patético. ¿Qué persona por anti-música que sea (esclama el Aristaco) querrá comparar aquellos autores que conocemos por sus obras repetidas en tantas partes, y también en ésta corte, que no es ciertamente su patria, con la producción de un autor que, aunque recomendable por sus talentos (al fin se digna a hacer ésta concesioncilla)... es aún del todo desconocido, y principiante en su carrera? ¡Oiga!... ¿Con qué no se sostiene el maestro español cuando su obra se representa alternando con las mas

¹⁹⁵ Ibidem, p. 3.

acreditadas de Rossini y otros, y da tantas entradas como ellas, y arranca aplausos en todas sus piezas, y escita el entusiasmo del público? ¿Qué otra cosa hubiera dicho este crítico si la ópera hubiera salido mal? Confiese que este modo de tejer argumentos tiene un fondo de lógica, y en particularidad de patriotismo, de que hay pocos ejemplos.»

Más adelante refuta Carnerero la afirmación de que Carnicer fuese un compositor desconocido, y menos un principiante, y para ello señala que había compuesto un número considerable de obras, entre ellas cuatro óperas. En cuanto a los «plagios» dice lo siguiente:

«En lo que el crítico parece que quiere dar una embestida formal en la acusación de plagio, que dirige al maestro español. Esto lo ha demostrado (dice) en la imitación continua que ha querido hacer de tantos compositores, declarándose por este medio inferior a ellos. Pero permítaseme decir (así termina el párrafo), que así como es plausible seguir las huellas de célebres autores, como se ha creído hacer en ésta ópera, es del mismo modo reprehensible la copia que realmente se ha hecho, y diré también mal hecha.

Aquí es preciso responder al crítico con alguna formalidad; y quizá sin ser profesor no me faltarán razones, pues en las cosas que dictan el sentido común, y la asistencia consecutiva durante 20 años a los primeros teatros de Europa, no es necesario ni que nadie dicte, ni inspiración ajenas para hablar con algún acierto. No basta acusar de *plagio*; es forzoso probarlo, y para esto se necesita algo mas que la asersión del impugnador articulista. Este lo que debía hacer es coger la óperas, y dando la cara señalar en presencia de maestros y profesores los *pasos copiados*. Las reminiscencias no son copias ni plagios. Nada nuevo se dice ya en el día. Las melodías originales o vírgenes, por decirlo así están agotadas, y nadie puede hacer mas que dar un colorido de originalidad a los mismos pensamientos e intentos conocidos en el modo de presentarlos y combinarlos. Todas las óperas del día (sin escepción) están llenas de ésta clase de reminiscencias.

La cabeza de un compositor no puede menos de estar empapada, digámoslo así, de infinitas ideas ajenas; y en el acto de componer, la manera de mezclarlas con las propias, presentarlas y desarrollarlas, es lo que puede darles mas o menos originalidad y mérito. La cacareada copia del dúo del *Crociato* que cita el articulista, se reduce a la reminiscencia (no enteramente exacta)de tres o cuatro compases de tres por ocho en el andante del dúo de *Adriano y Armando*, y con esto



no se forma una pieza. Si el crítico que ha encontrado ésta semejanza hubiese hallado otras, parece que no estaba en camino de dejar de expresarlas; pero en esto sólo vino a quedarse toda la copia de tantos maestros y de tantas óperas, que pasan bajo la reticencia de que *es imposible por la brevedad* citar todos los plagios que hieren los oídos. Sin este *amor a la brevedad*, sin este *espíritu de justicia* que distingue a nuestro crítico sin duda nos hubiera manifestado a todos los que hemos oído en Madrid, y en países extranjeros las mejores óperas, que no hemos sabido oír, ni tenemos memoria, ni criterio, ni discernimiento de ningún género. ¡Pobre público! Avergüenzate ya de haber aplaudido una producción tan infeliz; declara principiante; y plagiarlo al que tuvo el atrevimiento de complacerte, y cuando el cartel anuncia *Elena y Malvina* huye del coliseo y déjale desierto: que esto y mucho más merece el profundo saber, la conocida imparcialidad, y el manifiesto *amor patrio* de que este crítico maestrazgo, que pone en descubierto tu ignorancia!»

Pasa luego Carnerero a rebatir algunas de las negativas afirmaciones sobre orquestación y forma de la composición de Carnicer que «El Amante de la Patria» había hecho, y sobre la crítica a la introducción de motivos españoles, dice:

«Tratándose de los temas de las canciones españolas, también tira el crítico su puntada. Pero no pudiera preguntársele, ¿de qué canciones están sacados los motivos de los consabidos alegros? El género adoptado únicamente en unos cuantos compases es español, y con esto el autor ha querido imprimir en su obra el sello de la patria. Recuerden los que hayan oído mucho, y tengan memoria (aunque no sean profesores) algunos pasos de autores italianos. Yo estoy cierto de haber oído en la cabatina de una ópera italiana un tiempo de bolero; y si se quieren fijar más la cita en el Mahometo de Rossini está la cachucha marcada, y hasta en el dúo de Pippo y Ninetta de la Garza Ladra se puede ver que la entrada del primer allegro en situación patética tiene mucha analogía con lo indicado de Elena y Malvina.

Tampoco era fácil pensar que *fuese pueril* (según observa el impugnador de mi artículo), que después del desenlace del argumento, completado por las palabras de *Malvina*, se concluya con una polaca, cuando todos están contentos, y el espectador debe también de consiguiente marcharse alegre. Así concluye la *ópera seria* del *Tancredi*, si mal no recuerdo.»

El extensísimo artículo pasa luego a defender el desempeño de los solistas en *Elena e Malvina*;

Albini, Galli y Rossi, cuyas intervenciones e la ópera habían sido atacadas por el «Patriota». También considera ridículas las comparaciones de Carnicer con compositores como *Codella*, *Celli* o *Grazioli*, a los cuales podría igualar algún día nuestro compositor según el «Patriota», si se esforzaba. Aunque Carnerero parece tener muy claro quién es el autor de los ataques a Carnicer y a su crítica de *Elena e Malvina*, algunos atribuyeron los ataques al compositor Tomás Genovés, que competiría más adelante con Carnicer en la profesión. El compositor aragonés envía un comunicado rebatiendo dichas suposiciones¹⁹⁶:

«Señores redactores: He visto en los números 98 y 100 de su apreciable periódico dos artículos, uno en el primero firmado El Defensor de la filarmonía española, y otro en el suplemento del segundo por el Amante de la patria y de la verdad; y sabiendo que algunos, ignorantes de quién es su autor, me atribuyen éstos dos comunicados, digo y protesto que nada tengo que ver en ellos, ni soy su compositor, ni jamás he tratado de deprimir el mérito del Señor Carnicer: muy al contrario, he asistido a todas las representaciones que se han dado de la ópera en cuestión, y he encontrado en ella ideas muy nuevas, riqueza de instrumental, profundidad en todo lo concertante, y un tino muy delicado en escribir precisamente para las personas que la han ejecutado.

El lenguaje, la idea y el modo con que está escrito el artículo firmado por el *Amante de la patria y de la verdad* contradice mis sentimientos y los de todo buen español que conoce los principios de la buena educación y sana crítica. Además, para constituirse defensor o amante de la patria es preciso pertenecer a ella, porque, como dicen los paletos de mi lugar, *a lo tuyo vé.*»

Genovés ratifica el hecho de que el autor del artículo es extranjero y no español. Al señalar Carnerero su procedencia italiana, e insinuar que se trata de un compositor, podemos pensar que podría ser el españolizado Basilio Basili, despedido de forma fulminante por Carnicer en 1827 como tenor de la compañía italiana. También, y esta es otra hipótesis, podría tratarse de Saverio Mercadante, que se hallaba en Cádiz y había sido sustituido por Carnicer como director de la compañía italiana en la temporada 1827-1828.

Aunque la polémica sobre *Elena e Malvina* continuó durante bastante tiempo, como se puede ver, la temporada había terminado a principios de marzo y *El Correo* nos da algunas noticias respecto a la

¹⁹⁶ *El Correo* (4.III.1829), p. 4.

compañía¹⁹⁷:

«Concluyó la temporada cómica el martes 3 del corriente [...] La Señora Cesari parece que se marcha. Mientras no se vea quién y cómo la reemplaza, ésta es una pérdida sensible para el público, que ha dado pruebas de su aprecio a ésta joven cantatriz. [...] La empresa, que lleva ya hechos muchos sacrificios, trata de organizar una compañía que llene los deseos de los apasionados a la música.»

También durante aquel mes, tenemos noticia de un¹⁹⁸:

«Concierto dado en la noche del 19 del corriente en la real platería de Martínez.»

En él participó nuestro músico, como uno de los principales protagonistas:

«Dio principio con un coro compuesto a propósito por el maestro Carnicer, sobre las lindas palabras de Metastasio:

Lungi, lungi, fugite, fugite,

[...] Si no es defecto de mi memoria, ésta composición es la que el espresado maestro hizo para la academia que se dio en igual día en el año último de 1828. [...] Dicho coro es muy digno de los honores de la repetición. Es con efecto brillante, y ésta lleno de verdad y robustez.»

También se tocaron diversos números de óperas, como la introducción de *Elena y Malvina*, y

«Terminó la función con el dúo entre Elena y Malvina en la ópera de este título. Puso, dígame así, el sello al placer que habían experimentado los espectadores inteligentes.»

Suponemos que Carnicer estaba presente y al piano, para hacer las reducciones correspondientes de las óperas al teclado. El concierto tuvo muy buena acogida, a pesar de que hacía mucho calor en el local, según el crítico, que concluye:

«Cuando se está a gusto se resisten mejor las influencias de la adonofera.»

¹⁹⁷ *El Correo* (6.III.1829), p. 2.

¹⁹⁸ *El Correo* (22.III.1829), p. 2.

4.4 Reales obligaciones

Un acontecimiento político para el que nuestro músico, como empleado de la corte, tuvo que componer durante la temporada antes descrita, concretamente en el verano de 1828, fue la vuelta de Fernando VII el 11 de agosto de «la gloriosa expedición a Cataluña». Se hicieron fiestas para celebrar la ocasión. Aunque la compañía italiana tomaba vacaciones en agosto, se hicieron varias funciones en los dos coliseos, en las cuales nuestro músico participó activamente en su faceta de director y compositor. La primera función de gala, a la que asistió el «homenajado» Fernando VII, tuvo lugar en el Teatro de la Cruz el 12 de agosto de ese año. Una detallada crónica aparecida en un periódico nos da una idea de cómo transcurrió, y a la vez nos confirma la activa participación de nuestro músico en la misma¹⁹⁹:

«Difícil es describir el magnífico y suntuoso golpe de vista que ofrecía el teatro con la augusta presencia del soberano y Real Familia.»

Asimismo estaban presentes toda la nobleza, los grandes de España y el cuerpo diplomático, y no se había reparado en gastos para decorar el teatro y los palcos. Se trataba de una función de carácter netamente político y de reafirmación del trono del soberano:

«Cuando la corte de las musas tiene la dicha de verse honrada con la presencia de tan ilustres espectadores, y cuando las artes reunidas procuran corresponder a tan eminente favor, el espectáculo no puede menos que recordar algunos de los que se celebraron en la antigua capital, patria de los Césares y dueños del mundo.»

Cuando apareció el rey, se desprendieron de todas partes versos escritos en su honor.

«La función dio principio con una introducción poética en la que en un salón regio se veían las cuatro musas Talía, Melpómene, Euterpe y Terpsicore; todos los individuos de la compañía de versos de dicho teatro; las cantatrices italianas Albini y Develo; y los cantantes italianos Passini, Benetti y Rossi, los cuales cantaron un himno en español, puesto en música por Don Ramón Carnicer.»

Se trata de una composición alegórica al monarca y a la Reina María Amalia de Sajonia. La pieza se

¹⁹⁹ *El Correo* (15.VIII.1828), p. 1.

conoce como²⁰⁰:

«Himno para la yntroducción de la función del Teatro de la Cruz, para el día que SS.MM. se dignarán honrar con su Augusta presencia dicho coliseo por el Señor Carnicer. 1828.»

Luego se recitaron versos, y se representó, cómo no, *El Mejor alcalde el Rey*²⁰¹,

«Que había sido designada por el mismo Monarca para que formase parte de ésta representación.»

Tras la cual encontramos nuevamente una pieza de nuestro compositor, que ya se había estrenado en 1823, antes de su partida al exilio, cuando Fernando VII regresó de Cádiz²⁰²:

«Se presentó la señora Loreto García, cantatriz española estimada de nuestro público, y que en la actualidad se encuentra en Madrid después de haber recorrido con aceptación varios de los primeros teatros de Italia, y el de la ópera italiana en París, en el que ha cantado últimamente. El famoso Julepe, que se estrenó en la pieza La Noticia feliz, ya ejecutada en otra época en presencia de S.M. y Real Familia, escrita por el señor Carnerero, y puesta en música por el maestro Carnicer²⁰³, fue lo que cantó la señora Loreto García con versos propios del momento.»

Loreto García pudo demostrar su gracia y salero en una canción típicamente española, que Carnicer readaptó a las nuevas circunstancias políticas. La pieza gustó mucho, en especial al Rey. Por último,

«Todo terminó con un melodrama nuevo en un acto titulado: La Comparsa de repente, adornada de varias piezas de baile y cantado; figurando en éstas los cantantes italianos, y en aquéllas los bailarines [...] La cantata última es igualmente composición del maestro Carnicer. Eran más de las 12 y media de la noche cuando concluyó la función.»

Como hemos podido ver, la música de nuestro compositor estuvo presente de principio a fin de dicha gala.

²⁰⁰ BHM: Mus (L) 742-12. En Pagán y De Vicente, 1997, pp. 411-413.

²⁰¹ *El Correo* (15.VIII.1828), p. 1.

²⁰² Idem.

²⁰³ Se trata del *Julepe* o *Polo* de *La noticia feliz*, pieza que había sido estrenada en octubre 1823, con motivo del regreso de Fernando VII de su cautividad en Cádiz (Ver Pagán y De Vicente, 1997, pp. 313-317). Entonces Carnicer se hallaba en Madrid intentando sacar adelante una compañía de ópera, poco antes del comienzo de la represión fernandina y el exilio londinense de nuestro músico (ver capítulo IV).

En cuanto a la pieza que dio término al acto, se trata del²⁰⁴:

«Gran coro e quartetto al felice ritorno de SS.MM. da cantarsi nel Teatro della Cruz il giorno che i Sovrani si degneranno favorire delle loro Auguste presenze dal Signore Carnicer. 1828.»

El día 14 de agosto hubo otra función en torno al regreso de Fernando VII a Madrid. Esta vez fue en el Teatro del Príncipe y también contó con la activa participación de Carnicer como director musical y compositor. Se representó *El regreso del Monarca*, pieza en un acto escrita por José María Carnerero y puesta en música por Carnicer. El texto se dedica a ensalzar las virtudes del soberano y su reino, por lo que Carnicer escribió una música de corte popular y cómico, que contó con melodías muy españolas: un coro de soldados, un coro de ciegos y varias seguidillas cantadas por manolas y lavanderas²⁰⁵. La función concluyó con un «quinteto ytaliano o sea cantata del Maestro Carnicer» que interpretaron solistas de la compañía italiana; las sopranos fueron Lledó y Cesari, los tenores Valencia y Lombardi, y el bajo Galli.

El Correo nos da algunos detalles más precisos de cómo se desarrolló la función²⁰⁶:

«A las ocho con muy corta diferencia arribaron los coches de SS.MM. a las puertas del coliseo [...] La elegancia y magnificencia de las colgadas, la riqueza de la iluminación, los diamantes y hermosos trajes de las señoras, los uniformes y pulcritud de los hombres, y el conjunto total ofrecían un cuadro suntuoso. [...] Rompió la orquesta con una hermosa sinfonía.»

Aunque no se especifica el autor de la sinfonía, es bastante probable que fuera obra de nuestro músico. Luego vino una introducción poética, con personajes alegóricos de Madrid y de alabanza al Monarca,

«A los que precedió y sirvió igualmente de conclusión un coro de bella música, compuesto al intento por el maestro Carnicer.»

Tras el himno se representó una obra de teatro: *El Enfermo de aprensión* de Molière, y luego la citada obra *El Regreso del Monarca*, sobre la que el autor del artículo nos dice lo siguiente:

«Esta pieza, escrita con la precipitación que exigen las obras dramáticas de circunstancias, se ha procurado reunir cuadros diversos, que fijando agradablemente la función del espectador, le llevasen de un objeto a otro en fácil entretenimiento. Así es que hay en ella, además de el

²⁰⁴ BHM: Mus (L) 742-7.

²⁰⁵ La citada pieza sería digna de un estudio, que puede darnos algunas pistas los orígenes de la zarzuela.

²⁰⁶ *El Correo* (18.VIII.1828), p. 2.

sencillo fondo de su argumento, variedad de decoraciones análogas al objeto; un coro de soldados por los actores Valencia, Llord y coristas de ambos sexos; otro de lavanderas, por los coristas de la ópera [...] unas coplas y un coro de ciegos por Llord y coristas; un coro de manolas por la señora Lledó y coristas.»

La obra escrita por nuestro músico contiene también bailes, un jaleo y por último:

«Una cantata italiana, ejecutada por las cantatrices Cesari, Lledó y los cantantes Galli, Valencia y Lombardi.»

Como podemos ver a través de estas funciones, Carnicer, como empleado de los Reales Teatros, tuvo que asumir rápidamente su función de compositor al servicio de la corte y el rey. Tan sólo unos meses después de haber sido embargado a Madrid.

También en 1828 tenemos noticia de que escribe una gran obra religiosa, probablemente por encargo del Ayuntamiento de Madrid, para ser interpretada en alguna ceremonia religiosa de la familia real, se trata de la *Misa a 8 voces a gran orquesta*²⁰⁷. La partitura demuestra el gran dominio del maestro en este género de composiciones. Está escrita para dos coros, solistas, cuerdas, vientos y órgano, en re mayor, tiene un prelude instrumental y destacadas intervenciones de solistas, que seguramente fueron cantadas por miembros de la compañía de ópera.

4.5 Carnicer en «El furor filarmónico»

Según Peña y Goñi, la gran afición por todo lo italiano en Madrid comienza a partir de la temporada 1826-1827²⁰⁸. Mesonero Romanos (*El curioso parlante*), se encarga de describir literariamente este delirio que se produjo en la Villa y Corte por todo lo que venía de Italia. A su vez, destaca la calidad de los espectáculos que se iban poniendo en escena en los Reales Teatros y, aunque ridiculiza a los abonados, recuerda esa época como una edad dorada de la ópera²⁰⁹:

«El mérito de los cantantes, la nueva pompa con que se adornó el espectáculo, lo escogido de

²⁰⁷ BHM: Mus (L) 728.

²⁰⁸ Peña y Goñi, 1878, p. 87.

²⁰⁹ Citado por Peña y Goñi, 1881, p. 87.

las funciones que se presentaron, fueron cosas de trastornar todas las cabezas.»

En cuanto a la admiración por los *dívos*, nos comenta que era tanta que²¹⁰:

«No solamente se les imitaba en el canto, sino en gestos y modales; se vestía a la Montrésor, se peinaba a la Cortesi, y las mujeres varoniles a la Fabricca [...] Tan poderoso es el prestigio de la novedad.»

Las tres solistas citadas por Mesonero Romanos formaron parte de la compañía con la que Carnicer se estrena en Madrid como director. Podemos, por lo tanto, deducir que la mejora en la calidad de los espectáculos fue en ascenso, y que nuestro músico fue uno de los principales impulsores de esta mejora. Continúa Mesonero Romanos narrándonos dicho entusiasmo, y nos refiere que²¹¹:

«La exigencia del público, creciendo desproporcionadamente, no se contentaba con artistas medianos. Fue preciso presentarle a los de primer orden, y las célebres Corri, Césari, Albina, Lorenzani, Tossi y Meric-Lalande, y los señores Maggioroti, Piermarini, Galli, Inchindi, Passini y Trezzini.»

También podremos ver que todos estos cantantes, a excepción de Corri-Paltoni, fueron elegidos con el visto bueno de Carnicer. Algunos, incluso, fueron traídos por nuestro músico de Italia, tras ser contratados allí en el viaje que hizo en 1833. Mesonero continúa con el elogio de toda la primera época de Carnicer en Madrid. Esta vez, al contarnos que los artistas antes señalados²¹²:

«Han necesitado de toda la extensión de sus talentos, y la perfecta ejecución de las obras más clásicas de Rossini, Pacini, Meyerbeer, Mercadante, Morlachi, Carnicer, Donizzeti y Bellini para sostener la afición del público, y escitar el entusiasmo.»

Aquí vemos cómo, sin ninguna duda, sitúa al maestro de Tárrega entre los «grandes» de la ópera italiana, y su música con toda la calidad necesaria para lograr el lucimiento de los virtuosos solistas y el entusiasmo del público. Es curioso que Mesonero Romanos no tenga ningún inconveniente en poner la música de Carnicer al nivel de la de Donizetti o Bellini. Su desinteresada opinión nos ayudará a ver la verdadera dimensión y efecto que tuvieron las óperas de Carnicer en su época, y puede contribuir a

²¹⁰ Ibidem.

²¹¹ Idem.

²¹² Idem.

deshacer tópicos sobre la poca calidad de su obra. Pensamos que una buena parte de la historia de esta época se ha escrito bastantes décadas después, y hay críticos que sin haber oído las óperas del maestro de Tárrega, tienen ya un juicio formado al respecto. Es el caso de Peña y Goñi, quien después de reconocer que no conoce ninguna de la óperas de Carnicer, afirma que son «calcadas en el molde rossiniano», y que son obras de imitación, «tan pronto nacidas como olvidadas»²¹³. Pero todo está, a nuestro entender, aún por estudiar y demostrar.

En el período del «Furor filarmónico», los autores de teatro declamado fueron sin duda los principales enemigos de la ópera. Varios de ellos, como a su vez hacían crónica periodística, difundían a través de irónicas columnas en diarios y revistas de la época su animadversión hacia este tipo de espectáculos, a la vez que ridiculizaban el fanatismo del público madrileño. No es de extrañar, pues eran parte afectada al repercutir directamente en sus propias obras, ya que el público más «selecto» se decantaba hacia la ópera; sus entradas, a pesar de ser bastante más caras, eran muy codiciadas y difíciles de conseguir. No obstante, aunque era normal que los autores españoles reaccionaran contra la invasión de lo italiano, pensamos que este también es otro tópico de los historiadores de finales de siglo: el de la destrucción del arte nacional por la exagerada veneración a los italianos. Pues a partir de esta época se va produciendo un gran desarrollo del teatro romántico en Madrid, que alcanza su apogeo en la década de los cincuenta. No cabe duda que los cantantes italianos ganaban muchísimo más que los actores de teatro declamado. Incluso los cantantes nacionales que estaban en la ópera, ganaban más que los actores de verso. Lo cual no significaba que se hiciera poco teatro en español. Todo lo contrario, las funciones de teatro declamado eran cada vez más numerosas. Prueba de ello es que en la temporada 1831-1832 se hicieron 181 funciones de ópera en los teatros de la Cruz y Príncipe, y 518 de teatro declamado²¹⁴. Ciertamente es que las funciones de ópera produjeron un tercio de los ingresos totales de los Reales Teatros, y que la media de asistencia a las funciones de teatro declamado era bastante menor que a la ópera, pero la ópera no sólo no afectó al desarrollo del teatro durante la época del «Furor filarmónico», sino que más bien, indirectamente, impulsó su desarrollo. Otra prueba de lo último es la implicación de Carnicer en la composición de música incidental para obras de teatro, que como veremos fue en aumento a partir de la década de los 30.

La ópera tenía detractores por su elevado coste, y porque los autores y actores nacionales

²¹³ Peña y Goñi, 1881, p. 155,

pasaban a segundo plano debido al éxito de los grandes compositores y *divos* italianos. Sin embargo era Carnicer quien lograba a un mismo tiempo responder al entusiasmo que había en Madrid por la ópera y a las expectativas puestas en él. En una carta al corregidor, en la que se comenta el asunto de las empresas, queda claro cuál era el tipo de espectáculo preferido²¹⁵:

«Que pues el público de Madrid ha pronunciado ya su afición a la música de un modo positivo haya compañía de ópera.»

Vemos en este documento cómo resulta un espectáculo imprescindible para las diversiones públicas, al contar con un público ya fanático de todo lo italiano. Los melómanos no vieron defraudadas sus expectativas, ya que los primeros años de Carnicer en Madrid, hasta la muerte de Fernando VII en 1833, fueron sin duda los más brillantes en cuanto al teatro lírico, y la Villa y Corte pudo contar con los mejores solistas del gremio rossiniano.

Al respecto, un suscriptor de *El Correo* nos cuenta un viaje a Italia que había hecho en los años 1827-1828, y nos refiere la escasez de buenos cantantes que había, con lo que termina alabando decididamente la compañía italiana de Madrid. Dice que no había logrado ver²¹⁶:

«Una compañía de ópera satisfactoria sino en dos o tres ocasiones. Las que en capitales de provincia se forman por carnestolendas o ferias de pocos meses o semanas, apenas cuentan un par de voces medianamente agradables, y las compañías de pueblos secundarios son insufribles. Nápoles y Milán se hallan lejos de tenerlas completas. Lo mejor del género se encuentra fuera de la bella Ausonia, en Viena, París y Londres.»

Aunque el comentario pueda parecer un poco exagerado, nos desarma el tópico que existía respecto a Italia como meca del *bel canto*. Lo cierto es que una buena parte de sus grandes solistas trabajaban en el extranjero, en las capitales de Europa, donde lograban contratos mucho mejor remunerados. Madrid, aunque menos importante que París o Londres, fue en esta época uno de los destinos de dichos solistas y, como hemos visto, el público de la capital pagaba lo que fuese con tal de oír una buena ópera. La demanda de entradas era superior a la oferta, lo que constituía un problema. Todo

²¹⁴ Estadística publicada en *Cartas Españolas*, citada por Peña y Goñi, 1881, pp. 160-161.

²¹⁵ AVM: (S) 2-471-50 (2.XII.1827).

²¹⁶ *El Correo* (7.1.1829), p. 3.

ello generaba reventa y²¹⁷:

«Que los consumidores discurriesen anticiparse en términos de pasar la noche en la calle,»

con tal de asegurarse una localidad para la ópera. A veces se armaban trifulcas y debía intervenir la autoridad para garantizar el orden de la venta de entradas.

«Más todo lo compensaba el placer de ocupar un asiento y aplaudir a la prima donna favorita, o al tenor apreciado.»

Tal era el furor desatado por la ópera que, según algunos autores, influyó en la moda y las costumbres de la época. En el primer año de Carnicer al frente de compañía italiana (1827-1828) ya se pudo dar fe de estas influencias²¹⁸:

«La representación de la Semiramis dio nacimiento al color de la sombra de Nino. Con la ópera Il Crociato se pusieron de moda unos pañuelos de seda para el bolsillo, tamaños como un cobertor de cama.»

Otro producto directo del entusiasmo que causaba la ópera es la sátira de Manuel Bretón de los Herreros titulada *Contra el furor filarmónico, o más bien contra los que desprecian el teatro español*, folleto que fue reeditado varias veces e hizo mucha gracia, con tercetos como los siguientes²¹⁹:

«Triunfe Pacini, triunfe Cimarosa
y eríjase de mármol y granito
pirámide a Rossini majestuosa.

Todo sea dulcisono concierto
y oígase el gorgorito almibarado
hasta en el *Requiem* que se entona a un muerto.»

Aunque el escrito tenía un carácter irónico, también era una vindicación del teatro declamado que, debido al éxito de la ópera, había pasado a un segundo plano como espectáculo. Se entabló una

²¹⁷ Carta de Don Dionisio Chalié a Antonio Peña y Goñi, citada por Pi y Margall (1902, VII, p. 1585).

²¹⁸ *El Correo* (7.1.1829), p. 3.

²¹⁹ Madrid, 1836.

extensa polémica entre José María Carnerero y Manuel Bretón de los Herreros, que puede seguirse a través de *El Correo*, donde se publicaron las réplicas y contrarréplicas de ambos. Aunque el tema se aleja un poco del asunto de este trabajo, resulta interesante detenerse un poco en dicha polémica, para así poder comprobar el efecto que tuvo el teatro lírico mientras nuestro compositor estuvo al frente de la compañía italiana de Madrid. Bretón señala que no puede «callar más; que fatídico furor le inflama; que tiene su pluma cruda en hiel»²²⁰. En su sátira se dedica a ridiculizar la ópera, pero otras veces habla en serio, defendiendo el teatro español y afirmando que hablar en verso está más cerca de la naturaleza, en cambio la ópera no, ya que en ella se producen situaciones ridículas, como que alguien muera cantando. Carnerero trata de desmontar los argumentos de Bretón señalando, entre otras cosas que «si nadie canta muriendo, tampoco habla en verso nadie al morir». A su vez habla de las traducciones del francés hechas por Bretón, tachándolas de ridículas. Aunque reconoce cierta gracia en algunos versos de la sátira, Carnerero critica el lenguaje utilizado por el poeta, que considera a veces de mal gusto, como cuando dice: «Vomitarse el hígado entre bravos». Considera también que si el teatro declamado no gusta tanto es porque no es lo suficientemente atractivo para el público²²¹:

«Si vemos siempre a Euterpe engalanada con ricos atavíos, magnífica y brillante, y a Talía desaliñada y sucia, acabaremos por dar a aquella una predilección marcada.»

Bretón, en una réplica, critica la ópera diciendo que aunque algunos asisten a su representaciones por verdadera afición, otros mucho lo hacen²²²:

«Por lo que llaman tono, por una fatal propensión a admirar todo lo que es extranjero; y un crecido número porque su descuidada educación o su natural estupidez no les permiten otros goces de los sentidos.»

Más adelante señala que se calumnia al teatro español, «poniendo por la nube a la ópera», y que en otras capitales, aunque hay gran afición a la música, no se ven «abandonados los teatros nacionales, como sucede en España»:

«Cuando no hay ópera desiertos

²²⁰ *El Correo* (19.IX.1828), pp. 1-2.

²²¹ *El Correo* (19.IX.1828), p. 3.

²²² *El Correo* (6.X.1828), p. 1.

Patios, palcos, lunetas y cazuela?»

Se refiere también a los efectos nocivos del teatro lírico en la moral²²³:

«Cuando el placer de la música degenera en pasión enmolece las almas, y estraga las costumbres.»

Y afirma que la ópera «enagena los sentidos» y que al componerse ésta de canto y recitado, «quita el prestigio y aleja el convencimiento». Es decir, la antigua discusión sobre el sentido del arte y si este debe tener una mera función estética o ser instructivo. Refiriéndose al texto de las óperas, Bretón señala que se basa en la repetición, y pone el *Allegro* como ejemplo, en el que se dice la frase una vez y luego se repite otras muchas, para concluir que entonces ya no es el personaje el que actúa sino el solista: «Aquella es la Albiní, no es Semíramis». Dice que además las óperas necesitan de libreto, porque de lo contrario no se entiende el argumento, del que la mayoría ni siquiera se entera. Y que a veces se hace medio acto de una ópera, porque da lo mismo el argumento. Para reafirmar esta idea dice²²⁴:

«Por la misma razón no se repara en quitar y añadir piezas a una ópera, y agregarle las de otra, lo que no podría hacerse con las comedias y tragedias.»

Lo de cambiar piezas de una ópera era una práctica común en la época, cuando se consideraban oportuno. Carnicer, como hemos visto, por lo general intentaba escribir una que se ciñera al argumento y al carácter de la ópera en que se introducía.

La discusión entre ambos autores no parece tener demasiada repercusión entre el público, que no se plantea el problema de modelo estético y tiene una visión mucho más simplista del asunto. Un artículo titulado «Todo es farsa en este mundo» sitúa ambos géneros en el ámbito de la ficción, y habla de las diversiones en Madrid, concluyendo que «Nada es comparable al espectáculo de una bonita ópera»²²⁵.

Carnerero contesta extensamente a la réplica de Bretón diciendo, entre otras cosas, que a Bretón «se le ve respirar por la misma herida» y que el «abuso» de la ópera no es tal²²⁶. Se pregunta:

«¿Que abuso hay en que las gentes acudan a un espectáculo que les gusta? ¿El abuso consiste en la mucha concurrencia? ¿En ese caso nunca estará lleno el coliseo sin que haya abuso?»

²²³ *El Correo* (6.X.1828), p. 3.

²²⁴ *El Correo* (6.X.1828), p. 3.

²²⁵ *El Correo* (24.VIII.1829), p. 2.

Cierto es que probablemente la mayoría de los autores declamados sentía envidia por el éxito de la ópera, pero a algunos, como Bretón, les molestaba también el mundillo que giraba a su alrededor, y especialmente el de los dilettantes, a los que consideraban engreídos y petulantes. En otro artículo al respecto, su autor se refiere a un²²⁷:

«Encuentro de unos dilettantes, ocurrido ayer en el salón del Prado.»

Es una caricatura sobre el mundo de la ópera y sus aficionados en el que estos opinan cual adivinos sobre todo lo que iba a ocurrir:

«37 ó 40 dilettantis, que fumando sus habanos formaban un espacioso corrillo, y estaban magistralmente discutiendo acerca de la inmediata representación de la Semíramis [y sobre] el mérito de los cantantes, la traducción de los librettos, la propiedad de los trajes, el servicio de la escena, la caja de los truenos, el harpa de Rossi, el piano de Carnicer.»

El mundillo que había en torno al teatro lírico tenía sus exponentes frívolos como los citados dilettantes, pero también contaba con un público más cultivado, como era el caso de Carnerero, Larra y personajes de la nobleza y de la alta sociedad, que eran bastante entendidos en el género. Fueron ellos quienes defendieron su continuidad, tratando de evitar el prejuicio de los «españolistas» que, en función de sus intereses, atacaban el teatro lírico italiano. La ópera, a pesar de las numerosas polémicas, siguió siendo la reina de los espectáculos.

5 TEMPORADA 1829-1830

Antes del inicio de esta temporada, desde principios de abril de 1829, hubo dos conciertos vocales e instrumentales en sendos salones filarmónicos de Madrid; Carnicer participó activamente en ellos, junto con algunos instrumentistas y miembros de la compañía italiana. El primero tuvo lugar el 30 de marzo de 1829 por iniciativa del cantante y arpista Giovanni Battista Rossi, suponemos que a su beneficio, en un salón de la calle Tres Cruces. *El Correo* se queja del precio de la entrada, superior a cualquier ópera, y de que el sitio era muy estrecho, más «un callejón» que un salón. Sobre la «orquestra» nos dice lo

²²⁶ *El Correo* (6.X.1828), p. 3.

²²⁷ *El Correo* (19.VIII.1829), p. 2.

siguiente²²⁸:

«Los pocos músicos que asistieron fueron a invitación del Señor Brunetti para sus variaciones de violoncelo; pero en el fondo de la función un sólo piano es el único que hizo el gasto. Por fortuna le tocaba el maestro Carnicer, que siquiera por ser español, y dispensar al que recogía el beneficio el favor de acompañar a los cantantes, merecía muy bien que el programa hubiese hecho justa mención de su nombre. Este descuidillo en el anuncio es respetable sin duda; y agregados a él otros varios, que deben indicarse ligeramente, no formarán buen contraste con el apresuramiento que la sociedad más escogida de Madrid había puesto en acudir a la función del Señor Rossi, y con lo que parece que ella misma está en el caso de merecer.»

Vemos que nuestro compositor hizo el acompañamiento de todas las piezas de ópera que se ejecutaron, reduciendo la parte orquestal al piano, como era su costumbre. *El Correo* se lamenta la mala organización, y concluye que:

«De todos modos, la numerosa y brillante concurrencia que ha acudido a este concierto es una nueva prueba de lo mucho que se propaga y arraiga la afición a la música.»

Otro concierto «muy concurrido y brillante»²²⁹ tuvo lugar en la Real fábrica platería de Martínez la noche del 4 de abril de 1829. El concierto era a beneficio de los afectados por un terremoto que había azotado Murcia:

«Todos los que le desempeñaron eran españoles; [¿?] bien entendida tratándose de un acto filantrópico, dirigido al socorro de las desgraciadas familias que han sufrido los desastres del terremoto.»

En esta reseña podemos ver que nuestro compositor también se ofrecía para causas «solidarias» como el motivo central de la actividad:

«El maestro Carnicer estuvo al piano; los coristas de la ópera se ofrecieron espontáneamente a cantar sin estipendio alguno, y los individuos de ambos sexos que cantaron, todos meros aficionados y pertenecientes a familias más decentes, encontraron para hacer brillar su habilidad

²²⁸ *El Correo* (3.IV.1829), p. 3.

²²⁹ *El Correo* (8.IV.1829), p. 2.

nuevos recursos en su celo y en el conato que lo dirigía.»

En dicho concierto, aunque nuestro compositor contó con coristas de los teatros, tuvo que dirigir la función con solistas no profesionales, pertenecientes a la aristocracia madrileña, que tuvieron así la oportunidad de demostrar su afición al género lírico. En cuanto al repertorio que se interpretó:

«Hizo el gasto de la función la excelente música de los maestros Rossini, Donizetti, Pacini, Mercadante, Generali, Vaccaj y Carnicer. Oyéronse piezas escogidísimas de la Semíramis, el Posto abandonatto, Bianca e Faliero, Donna de Lago, Pietro il Grande, Tancredi, Elisa y Claudio, Barbero de Sevilla y Adela de Lusignan.»

No sabemos exactamente cuáles fueron las piezas de nuestro compositor que se cantaron, pero sí que el concierto terminó exitosamente con un número de su ópera *Adela in Lusignano*. También podemos afirmar que la recaudación fue generosa:

«El concierto ha producido 35,490 reales; los mismos que por el correo de ayer han sido dirigidos en letras al Ilmo. Señor obispo de Orihuela por el señor regidor.»

En cuanto a la temporada lírica, sabemos que hacia la segunda semana de abril nuestro músico tenía ya la compañía organizada, y que se estaba ensayando una ópera²³⁰:

«Dentro de breves días dará principio la nueva temporada cómica [...] De ópera diremos rápidamente que quedan de primeros tiples las Sras. Albini y Levis; de primer contralto la Señora Lorenzani, que vendrá... cuando venga y pueda; de segundo contralto la Señora Bailloy; de segundos tiples las Sras. Lledó y Clementina Lang; de primeros tenores Piermarini y Valencia; de bajos Galli, Giordanni y Latorri. Es probable que Rossi aumente la lista; y en cuanto a segundos tenores, Lord continuará sirviendo de algo, y Montegasa viene de fuera.»

La temporada 1829-1830 comienza por fin en abril, y Carnicer inicia su trabajo para la compañía italiana y colabora en música para obras de teatro declamado. El 19 de abril se estrena en Madrid con varios ejemplos musicales para la comedia de magia *Todo lo vence amor o Pata de cabra*²³¹, colaborando con el autor y empresario Grimaldi²³². Esta obra marcará el inicio de un largo y fructífero trabajo con

²³⁰ *El Correo* (10.IV.1829), p. 2.

²³¹ Pagán y De Vicente, 1997, p. 341-342.

²³² Pagán y De Vicente, 1997, p. 25.

varios autores de teatro romántico, con intervenciones musicales de Carnicer. El éxito de la comedia fue sorprendente, asistió público de los alrededores de Madrid, como revela el siguiente comentario²³³:

«La extraordinaria concurrencia que sigue acudiendo a la famosa Pata de Cabra no fue poderosa a estorbar que desde muy temprano estuviesen todos los alrededores del Teatro de la Cruz poblados de gente. Bien es verdad que fuera de las primeras representaciones el público que ha acudido al espectáculo mágico es un público nuevo para el teatro. Gentes que en todo el año no van al coliseo, y aun muchas de los pueblos circunvecinos, son las que han hecho el gasto durante medio mes consecutivo; ejemplo raro en las alturas en que se hallan nuestros teatros, y que prueba que las bobadas de Don Simplicio de Majaderemo y Cabeza de Buey no son cosas indiferentes para la multitud; y para hacer que se asome la sonrisa a los labios del tesorero de la empresa.»

Los números musicales escritos por nuestro músico eron de corte popular, entre ellos una jota aragonesa. La obra se siguió representado durante más de dos décadas en los teatros madrileños²³⁴.

En la misma temporada la compañía italiana se estrena por fin el 30 de abril en el Teatro de la Cruz con un atractivo título: *Gli arabi nelle Gallie* de Pacini; sin embargo:

«La ópera nueva no gustó, o por lo menos consiguió un éxito indiferente.»

El Correo critica que se haya hecho en el Teatro de la Cruz, que consideraba pequeño para este tipo de ópera ya que «exige aparato, pompa, movimiento, comparsas y acompañamientos», y en dicho coliseo dice: «no hay donde colocarse, ni donde presentarse, ni donde moverse». Concluye que «El Teatro de la Cruz (debe repetirse) es inhabilitable para óperas serias»²³⁵.

En dicha ópera hizo su salida el tenor Francesco Piermarini, que más tarde trabajará junto a Carnicer como director del Real Conservatorio de María Cristina. En cuanto a su presentación en Madrid, la crítica dijo lo siguiente:

«Vengamos ahora al héroe del día, al protagonista de momento, al nuevo tenor signor Piermarini. Tiene una figura muy recomendable en la escena, y se ha calificado de buen cantante y de buen

²³³ *El Correo* (4.V.1829), p. 2.

²³⁴ Ver Pagán y De Vicente, 1997, pp. 341-342.

²³⁵ *El Correo* (4.V.1829), p. 2.

actor. Suple con su maestría, con su hermoso portamento de voz, con su fino y delicado gasto, lo que la naturaleza le ha negado en facultades, particularmente en los puntos altos.»

Una incidencia ocurrida en la orquesta es criticada irónicamente por el periódico:

«Lástima que al bombo se le escapara una bambochada intempestiva, dando a sólo... es decir (para que todos nos entiendan), sin acompañamiento alguno, de su propio [motu?] y como inspiración exabrupta, un descomunal porrazo a destiempo y deshonra: porrazo a la verdad que se conoció ser efecto de intensidad de atención, y del deseo de no quedarse atrás; pero que de todos modos resonó con demasiada anticipación, y produjo un movimiento de bulla placentera en todos los espectadores.»

5.1 Fallecimiento de María Amalia de Sajonia y suspensión de las diversiones públicas

Poco más duró el inicio de la temporada, ya que un par de semanas después, el 17 de mayo, los teatros cerraron sus puertas hasta el 18 de agosto debido a la muerte de la reina María Amalia de Sajonia, que tenía veinticinco años.

Las compañías se disolvieron, como era la norma cuando había luto Real. Aunque algunos de los cantantes se quedaron en Madrid, sabemos que²³⁶:

«El empresario había estipulado con los cantores italianos un medio de compensación,»

en vista de que los teatros iban a estar cerrados durante una temporada.

El Ayuntamiento de Madrid decidió encargar a Carnicer, como empleado del consistorio, una obra religiosa en memoria de la reina, para celebrar unas pomposas exequias. El compositor escribió entonces una *Misa de Difuntos*²³⁷:

«A 8 voces no rigurosa con violines, violetas, violón, contrabajo, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 4 trompas, 4 clarines, 2 fagotes, 2 trombones, 1 oficleide y timbales. Compuesta espresamente, para las exequias que el Excelentísimo Ayuntamiento de ésta M.H. Villa de Madrid tributa a la

²³⁶ *El Correo* (24.VI.1829), p. 2.

²³⁷ BHM: Mus (L) 725. En Pagán y De Vicente, 1997, pp. 111-117

memoria de la Reyna Nuestra Señora Doña Josefa Amalia de Sajonia (que en Gloria está).»

La misa, bastante espectacular, se cantó el día 3 de agosto de 1829 en la real iglesia del colegio imperial de la Compañía de Jesús, y contó con un gran conjunto de cantantes e instrumentistas. Fue dirigida por el propio compositor. La obra fue calificada de «sublime»²³⁸, y su interpretación definida en los siguientes términos²³⁹:

«En aquella fúnebre ocasión, Carnicer satisfizo a todos, mostrando una vez más la ductilidad de su talento fecundo.»

Aunque nuestro músico ya por entonces no escribía mucha música religiosa, sin embargo supo cautivar al público madrileño, demostrando que su dominio de lo sacro seguía siendo para él un arte, con una escritura contrapuntística rica y un desarrollo melódico imaginativo y sobrio a la vez. Un interesante artículo sobre las²⁴⁰:

«Exequias que a la memoria de la Católica Magestad de María Josefa Amalia de Sajonia ha celebrado el Excmo. Ayuntamiento de Madrid.»

Nos da detalles de primera mano de cómo transcurrió la interpretación de la misa y la impresión que causó²⁴¹:

«La iglesia estaba suntuosamente dispuesta, ofreciendo la sencilla elegancia un soberbio punto de vista combinado con la riqueza de sus colgaduras [...] Un gran coro de 56 pies de gente por 20 de fondo, construido a su entrada y que ocupaban 100 profesores encargados de ejecutar la nueva composición filarmónica de que hablaremos en seguida.»

Después de describir el sitio y la colocación de la orquesta y el coro, el autor habla elogiosamente de nuestro músico y de su obra²⁴²:

«La música de la misa era del maestro Don Ramón Carnicer, y el público ha tenido en ella nueva ocasión de reconocer el mérito de este hábil profesor. El autor de Elena y Malvina ha dado con

²³⁸ Eugenio de Ochoa, 1836, biógrafo. Citado por Barbieri, 1988, II, p. 121.

²³⁹ José Subirá, 1955, *Centenario*, p. 59.

²⁴⁰ *El Correo* (5.VIII.1829), p. 1.

²⁴¹ *El Correo* (5.VIII.1829), p. 1.

²⁴² *El Correo* (5.VIII.1829), p. 2.



efecto en ésta composición un nuevo giro a su pluma, no habiéndose desdeñado de tomar de la música profana gusto, variedad, instrumentación, efecto y filosofía; y habiendo sabido aplicar éstos requisitos al género severo que conviene a la clase de obras de la que antes de ayer se ejecutaba. La dificultad de ésta aplicación consiste en no profanar con ella el género serio eclesiástico, y nos parece haberlo conseguido el maestro Carnicer. La música antigua de la Iglesia ha llegado a ser sobradamente repetida, y desnuda de los halagos con que el arte se ha enriquecido; y nada hay más justo y debido que consagrar a Dios lo que sea más rico, sublime y elevado.

En la misa del Señor Carnicer se ha oído con particular gusto el *Requiem*, que produjo un efecto admirable; los inteligentes han notado la manera de espesar y las hermosas cláusulas de *lux perpetua*. El *Dies ira* nos ha parecido sublime y filosófico en cuanto cabe. Alternan con los versos de grande efecto otros muy suaves, y de aquel gusto mixto que hemos indicado más arriba, proporcionando gran descanso al oído, y formando un bello clarooscuro en el total de la obra.»

En cuanto a la interpretación, nos hace saber que participaron músicos tanto de los Reales Teatros como de la Real Capilla:

«La ejecución ha sido brillante. Han cooperado los profesores de la real cámara y capilla, y algunos artistas bien conocidos del público de Madrid, para el gran resultado del sublime objeto a que dedicaban sus tareas. Hemos distinguido con particular satisfacción la voz del Señor Tárrega, y nada se puede oír más halagueño que su dúo con Piermarini en el verso: -*Qui Mariam absolvisti*.

Ha parecido del mismo modo muy bueno (y lo ha parecido con razón) el responso -*Libera me Domine*- que es composición del Señor Federici.»

La joven y muy católica reina fallecida tuvo así su particular y último homenaje de nuestro compositor. Aunque en la corte cayó pronto en el olvido, ya que el impetuoso Fernando VII, como veremos, tardó muy poco en volver a contraer matrimonio.

5.2 Reanudación de la temporada lírica

Aunque los teatros habían cerrado y algunos cantantes se habían marchado, mientras Carnicer escribía su *Misa de Difuntos* se siguió trabajando en la compañía italiana de cara a las futuras representaciones. Sabemos que durante el mes de junio se estaban «ensayando varias óperas con el mayor conato»²⁴³. Las funciones se reanudaron el día 18 de agosto con la representación del *Semíramis* de Rossini, en la que hizo su salida Brigida Lorenzani, que fue muy elogiada por sus capacidades vocales²⁴⁴. Un curioso y divertido comentario sobre los truenos del final del primer acto nos resulta interesante para conocer otros «aspectos» del trabajo que desarrollaba nuestro músico en las representaciones²⁴⁵:

«Para que retumben a debido tiempo, se ha discurrido que el que tiene a su cargo la caja de dichos truenos se ate al brazo un bramante por uno de sus extremos. ¿A donde se dirá que va a parar este bramante? Pues va, por cierto conducto preparado, nada menos que al piano del maestro Carnicer; y éste (con el objeto de que la tronada suene cuando debe) tira del cordel en el instante crítico. [...] Carnicer, en la citada representación tiró cuando convino: la primera vez se respondió a su llamada: hubo un trueno, y la cosa pasó en regla. Pero a la segunda tiradura los aquilones no quisieron rugir, las nubes no se enfurecieron, y la tempestad se mantuvo muda. Faltó en una palabra el segundo trueno, y faltó el tercero, y con el cuarto sucedió otro tanto. ¿Que fue ello, repito? ¿Que había de ser? Que el cordel que servía de aviso se había quemado allá por las alturas: de consiguiente no pudo producir el efecto en el brazo del maquinista; y el maestro (que se deshacía tirando) lo que logró únicamente fue que todo el bramante se corriese hacia él y se encontrara en poder suyo. ¡Véase lo que puede una señal cuando es oportuna!»

Mucho podía tirar de la cuerda Carnicer sin producir ningún trueno, ya que los artesanales métodos de entonces no eran del todo eficaces.

En la primera representación de *La Cenerentola* de Rossini, el 22 de agosto en el Teatro de la Cruz, hizo su salida el bajo Giovanni Giordanni, que no fue muy bien recibido por la crítica²⁴⁶:

²⁴³ *El Correo* (24.VI.1829), p. 2.

²⁴⁴ *El Correo* (21.VIII.1829), p. 1.

²⁴⁵ *El Correo* (21.VIII.1829), p. 2.

²⁴⁶ *El Correo* (24.VIII.1829), p. 1.

«En la primera impresión no puede menos de producir la de una voz áspera, sorda, y que necesita la costumbre de ser oída para que el público se reconcilie con ella.»

Tampoco en esta ocasión salió Piermarini muy bien parado:

«Notáble turbado; de lo que resultaron no perfectos algunos pasos y adornos que puso en su parte.»

Los detractores de la ópera lanzan un nuevo ataque enviando comunicados a los periódicos firmados con nombres ficticios diversos. Esta vez los ataques se dirigen a la soprano Brigida Lorenzani, que cosechaba grandes éxitos como *prima donna*. Una «Amistosa Advertencia», firmada por un tal «A. B.», es un extenso ataque al redactor de *El Correo* por su marcada afición a la ópera y por la última crítica en que alababa a Lorenzani. El autor considera que la soprano no merece dichos elogios²⁴⁷.

Carnerero, que era probablemente el redactor, contesta con una «Amistosísima Contestación» diciendo²⁴⁸:

«Volviéronse a lugar los detractores de Elena y Malvina. ¿Quién no ha de reconocerlos inmediatamente? Los grandes escritores tienen siempre un sello particular, y un carácter propio que los descubre al público, aun cuando ellos quieran guardar el más riguroso incógnito.»

Al parecer eran los mismos que habían restado mérito a la ópera de Carnicer. Seguramente había más de un autor dramático metido en este grupo; acaso Bretón de los Herreros fuera uno de ellos. Pero esta vez la emprendían contra la solista. El marido de Lorenzani envió un escrito defendiéndola de los ataques del anónimo, y agradeció los elogios de *El Correo* a su esposa²⁴⁹. Luego se publicó otro comunicado firmado por «X.X.X» en contestación al de Carnerero, con nuevos ataques a Lorenzani. El autor considera que no merece la fama que tiene y, entre otras muchas críticas, trata de desmontar la defensa que había hecho de ella Carnerero²⁵⁰. En su contestación a X.X.X., Carnerero nos da una pista sobre el posible autor de los escritos, aunque hoy en día no sabemos de quién se trata²⁵¹:

«Vmd. que ha corrido esos mundos, y ha visto y sabe tantas cosas, no ignorará sin duda que el

²⁴⁷ *El Correo* (28.VIII.1829), pp. 5-6.

²⁴⁸ *El Correo* (31.VIII.1829), p. 1.

²⁴⁹ *El Correo* (4.IX.1829), p. 3.

²⁵⁰ *El Correo* (7.IX.1829), pp. 5-6.

²⁵¹ *El Correo* (9.IX.1829), p. 1.

redactor en el diario de los Debates de los artículos de música y ópera se firma lo mismísimo que vmd., y pone sus tres X al fin de cada uno de ellos; encubriendo bajo éste disfraz el nombre de un compositor de música muy distinguido.»

¿Era acaso otro compositor? ¿Quizás algún rival de Carnicer? ¿El mismo que había atacado con mucho empeño la ópera *Elena e Malvina*? Es difícil saberlo.

El *Tancredo* de Rossini se pone en escena el 8 de septiembre en el Teatro de la Cruz, y Lorenzani vuelve a recibir muchos elogios²⁵². En el Teatro del Príncipe el 14 de septiembre se representa *Agnese* de Paer; esta vez tenemos noticia de una pieza de nuestro músico intercalada en la ópera²⁵³:

«La Señora Albin sostuvo su papel según acostumbra. Cantó un dúo con Valencia en el segundo acto sumamente gracioso; pero tiene el inconveniente de ser sobrepuesto, e ingerido en la partición original. Creo que sea composición del maestro Carnicer.»

Efectivamente es de Carnicer; se trata de una composición de 1818, el «Duetto nell' ópera *L'Agnese*»²⁵⁴, que el maestro ya había estrenado en Barcelona, junto a otras piezas escritas para ser intercaladas en dicha ópera.

A la reposición de *Gli arabi nelle Gallie*, el 21 de septiembre, asistieron Francisco de Paula y familia. Sabemos que entonces Albin se hallaba indispuesta, pero que Lorenzani «electrizó a los espectadores y arrebató los aplausos»²⁵⁵. Mientras se empezaron a recibir noticias del embajador y secretario de Fernando VII desde Nápoles, que había pedido como esposa para el monarca a su sobrina María Cristina de Borbón, cuya mano le fue concedida. A partir de entonces hubo fiestas y bailes en la ciudad italiana²⁵⁶, pues la boda comenzó a prepararse.

Elena e Malvina de Carnicer se repuso el 14 de octubre en el Teatro del Príncipe, esta vez con Piermarinni en el papel de Enrico, y recibió un elogioso comentario²⁵⁷:

«La ópera de Elena y Malvina, del maestro Carnicer, vuelta a poner en escena, produce siempre buenas entradas; pero lo que es en ésta ocasión el público no ha quedado completamente

²⁵² *El Correo* (10.IX.1829), p. 2.

²⁵³ *El Correo* (16.IX.1829), p. 2.

²⁵⁴ Pagán y De Vicente, 1997, pp. 352-353.

²⁵⁵ *El Correo* (23.IX.1829), p. 1.

²⁵⁶ *El Correo* (30.IX.1829), p. 1.

²⁵⁷ *El Correo* (19.X.1829), p. 2.

satisfecho del modo con que se desempeña. Los aplausos no igualan a los que obtuvo en su estreno.»

En el mismo número de *El Correo* «se habla de la venida de una nueva cantatriz de los teatros de París», y se comenta que también se habría llegado a un acuerdo con el tenor Passini, que estaría adelantado. «¿Seguirá Piermarini?», se pregunta el cronista.

La cantante venida de Francia es la soprano Demeric, que cosechó muchos aplausos en *Elisa y Claudio* de Mercadante, representada en el Teatro del Príncipe el 15 de noviembre²⁵⁸.

5.3 Bodas de Fernando VII con María Cristina. Consolidación del panorama musical de Madrid

Como ya se ha dicho, el luto de Fernando VII no duró mucho, ya que no tardó en encontrar nueva esposa. Apenas medio año después de enviudar se casó con María Cristina de Borbón, hija del rey de Nápoles. Anhelando un heredero que le había sido negado por sus otras tres consortes, el rey contrajo matrimonio con la princesa. El 26 de septiembre de 1829 se anunció públicamente el compromiso, y el 11 de diciembre se celebró la boda. Para la ocasión se hicieron gran número de festejos y galas, y en los más destacados estuvo presente nuestro músico, como compositor y director de la compañía de ópera.

Entre ellos hubo varias funciones de la compañía italiana, que debió esmerarse para la fausta ocasión. Se publicó un libro de largo título en torno al acontecimiento con poemas de los autores más destacados de la época: Bretón de los Herreros, Carnerero, y Arriaza, entre otros²⁵⁹.

Hubo dos funciones de gala, respectivamente, en los Teatros de la Cruz y del Príncipe. Para cada ocasión Carnicer escribió un himno; el primero, para el día 12 de diciembre en el Teatro de la Cruz: «Guiraldas de rosas, coronas de amor» con versos de Juan Bautista Arriaza y música de Carnicer, que se cantó «al entrar sus magestades» con la participación de los solistas de la compañía italiana, las sopranos y contraltos Albini, Lorenzani, Demeric y Baylon, los tenores Valencia, Piermarini y Rossi, y los bajos Giordani y Galli²⁶⁰. La letra de la primera composición dice así²⁶¹:

²⁵⁸ *El Correo* (2.XII.1829), p. 2.

²⁵⁹ AVM: (S) 2-87-1, Madrid, imprenta de S. Sancha, 1829.

²⁶⁰ BHM: Mus 742-24 (L).

²⁶¹ AVM: (S) 2-87-1: «*Esposición de los Festejos [...]*» Madrid, imprenta de S. Sancha, 1829.

«*Coro*

Coronas de amor
premiad de Cristina
la gracia y el candor»

Una noticia del día de la boda, que anunciaba la función del 12 de diciembre, nos da más detalles²⁶²:

«Que se verá honrada con la presencia de ambas Familias Reales [...] Levantado el telón se cantará un himno análogo, compuestos sus versos por Don Juan Bautista Arriazza, y la música por Don Ramón Carnicer.»

Vemos que en el acto estuvieron presentes también los reyes de Nápoles, tíos y suegros de Fernando VII. La función fue suntuosa y contó con «magníficas colgaduras de los palcos» rica en iluminación²⁶³.

La otra obra, que se cantó el día 14 en el Teatro del Príncipe, también tenía letra de Arriazza: «Himno para la entrada de SS.MM. y AA. en el Teatro del Príncipe»²⁶⁴:

«*Coro*

De Himeneo la antorcha relumbre,
suenen dulces los himnos de Amor:
Y en el Solio aclamada se encumbra
de Cristina la gracia y candor.»

Participaron también los solistas de la compañía italiana, y Piermarini cantó un solo en la segunda estrofa. Según Subirá, Piermarini aprovechó la ocasión para llamar la atención de la reina esmerándose mucho en su solo, lo que le ayudó para ser el elegido director del Conservatorio María Cristina, al año siguiente²⁶⁵. Aunque, como se verá, creemos que su elección como primer director del conservatorio respondió más bien a otro criterio, sí debió de impresionar a María Cristina la apuesta figura del tenor²⁶⁶. No es de extrañar que la reina se sintiera cautivada por el tenor, que además era de su patria, pues ella era una

²⁶² *El Correo* (11.XII.1829), p. 3.

²⁶³ *El Correo* (14.XII.1829), pp. 1-2.

²⁶⁴ AVM: (S) 2-87-1. «*Exposición de los Festejos[...]*» Madrid, imprenta de S. Sancha, 1829.

²⁶⁵ Subirá, 1955, p. 66.

²⁶⁶ En el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid se conserva un retrato de Piermarini, donde se puede

joven de 23 años, casada con un decrepito y decadente Fernando VII.

Sobre la función del día 14 sabemos que en el Palco Real estaban los reyes, el soberano de las Dos Sicilias, el infante Don Carlos y María Francisca, la reina de Nápoles, hermana de Fernando VII, el infante Francisco y Luisa Carlota y su hija. Es decir, todo el «Imperio», incluido el futuro pretendiente. Comenzó la función de la siguiente manera²⁶⁷:

«Desprendiéndose por todo el teatro una gran cantidad de composiciones poéticas, impresas con todo lujo en papel de diferentes colores; acompañándose a la introducción con un himno, poesía de Don Juan Bautista Arriaza, y música del maestro Carnicer.»

En los días siguientes se representó, una de las óperas favoritas de Fernando VII («a elección de N.S.»²⁶⁸), *L'Assedio di Corinto* de Rossini, en el Teatro del Príncipe. En la función del 19 de diciembre de 1829 estuvo presente toda la Real Familia y fue una pomposa gala con decoraciones muy lujosas y escenografías de de Gandaglia y Blanchard²⁶⁹.

El año 1830 comienza con Carnicer: el 1 de enero vuelve a poner en escena su *Elena e Malvina* en el Teatro del Príncipe. Hasta mediados de febrero se siguen reponiendo títulos que se habían representado a lo largo de la temporada, que tocaba a su fin.

5.4 Polémica en torno a la obra de Mercadante

Después de las *Bodas Reales*, la compañía italiana, como hemos visto, continúa con sus funciones habituales. Surge entonces una polémica o intriga en torno a la obra de Saverio Mercadante. En el primer trimestre de 1830 es acusado de plagio, y el hecho llega a tener cierta trascendencia. No hemos logrado saber quién estaba detrás de las acusaciones, pero en un momento dado se culpa a Carnicer, aunque el propio maestro lo desmentirá en un escrito de la época.

Intentaremos ver un poco cómo transcurrió la polémica y cuáles fueron sus motivos, ya que coincide con el regreso de Mercadante a Madrid para dirigir una compañía de ópera. El maestro italiano

confirmar esta apreciación.

²⁶⁷ *El Correo* (16.XII.1829), p. 2.

²⁶⁸ AVM: (S) 2-87-1.

²⁶⁹ *El Correo* (21.XII.1829), p. 2.

era entonces maestro director de la compañía italiana en la temporada 1830-1831, por lo que Madrid contó con dos directores para su compañía de ópera. Suponemos que las gestiones para traer al compositor, que a la sazón se hallaba en Cádiz, empezaron a finales de 1829, dada la importancia que había adquirido la ópera en la corte y, sobre todo, por tener España una nueva reina, de origen napolitano. Aunque no creemos que Carnicer fuera el responsable directo de la «campana» contra Mercadante, suponemos que sí pudo estar descontento con la situación; también es posible que participara de forma indirecta, proporcionando datos a los detractores del músico italiano, que estaban muy bien informados en temas musicales.

Una primera noticia la tenemos a principios de 1830, firmada por *Uno de los zánganos de la tertulia filarmónica*, que envía un escrito en el que habla de una discusión en torno a los plagios que supuestamente habría realizado Mercadante, especialmente en *Elisa y Claudio*. Habla de la necesidad de crear «una santa hermandad, que persiga a ésta especie de ladrones músicos». Asimismo sostiene que había un plagio en la *cabaletta* de un aria que había cantado Albini, como interpolación de *L'Assedio di Corinto*, que aparece como si fuese de Mercadante, cuando en realidad sólo la había transportado²⁷⁰.

Por otra parte Carnicer recibe, de forma indirecta, más de una crítica por su labor en la compañía italiana, por lo que pensamos que había algún interés de un influyente personaje por traer a Mercadante a la capital. Así, con motivo de un concierto en el Teatro de la Cruz el 10 de enero de 1829, se publica lo siguiente a propósito de Carnicer²⁷¹:

«Darse por la compañía italiana un concierto, y sustituyendo con él la representación de ópera, es siempre un indicio de penuria en la dirección del espectáculo.»

En otro comentario, respecto a una representación del *Mosé* de Rossini, el crítico no está de acuerdo con la forma en que había sido interpretado, y después de recordarle al director que la partitura se halla impresa en Madrid, le sugiere revisar algunos tempos marcados en la misma con la ayuda del «metrónomo de Maelzel»²⁷².

En cuanto a Mercadante, escribe *Un enemigo de la intriga* en su defensa²⁷³:

²⁷⁰ *El Correo* (6.I.1830), p. 3.

²⁷¹ *El Correo* (13.I.1830), p. 2.

²⁷² *El Correo* (23.I.1830), p. 3.

²⁷³ *El Correo* (25.I.1830), p. 3.

«Los apreciadores del mérito desearían que Mercadante volviese a los teatros de Madrid; pero los zánganos hacen el diablo a cuatro patas para impedirlo, y para ello se publica que es un plagiarlo.»

En el siguiente párrafo encontramos un ataque directo a nuestro compositor:

«Si Mercadante perteneciese en la actualidad a éstos teatros, el público no hubiera tenido la mortificación de ver presentar a los Augustos Huéspedes una ópera tal como la que se ha ofrecido a SS.MM. en las funciones extraordinarias. [...] Siendo extranjero desearía saber de cualquiera de los zánganos si los dos himnos cantados en honor de S.M. son plagios o composiciones originales: para mí no son ni lo uno ni lo otro, porque nada valen ni nada dicen.»

Se refiere a la representación de la ópera de Rossini, *L'Assedio di Corinto*, y a los himnos compuestos por Carnicer que se interpretaron con motivo de los festejos por las *Bodas Reales*.

El asunto de los supuestos plagios de Mercadante había llegado a oídos del acusado, quien escribió desde Cádiz atacando a *Uno de los zánganos de la tertulia filarmónica*²⁷⁴:

«Se conoce por su inconcluyente artículo que solamente el rencor, y acaso una increíble personalidad, han dirigido su pluma. La crítica entre los hombres de buena fe no solamente es permitida, sino que es un poderoso incentivo para mejorar y adelantar las producciones del ingenio [...] que ha sido dictada por la ignorancia, por el orgullo y por la más negra venganza.»

En otra carta de Mercadante al *Zángano filarmónico*, dice lo siguiente²⁷⁵:

«Los críticos sensatos fijan los plagios citando las óperas de donde han sido copiados, y a donde han sido colocados, y esto sólo puede verificarse teniendo a la vista ambas particiones. Si. Vmd., señor anónimo, se halla en el caso de querer aceptar éste reto filarmónico, haré gustoso un viaje a la corte para confundirle y ponerle en ridículo; pero si Vmd. se complace en clasificar como plagio musical la semejanza de una frase o la conformidad de un compás, tenga entendido, si no lo sabe, que todos los maestros, nemine excepto, son plagiaros: y en éste caso podía haberse evitado la molestia de emporcar papel.»

²⁷⁴ *El Correo* (29.I.1830), p. 3.

²⁷⁵ *El Correo* (1.II.1830), p. 3.

Mercadante echa más leña al fuego, retando al autor del anónimo a que le diga, partitura en mano, dónde están los supuestos plagios. En una ataque, a nuestro juicio, contra el músico de Tárrega, concluye diciendo lo siguiente:

«No me faltarán teatros para continuar con honor mi carrera. ¡Pobre de mí, si me hallase en la clase de compositores desconocidos y sin nombre, a quienes la falta de un teatro los deja en la calle y en la miseria!»

El comentario, se refiere indirectamente a Carnicer, que había estrenado todas sus óperas gracias a que era director musical en teatros de Barcelona y Madrid.

Una carta de Carnicer respecto a la polémica trata de aclararnos las cosas²⁷⁶:

«Señor Redactor del Correo: Al leer el artículo inserto en los números 240 y 241 de su apreciable periódico, firmado (por apodo sin duda) por el Enemigo de la intriga, no he podido menos de conocer, como conocerán todos, la parte muy principal que en él me cabe. Si sólo mi amor propio se hallara ofendido, ni una palabra se me oiría, ni escribiría una letra; pero me veo atacado en el cumplimiento de mi obligación como maestro, de lo que soy responsable a la empresa y al público, y esto ya merece por mi parte un descargo. Primero diré que estoy pronto a presentar una certificación de la empresa, que patentice que yo no soy el autor del criticado pasticcio del Sitio de Corinto, y que antes bien me opuse a ello.»

Se refiere a la cabaletta que se había introducido en la ópera de Rossini que había cantado Marieta Albini, como si fuese de Mercadante, y que el *Zángano* había dicho que era un plagio. Parece que dicha pieza estaba firmada por Mercadante, quien la había transportado, y Carnicer quiere dejar claro que no ha sido él su introductor en la ópera. En el siguiente párrafo nos aclara más sobre el asunto:

«Deshecha ésta acusación, quiero también desvanecer la que tácitamente se desprende del encono que contra mi respira el artículo de que se trata, y es la de ser yo el autor del que con el nombre del Zángano filarmónico acusó de plagio al señor Mercadante en la cabaletta del aria de la Señora Albini, cantada en el Sitio de Corinto &c &c. Nadie mejor que Vmd., señor Redactor, sabe en virtud del encargo que ejerce si yo he tenido o no la más remota parte en el citado artículo. Soy incapaz de atacar la reputación de otro compositor, sea el que fuere; y si algo me

consuela cuando veo que se ataca la mía, es el que todos saben como yo quienes son los que escriben esas críticas, y lo que valen los que en ello se entretienen.»

El asunto continúa, y aparece *El Duende de la tertulia filarmónica*, que escribe insistentemente sobre el «plagio» de la *caballeta* cantada por Albini en *El sitio de Corinto*, publicada en *Lira de Apolo* como si fuese de Mercadante²⁷⁷.

El enemigo de la intriga defiende a Mercadante, y ataca a Carnicer como responsable de lo ocurrido²⁷⁸:

«No puedo menos de dirigir dos palabritas al maestro Carnicer tocantes a su artículo inserto en el número 244 sobre el Sitio de Corinto. Dice que puede manifestar un certificado de la empresa de que se opuso al pasticcio en el Sitio de Corinto. No debe olvidarse de que se titula maestro director y compositor de la compañía de ópera de los teatros de ésta corte, y siendo tal, ¿cómo no tendría la facultad de impedir el pasticcio, permitiendo que se mutilara una de las óperas más célebres de Rossini? Si su intención hubiera sido el de impedirlo, es improbable que la empresa se hubiese obstinado en lo contrario. ¿Que hubiera dicho el maestro si otro en su lugar hubiese permitido que su obra maestra de Elena y Malvina la corrigiesen tan artísticamente?»

Parece que el autor del artículo cree que Carnicer introdujo dicha pieza a propósito, para desprestigiar a Mercadante. *El enemigo de la intriga*, en una segunda parte de su artículo, pone como ejemplo una obra de Shakespeare, que sucede en Escocia, para definir la postura de Carnicer al respecto²⁷⁹:

«¿Quién acusó al maestro de ser el autor de éste ataque no merecido contra Mercadante?, ¿por qué intentar prevenir al público contra una sospecha si él estaba realmente inocente? Me parece que oigo decir al maestro eso nada prueba: ni puede Vmd. decir que yo soy quien lo ha hecho. Así se espresa Macbeth en La Sobra de Banquo; y creo que como el maestro es un hombre de teatro no dejará de agradaarle un breve rasgo de la tal escena del famoso Shakespeare [...] Teniendo el maestro compositor de ésta corte una feliz inclinación a componer música

²⁷⁶ Idem.

²⁷⁷ *El Correo* (5.II.1830), p. 3.

²⁷⁸ *El Correo* (15.II.1830), p. 3.

²⁷⁹ *El Correo* (17.II.1830), p. 4.

escocesa²⁸⁰, pudiera aplicarse también éste fragmento bajo-otro punto de vista [...] No concluiré sin declarar que no abrigo animosidad alguna contra el maestro Carnicer; y que si he defendido al maestro Mercadante contra un ataque tan injusto, haría lo mismo por aquel si se viese en las circunstancias que éste, ausente y lejos de Madrid.»

El Zángano de la tertulia filarmónica publica una larga carta a Mercadante, en la que en primer lugar le reprocha lo mal que escribe el castellano, respecto al *pasticcio*:

«Poco se puede añadir a lo dicho sobre la cabaleta, que en adelante llamaremos de incierto origen.»

Esta carta es muy interesante porque cita datos muy precisos sobre obras de Mercadante, lo que denota un gran conocimiento del repertorio y podría darnos argumentos para pensar que es Carnicer quien escribe, o asesora al que lo hace. El autor enumera las obras de Mercadante que glosan o son iguales a otras: encuentra en ellas retazos de Guglielmi, un dúo de bajos de Cimarosa o la marcha del *Mosé*, que estaría en la introducción de *Il posto abbandonato*, la marcha fúnebre de *La Gazza Ladra*, en la misma ópera, o la sinfonía de *La rappresaglia*, que «es un acabado retrato de *La Elisabetta* de Rossini»²⁸¹.

«Sólo hemos citado cosas muy conocidas en ésta corte, y tomadas de ageno caudal, sin hacer mención por otra causa, ni de las variaciones de Elisa, repetidas en el Andrónico, ni de la sinfonía de Didone, que si no me engaño es la misma que la del Posto, ni de otras cosillas, a que creo contestará Vmd. que Rossini también se repite.»

Como vemos, pone una serie de ejemplos de «plagios» y, por último, señala que también se copia a sí mismo. En la segunda parte del artículo aduce interesantes argumentos sobre la imitación y la creación musical («el genio») ²⁸²:

«Donde quiera que la reminiscencia va acompañada de una imitación, y cuando vemos en seguida de aquéllas afanados a los compositores por ocultarla, variando el movimiento del trozo original, alterando alguna de sus frases, introduciendo otra tomada de distinta fuente, y que acaso perjudica a la unidad; en una palabra, cuando descubrimos que el maestro no espresa las

²⁸⁰ Se refiere a *Elena e Malvina*, cuya trama transcurre en Escocia.

²⁸¹ *El Correo* (19.II.1830), p. 3.

²⁸² *El Correo* (22.II.1830), p. 3.

sensaciones que él experimenta, sino las ideas que otros han manifestado ya, decimos plagio. Podrá el compositor tener gusto en la elección; pero carece de genio: palabra que (según nosotros) no es más que una esquisita sensibilidad aplicada a las artes, y en el caso presente a la música.»

El que escribe incluye una serie de citas de la prensa de Italia que reafirman su punto de vista sobre los supuestos plagios de Mercadante. No hemos logrado saber quién es el autor de la «campaña» contra Mercadante, pero pensamos que Carnicer tenía bastante interés en el asunto, ya que es muy posible que no le hiciera ninguna gracia la llegada de otro director musical a los Reales Teatros, especialmente Mercadante, que con su fama y su apuesta figura tenía mucho éxito entre las cantantes y el público. También es posible que nuestro músico intentara «vengarse» así de los prolongados ataques, de incierto origen, que recibió por su ópera *Elena e Malvina*.

La temporada 1829-1830 concluyó, envuelta en polémica, el día 14 de febrero, con una representación de la ópera que la había originado: *L'Assedio di Corinto* de Rossini. Suponemos que esta vez no se cantó la cabaleta que había sido el desencadenante.

6 TEMPORADA 1830-1831

Hacia el mes de marzo tenemos algunas noticias de la temporada que debía iniciarse. Se habla de la nueva compañía de ópera, que todavía no estaba completa. Sale una lista de cantantes con Demeric-Glosop como *prima donna*, Lorenzani como contralto, los tenores Reina y Passini, y los bajos Inchindi, Vacanni y Rossi. Como segundas sopranos: Teresa Zapucci —que estaba en Cádiz—, Concepción Lledó y una tal García —de Granada—. Al parecer algunos cantantes han sido propuestos por Mercadante, y otros proceden de la compañía de Carnicer. La noticia habla también de los coros²⁸³:

«Parece asimismo que se trata de formar unos coros sobresalientes de ambos sexos.»

En cuanto a los maestros de música:

«Los Sres. Mercadante y Carnicer, cada uno dirigiendo sus óperas, en concepto de conformarse el primero con las condiciones que se la han propuesto.»

No sabemos exactamente cuál era el planteamiento del empresario Cuesta al tener dos maestros para la compañía italiana. Pensamos que en un principio se pensó que cada uno trabajara en un coliseo y utilizaran conjuntamente los cuerpos estables creados: orquesta y coro. Lo cierto es que en cuanto a los solistas, cada uno tenía sus preferencias, como veremos.

Poco a poco tenemos noticias de la inminente llegada de Mercadante a Madrid, con algunos de los solistas para su compañía²⁸⁴:

«De la diligencia de Cádiz desembarcarán de un instante a otro las Señora Zappuci y el maestro Mercadante y Pasini. En cuanto al tenor Reina, corre por sentado que ya no viene [...] Valencia está todavía en Madrid [...] Vacani se pasea ya por las calles de ésta capital.»

Antes de completar la compañía se hacen algunos conciertos vocales e instrumentales. Comentando un concierto, *El Correo* habla de la competencia que había entre los tenores Trezzini y Passini, ambos contratados para la compañía de ópera italiana, y cuyas rivalidades debían producir, según el autor del artículo, resultados favorables. Y luego hace un comentario que resulta de gran interés para nosotros²⁸⁵:

«Igual reflexión puede hacerse relativamente a quedar los Sres. Carnicer y Mercadante como maestros directores de música. Ambos tendrán que componer óperas; ambos dirigirán las suyas; el estímulo será recíproco, y la palma de quien más valga. Cuando se trata de habilidad, y es juez el público, el triunfo no puede apoyarse sino en el mérito. ¿Y que deben importar a los espectadores las intrigas internas de los vestuarios, las cuestiones entre los mismos artistas, sus celos y sus encarnizadas contiendas? Los que sin ser artistas toman parte activa en éstas divergencias, dan pruebas de parcialidad y de ignorancia, y el lenguaje de las pasiones no es el de la verdad y de lo justo. De desear fuera sin duda que entre los que ejercen la profesión teatral reinase una completa armonía, y sobre todo entre los músicos, que más bien que otros deben conocer sus reglas. Pero esto, como suele decirse, es pedir peras al olmo; y como no veo yo por qué en el teatro se ha de creer que deban existir más virtudes que en las demás profesiones de la sociedad.»

El párrafo anterior nos confirma definitivamente que la rivalidad entre Mercadante y Carnicer existió y que,

²⁸³ *El Correo* (3.III.1830), p. 3.

²⁸⁴ *El Correo* (17.III.1830), p. 2.

aunque no se pueda probar que nuestro músico participó en la mencionada «campana» contra el primero, sí existía una animadversión. Pensamos que Carnicer, que había ocupado la plaza de Mercadante tras la temporada 1826-1827, podía estar molesto con este último, ya que desde su llegada a la capital era Carnicer quien había logrado levantar el nivel de la ópera en Madrid. Sobre todo el de la orquesta y los coros, que Mercadante había dejado en un estado desastroso. Ahora volvía Mercadante a dirigir una orquesta y coros formados por nuestro compositor.

6.1 Los conciertos del Salón de Santa Catalina

Como acabamos de ver, antes del inicio de la temporada se ofrecieron conciertos, esta vez en el Salón de Santa Catalina, que era uno de los más selectos de Madrid. El primero se celebró el 29 de marzo de 1830, y participaron en él cuatro de los que serían nombrados profesores del Real Conservatorio de María Cristina (Ver capítulo II): el violinista Pedro Escudero, el pianista Pedro Albéniz, el tenor Francesco Piermarini y el propio Carnicer²⁸⁶. También participaron otros solistas de la compañía italiana, contra la opinión de los empresarios, que no veían con buenos ojos estos conciertos, pues menguaban sus beneficios. El rey había dado autorización para dar varios en ese local, a los que concurrió «la sociedad más brillante». El salón estaba lleno para el primer concierto, y los billetes se agotaron en cuanto se pusieron a la venta. De las obras que se interpretaron sabemos lo siguiente²⁸⁷:

«El gasto de música le hicieron los maestros Rossini, Coccia y Carnicer. »

El segundo concierto en el Salón de Santa Catalina fue «más brillante y aun mejor que la primera academia». Sobre la música *El Correo* nos cuenta que fueron²⁸⁸:

«Rossini, Carnicer y Mercadante [...] los compositores de las principales piezas que se cantaron.»

Seguramente en este concierto participaron ambos maestros al piano, cada uno acompañando sus obras. Un curioso episodio nos revela aspectos particulares del mundo de la lírica de entonces: el empresario de

²⁸⁵ *El Correo* (24.III.1830), p. 3.

²⁸⁶ Es decir, ni más ni menos que todos los futuros miembros de la primera Junta Facultativa del establecimiento.

²⁸⁷ *El Correo* (31.III.1830), p. 2.

los teatros no dio permiso a los solistas para que cantasen, pero asistió e hizo «la vista gorda»:

«Esto ha dado lugar a la anécdota siguiente. Después de haber cantado la Señora Lorenzani en la primera academia, el empresario, que asistía a la función, se acercó a la cantatriz, y cumplimentándola por su habilidad añadió: Es increíble, señora, lo mucho que Vmd. se parece a Lorenzani, contralto de nuestra ópera. La cantatriz entonces, penetrándose del sentido de la expresión, contestó al golpe ingeniosamente: Pues yo ruego a Vmd., caballero, que si conoce al empresario de los teatros, no le diga lo mucho que yo me parezco a Lorenzani.»

A la «tercera academia de música» del Salón de Santa Catalina asistieron el alcalde de la Real Casa y Corte (Madrid), nobles y cuerpo diplomático, así como²⁸⁹:

«Lo más florido de la capital en personas visibles y en juventud elegante. El concierto más fashionable de Londres no sobrepaja a éste en magnificencia.»

Fue el último de los conciertos antes de comenzar la temporada.

El 15 de abril se publica la lista inicial de la nueva compañía de ópera²⁹⁰. que por fin se estrena el 20 de abril de 1830 en el Teatro del Príncipe. Se representa la *Caritea* de Mercadante, bajo la dirección de su autor. Su presencia en Madrid había creado muchas expectativas, como revela el siguiente texto²⁹¹:

«Después de días y más días de deserción en los coliseos, se abran los despachos y hay tropel, empujones y apreturas. ¿Qué novedad es ésta? [...] ¿Y qué ópera se pone en escena? Una del maestro Mercadante. El mismo compositor está al cembalo.»

El crítico no encuentra muy buena la primera representación, y mantiene sus reservas respecto al director. La *Caritea* volvió a representarse el 23 de abril. En cuanto a *Carnicer*, probablemente quedó como «segundo de a bordo» durante un tiempo, hasta que pudo estrenarse con *Il Pirata* de Bellini, el 9 de mayo en el Teatro de la Cruz.

La permanencia de Mercadante en Madrid no duró demasiado, ya que, con vistas a mejorar su compañía, a principios de mayo²⁹²:

²⁸⁸ *El Correo* (2.IV.1830), p. 3.

²⁸⁹ *El Correo* (7.IV.1830), p. 2.

²⁹⁰ *El Correo* (5.IV.1830), p. 2.

²⁹¹ *El Correo* (23.IV.1830), p. 2.

²⁹² *El Correo* (5.V.1830), p. 1.

«Emprende un viaje fuera de España. Parece que la guitarra que la empresa ha puesto en sus manos está espuesta a carecer de prima si salta la que tiene. De todos modos, aunque salte, hace falta otra para remudarla y cambiarla, a fin de que el instrumento suene con doble agrado.»

Su estreno no había respondido a las esperanzas que el público tenía depositadas en él como director, por lo que pensó que posiblemente con una *prima donna* más brillante la compañía podía funcionar mejor. Decidió viajar a París en busca de una soprano.

En cuanto a nuestro compositor y la primera representación de su compañía, *El Pirata* de Bellini en el Teatro de la Cruz, tuvo una buena acogida, sobre todo por la novedad²⁹³:

«Hay que hablar de un compositor nuevo, de una música desconocida.»

Mercadante no volvería hasta el mes de julio, por lo que nuestro compositor tuvo que encargarse de todas las funciones de la compañía italiana.

Es en esta época cuando Carnicer decidió presentarse a la oposición para un cargo directamente vinculado con el rey²⁹⁴:

«La plaza de maestro de música de su real capilla, y rector del colegio de niños cantores, [...] compositor también de música para la academia de su real cámara.»

Aunque el tema está desarrollado extensamente en otra parte de este trabajo (Capítulo II), conviene analizar las circunstancias que le llevaron a presentarse a la oposición. Una de ellas era su situación en los Reales Teatros, donde había vuelto a «aterrizar» Mercadante, seguramente por considerar el empresario que tenía más fama que Carnicer, y porque era napolitano, al igual que la reina María Cristina. A Carnicer no le debió agradar para nada la presencia de otro director, por lo que decidió a presentarse a la oposición. Pensamos que buscaba una alternativa profesional al mundo de los teatros, ya que el cargo en la Real Capilla era en régimen de internado. No obtuvo el puesto, por intrigas sobre su pasado político (ver capítulo II, 1), a pesar de que probablemente era quien más facultades tenía. En cualquier caso la oposición le mantuvo ocupado durante el mes de mayo de 1830, tanto por las pruebas en sí, que duraron varios días, como por sus intentos de deshacer las intrigas contra su persona.

En junio participó en un concierto a beneficio de la Real Inclusa (22 de junio de 1830) en el que

²⁹³ *El Correo* (12.V.1830), p. 2.

²⁹⁴ *El Correo* (29.III.1830), p. 2.

cantaron distintos aficionados, y también participaron futuros profesores del conservatorio: Escudero y Albéniz. Se cantó un dúo de *Elena y Malvina*, y²⁹⁵:

«El maestro Carnicer asistió al piano con el mayor celo, y contribuyó igualmente al conjunto de función tan agradable. »

6.2 Incidencias curiosas durante representaciones y ensayos

La compañía italiana puso en escena a finales de junio el *Mosè in Egitto* de Rossini, en el Teatro del Príncipe, y *El Correo* habló bastante bien de la mayoría de los cantantes, excepto de Gaetano Battista Melé, que quedó mal con el público en el estreno de la ópera²⁹⁶. Nos llamó la atención la noticia de la aparición de un perro en el escenario durante la representación de *Il Pirata*, dirigida por Carnicer, mientras se cantaba un coro del primer acto. El cronista señala con ironía que el animal escuchó atentamente, por lo que al final resultó un «perro filarmónico»²⁹⁷. Gracias a esta curiosa anécdota examinamos atentamente un legajo que contenía toda clase de información sobre lo que pasaba en las bambalinas y detrás del escenario, y hallamos datos interesantes sobre la vida diaria en los Reales Teatros. Había una noticia directa sobre el «incidente» antes mencionado: una denuncia contra una corista que había llevado²⁹⁸:

«Al teatro un perro, el cual apareció en escena cuando se representaba la ópera. Éste abuso de aparecer perros en las tablas se ha repetido ya otras veces.»

En otra denuncia se habla del mal comportamiento del público en el Teatro del Príncipe durante una obra de teatro que llevaba música de Carnicer²⁹⁹:

«Después de principiado el primer acto de la Pata de Cabra, sin duda con motivo de haverse acabado los toros tan tarde, se agolparon a la entrada de la Cazuela más de cien mugeres [...] la clase que ocupa éstos asientos no es de la mayor educación.»

Hubo que poner orden, ya que se había armado gran alboroto y el público se peleaba por los asientos.

²⁹⁵ *El Correo* (25.VI.1830), p. 3.

²⁹⁶ *El Correo* (30.VI.1830), p. 3.

²⁹⁷ *Idem*.

²⁹⁸ AVM: (Corr.) 1-124-55 (27.VI.1830).

En otro documento «reservado» dirigido al corregidor se habla de la entrada en los camerinos de personas ajenas, y del poco respeto de las prohibiciones existentes³⁰⁰:

«Para dar a V.S. una idea del poco respeto con que se miran las providencias basta decir que hay muger que sin miramiento al adelantado estado de preñez en que se halla, se coloca entre bastidores. Otra hace lo mismo con una criatura de pecho. Otro actor entra con un perro de aguas y le tiene en brazos entre bastidores, le suelta con peligro de que salga a la escena y luego le encierra en un cuarto desde donde si ladra puede hacer mal efecto. Una cantatriz de la ópera cuando trabaja lleva a su marido, su niño, su cocinero, su criado, y aún se permite sentar en una silla entre los bastidores con el niño encima. Otra cantatriz lleva un criado, dos hijas o hijastras y otro sugeto: los criados del café a pretexto de servir café o refresco se detienen en el escenario; y entre los operarios.»

Como vemos, en el mundo del teatro se producían todo tipo de situaciones y desacatos. En más de una ocasión le tocaba a nuestro músico sufrir estos problemas, como en la representación de *Il Pirata*, o enfrentamientos con músicos por su escasa disciplina. En el mismo legajo aparece la noticia de una multa de 14 reales impuesta al segundo viola de la orquesta del Teatro de la Cruz, por contar una mentira y no asistir a una función del *Tancredo*, y además por haber «insultado públicamente a su Director», es decir, a Carnicer³⁰¹.

Otras noticias variopintas del mismo período nos revelan los problemas que surgían durante la temporada. También hubo una polémica con una acomodadora del teatro, Pepa Galindo, que según el denunciante padecía una enfermedad contagiosa³⁰². En otra encontramos la denuncia de una dueña de casa de huéspedes que se quejaba del comportamiento y las amenazas del cantante de la compañía italiana Giovanni Inchindi³⁰³ y su mujer; el cantante la llamaba³⁰⁴

«Vieja cochina, ladrona, y otras expresiones de éste Jaez, habiendo llegado el caso de tirarla algunas cosas, y propalar que la ha de matar.»

²⁹⁹ AVM: (Corr.) 1-124-55 (20.VII.1830).

³⁰⁰ AVM: (Corr.) 1-124-55 (3.III.1830).

³⁰¹ AVM: (Corr.) 1-124-55 (4.I.1830).

³⁰² AVM: (Corr.) 1-124-55 (18.IV.1830).

³⁰³ Su verdadero nombre era Jean-François Hennekindt; y había seguido la moda de italianizar su nombre.

La pintoresca realidad del mundo de los teatros de la época nos da una idea de los problemas que surgían en ellos a diario, muchos de los cuales afectaron a nuestro músico de forma directa o indirecta.

Otro problema de la temporada que nos ocupa, a finales de junio, fue un accidente que tuvo Demeric-Glosop al volcar su coche, por el que la cantante no pudo seguir actuando en el *Mosè*³⁰⁵.

Mercadante regresó de París en julio acompañado de Fanni Corri-Paltoni, que hizo su presentación en el Teatro de la Cruz el 17 de julio como *Rosina*, en *Il Barbiere di Siviglia*³⁰⁶. Por otra parte se contrató a Adelaida Tosi³⁰⁷ para la compañía italiana. El 7 de septiembre se estrenó en la capital, con una espectacular acogida, en *L'ultimo giorno di Pompei* de Pacini³⁰⁸.

También los tenores Passini y Trezzini tenían mucho éxito. Carnerero habla de los Passinistas y Trezzinistas, de partidos filarmónicos, a propósito de la ópera *La Donna del Lago* de Rossini, en la que ambos tenores habían actuado³⁰⁹.

6.3 Real acontecimiento

En noviembre de este mismo año nuestro músico debe escribir para una «Función de circunstancias», en celebración del nacimiento de la Princesa de Asturias³¹⁰, en el Teatro de la Cruz (el 20 de noviembre de 1830) con asistencia de los reyes. La función comenzó con poemas alegóricos (uno de Larra) que se desprendieron de los palcos, tras lo cual³¹¹:

«Los individuos de la compañía italiana cantaron un himno compuesto al efecto por Don Ramón Carnicer, en el cual en medio de una música análoga, lucieron sus voces y habilidad las Sras. Tosi, Lorenzani, Corri-Paltoni y otras.»

Luego se ejecutó *El Templo de la Gloria*, una loa alegórica de Manuel Hernando Pizarro con música de

³⁰⁴ AVM: (Corr.) 1-124-55 (30.XII.1830).

³⁰⁵ *El Correo* (2.VII.1830), p. 2.

³⁰⁶ *El Correo* (21.VII.1830), p. 2.

³⁰⁷ *El Correo* (19.XII.1830), p. 3. Adelaida Tosi envía una carta en la que se queja de un impreso injurioso aparecido en Cádiz, que estaba siendo difundido en Madrid.

³⁰⁸ *El Correo* (15.IX.1830), p. 2.

³⁰⁹ *El Correo* (2.VIII.1830), p. 2.

³¹⁰ La futura Isabel II, que había nacido el 10 de octubre de 1830.

³¹¹ *El Correo* (22.XI.1830), p. 3.

Carnicer, decoraciones de Lucas Gandaglia y coreografía de Cozzer. La obra, escrita por orden del Ayuntamiento de Madrid, contenía tres intervenciones musicales compuestas por nuestro músico³¹².

El otro director de la compañía italiana, Saverio Mercadante, también quiso esmerarse para tan fausta ocasión, y compuso una «sinfonía característica española», que fue interpretada bajo su dirección y bailada por actores y miembros de la compañía de danza.

Tras este breve paréntesis, la compañía italiana continuó con su actividad normal. A propósito de *La Straniera* de Bellini en el Teatro del Príncipe, cuyas primeras representaciones fueron muy celebradas por la calidad de la orquesta y la excelencia de los cantantes, apareció el siguiente comentario³¹³:

«El maestro Carnicer ha dado nuevas pruebas de su inteligencia y esmerada aplicación; el conjunto en fin ha sido sin igual. Más completo no sé cual sea el que pueda comparársele.»

Este párrafo y las noticias que iremos viendo demuestran que nuestro músico tenía ya el control de la compañía italiana como primer director, y que Mercadante había pasado a un segundo plano como responsable de la ópera y centraba sus actividades en su faceta de compositor. Prueba de ello es que en la preparación de siguiente temporada (ver 1831-1832) el ayuntamiento y los empresarios no le tuvieron muy en cuenta, mientras que Carnicer fue el referente principal de su organización³¹⁴. El compositor napolitano ya no estará como director en la siguiente temporada y, como veremos, Carnicer tomará casi todas las decisiones.

6.4 *Cristoforo Colombo*, ópera nueva

A propósito del último comentario sobre nuestro músico en *El Correo*, un suscriptor escribió elogiando al maestro y anticipando el estreno de su nueva ópera³¹⁵:

«En el número del lunes 6 del corriente habla Vmd. con todo el elogio que se merece, así de la ópera la *Straniera* como de los cantantes, que tanto se han esmerado en su ejecución, sin olvidar

³¹² Pagán y De Vicente, 1997, pp. 339-341.

³¹³ *El Correo* (6.XII.1830), p. 2.

³¹⁴ Carnicer se hallaba bastante consolidado profesionalmente, y también había sido elegido profesor de composición del recién fundado Conservatorio de María Cristina. (Ver capítulo II).

³¹⁵ *El Correo* (10.XII.1830), p. 3.



a nuestro compatriota el Señor Carnicer, a quien le ha tocado ponerla en escena: mucho me ha agradado el artículo consagrado a ésta ópera, y creo que la generalidad se hallará en igual caso por el entusiasmo que ha producido; pero a mi modo de ver ha omitido una circunstancia digna seguramente de que se haga pública. El Señor Carnicer ha compuesto una ópera, que va a ponerse en escena a continuación de ésta: los hombres imparciales no ignoran que tenemos un prurito de vituperar todo lo que no es extranjero; de consiguiente por muy satisfecho que se halle aquél del mérito de su composición, debe temer que se ejecute en el tiempo determinado: no obstante esto, y contra la práctica generalmente seguida por los maestros, el Señor Carnicer se ha tomado tanto interés en los ensayos, y se han hecho éstos con tanta buena fe, que la ópera se ha ejecutado sin falta alguna que pueda deslucirla: éste procedimiento es muy digno de elogio; y, aunque no lo creo necesario, nunca debe olvidarse menos que cuando asistamos a la representación de la ópera del Colon.»

Vemos que quien escribe parece ponerse el parche antes de la herida, al referirse al desdén del público español por todo lo que no fuese extranjero. Parece como si quisiera, de alguna forma, evitar una polémica, como la que se generó a propósito de la anterior ópera de nuestro compositor, *Elena e Malvina*. Suponemos que algunos «detractores» de nuestro músico, y puede que entre ellos Mercadante, ya tenían su pluma afilada para criticar la nueva obra de nuestro compositor.

El libreto de la nueva ópera, escrito por Felice Romani, había sido un obsequio del tenor Passini, que, como vimos, había tenido un enfrentamiento con Carnicer en la temporada 1828-1829, y quizás intentara reconciliarse con este gesto. Pensamos que esto se produjo hacia 1829, y que Carnicer escribió el *Colombo* a lo largo de 1830. El mismo libreto había sido utilizado por el compositor Francesco Morlachi, que en junio de 1829 estrenó en Génova su *Cristoforo Colombo*³¹⁶.

El 12 de enero de 1831, día de su estreno en el Teatro del Príncipe, se publicó el³¹⁷:

«Argumento³¹⁸ del melodrama serio en dos actos titulado Cristobal Colón, compuesto por el

³¹⁶ Pagán y De Vicente, 1997, p. 159.

³¹⁷ *El Correo* (12.I.1831), p. 2.

³¹⁸ «El asunto de este drama se ha tomado del tercer viaje de *Cristóbal Colón*, cuando arrojado por la tempestad a la Jamaica, olvidado del Universo y amenazado por pueblos feroces, tuvo que luchar con los elementos, con la perfidia de sus huéspedes y con el desaliento de sus compañeros. Su indomable constancia triunfó de todos estos obstáculos, hasta que *Tiesco*, a quien había mandado a Cuba por socorro, volvió con ellos a sacarle de aquel estado, que únicamente la fortaleza de su ánimo y su insigne prudencia pudiera resistir por tanto tiempo. Se

maestro Carnicer, y que debe ejecutarse ésta noche en el coliseo del Príncipe.»

El romántico melodrama puesto en música por nuestro compositor tuvo una excelente acogida del público, como nos lo hace saber una reseña del su estreno³¹⁹:

«No tratamos de presentar hoy el análisis de la primera representación de la ópera titulada Cristóbal Colón, escrita por el maestro Carnicer, y puesta en escena la noche de antes de ayer miércoles 12 del corriente. Nos bastará decir que la concurrencia era numerosa y brillante; que el espectáculo abunda en pompa y magnificencia, y que para calificar con verdadero fundamento el mérito artístico de la composición conviene que se repitan algo más sus representaciones. La segunda no pudo verificarse anoche, según estaba anunciada, por indisposición del Señor Inchindi, [...] Lo que hay de cierto entretanto es que el maestro Carnicer recogió muchos aplausos, y que su obra fue oída benévolamente.»

Unos días después Carnerero publicó una crítica más elaborada de la ópera. Tiene notable interés para

introduce en el drama al hijo del héroe, llamado Fernando, que con efecto le acompañó en sus expediciones, y escribió después la historia de sus descubrimientos. Estos son los personajes históricos: los demás son inventados por el autor para dar interés a su fábula.

Zamoro, cacique de Haytí (Sto. Domingo), vencido en su isla por los europeos, se hallaba refugiado en los dominios de *Yarico*, cacique de Maima (Jamaica), donde estaba *Colón* y sus náufragos. Refiere allí los desastres que han llevado a su patria aquellos extrangeros, e induce a *Yarico* a conspirar contra ellos para exterminarlos. Forman los dos gefes una alianza, y para consolidarla más y más *Yarico* concede a *Zamoro* la mano de su hija. Pero *Cilia* (éste era su nombre) estaba apasionada de *Fernando*, hijo de *Colón*. Horrorizada a la idea de ver a su amante asesinado, le descubre la conspiración que iba a estallar, y por este medio los españoles se libran de la traición que les amenazaba, sorprendiendo a los indios cuando estaban preparándose. Sin embargo, se trabó un empeñado combate, en que *Fernando* cayó en poder de los bárbaros, al paso que *Cilia* permaneció en el campo castellano, para librarse del castigo que las leyes de Maima imponía a quien rebelase el secreto de la patria al enemigo. Este era terrible en efecto pues sacrificaban al reo en una profunda caverna, donde moría en espantosa soledad. Para cumplir con este bárbaro voto, los indios proponen a *Colón* que le restituirán al hijo prisionero, si les entrega la desgraciada doncella: tentación terrible para el corazón de un padre; pero el magnánimo *Colón*, sofocando los naturales sentimientos en favor de los deberes de la gratitud y los derechos de la hospitalidad, reúsa sujetarse a la poco honrosa condición que se le exigía; y el enamorado joven hubiera sido sacrificado, si su generosa amante, huyendo de su refugio, no volara a salvarle y a ser víctima del furor de los suyos. No pudieron librarla de su castigo todas las súplicas de *Fernando*, quien echado por los indios, y viendo que no había tiempo que perder corre a su padre, para que acuda a la defensa de aquella infeliz. Estaba ya abierta la caverna fatal, cuando *Colón* se arroja con los suyos sobre el lugar del sacrificio y valiéndose de la circunstancia de un eclipse de luna, llena de *terror* a los enemigos, libra la joven, y enarbola el sagrado estandarte de la cruz, a que se acogen aquellos pueblos infieles, y al mismo instante llega *Tiesco* con el deseado socorro, dando fin a los trabajos de aquellos héroes».

³¹⁹ *El Correo* (14.I.1831), p. 2.

nosotros, ya que nos da información muy concreta sobre su puesta en escena³²⁰:

«La ópera *Cristóbal Colón*, cual otras varias del mismo apreciable compositor, abunda en ciencia artística, en armonía vocal y aun más instrumental, y en melodías de un carácter puro y frecuentemente gracioso o patético. Por ejemplo de éste último mérito me ceñiré en éste fugitivo artículo a citar el coro, y la cabaletta (*Lieto appiendi di tanto donno*) en la introducción; el coro y frase última de la cabatina de *Zilia* en su primera salida: todo el dúo (magnífico pedazo, y a nuestro parecer el mejor de la ópera) entre *Zilia* y *Zamoro*; el coro, que llamaremos de las tres orquestas, y la cabatina de *Fernando* con su gentil ritornelo, al paso que respecto a combinaciones de magestuosa armonía no adolecerá de parcialidad el que enumerase todas las piezas del *Cristóbal Colón*.»

Un estudio y una reposición de dicha ópera es una asignatura pendiente en el mundo musical de nuestros días, y nos ayudaría a apreciar el efecto que causó su estreno.

En cualquier caso, con *Adelaida Tosi* en el papel de la heroína *Zilia*, el éxito estaba más o menos garantizado. En otro párrafo, *Carnerero* se refiere, a nuestro entender, al abuso de ciertos elementos de retórica musical en la partitura:

«Pero a pesar de tales bellezas, y so pena de inmolar la conciencia crítica al amor nacional y al vivo interés que inspira un compatriota, cuya reputación música está bastante consolidada para no temer las observaciones de la verdad amistosa, se hace preciso confesar que en el actual drama lírico, como en sus predecesores, incide siempre el compositor en cierta difusión de estilo, y aun en cierto pleonasma de factura, cuyos nocivos efectos son fatigar el oído, y deslustrar el brillo original de sus temas. La ternura paternal de maestro suele llegar a punto, no sólo de repetir sus períodos melódicos, sino de duplicar, triplicar y aun cuadruplicar ya estancias del libretto, ya los dos versos primeros de la pieza que se canta; y ya más a menudo los últimos. Ésta especie de morosa delectación artística prolonga desmesuradamente la partición, y la hace perder algo de sus derechos intrínsecos a la pública recompensa. En una palabra, el maestro produce hermosas flores y frutos; pero no se cuida en general de podarlos, y de aumentar el aroma y frondosidad de las ramas principales, mediante el sacrificio de las menos lozanas. Si

³²⁰ *El Correo* (21.I.1831), p. 2.

Le secret d'ennuyer est celui de tout dire,

conforme enseña un legislador del parnaso, ¿que sucederá cuando todo se diga dos o más veces?

El apreciable compositor del *Colón* no se ofenderá sin duda de éstos consejos y recomendaciones en favor de su completa gloria y mayor placer de sus numerosos y justamente apasionados auditores, entre los cuales se encuentra el *Correo* con superiores títulos que si perennemente le adulase.»

No obstante lo dicho, el crítico reconoce el gran talento y genio creativo en nuestro compositor:

«Sea pues dicho que en ésta última composición del maestro director músico de nuestros teatros debe reconocerse grande fecundidad y ciencia de los recursos que su arte posee: partes muy notables aun con rasgos de genio creador, de originalidad, de inspiraciones nuevas; y en suma un conjunto de cualidades lírico-dramáticas, no inferior al de otras óperas suyas, que le han conquistado cuantiosos aplausos en Madrid y Barcelona, y un crédito reconocido en el género que cultiva.»

En lo que a sus intérpretes se refiere, la crítica hace un discreto elogio de su actuación:

«Los actores cantantes se han esmerado, sin que la representación y lo que han hecho han estado a desnivel del mérito de la composición.»

Los último párrafos resultan especialmente interesantes, ya que hablan de la escenografía y el montaje, tema poco comentado hasta ahora en las óperas de Carnicer:

«En punto al aparato teatral, mientras por un lado creo deber transigir con la profusión de bandas militares, los bailarines incidentalmente introducidos y la armadura del descubridor almirante, me parece que deben tacharse como indignas de ésta corte y de la empresa de teatros varias impropiedades, y, digámoslo así, diversas mezquinarías que saltan a los ojos: v. g., las decoraciones, de las cuales ninguna representa la vegetación de los trópicos, los barrancos, los árboles de cacao, los cocoteros, los plátanos, los cedros, los nopalos y otras plantas de las regiones en que la acción se representa. Nada diré de la perspectiva del navío con sus velas y demás aparejo, y de lo mucho que pudiera escribirse relativamente a su diseño material. Éste es un buque visto por dentro: éstas son velas, cañones, gallardetes &c. Item los yelmos y cotas de

la tropa española, plato recalentado de los alemanes del siglo XII en la Straniera, y muy mal acomodado al guiso del XV en nuestra tierra. Item: las barbas de una raza harto escasa de semejante dote varonil, Item: los mantos y túnicas de los adivinos y sacerdotes. Item: los bucles y melenas ensortijadas a fuego de las Indias. Item: (y sobre todo) las carnes y plumas de los infelices indios, imitados por unos sayos flojos, amarillos por arriba, oscuros por abajo y algunos con mangas blancas... ¡Cáspita y que desnudez tan semejante a la de un negligé de un hospital de convalecientes!»

Carnerero considera que al buscar el ahorro en ciertos elementos de la escenografía, se ha producido un resultado de poca categoría para los teatros de Madrid, además de los errores históricos en la utilización de los recursos, por lo que termina definiendo estos arreglos como:

«Presentar el vestido teatral con los remiendos de arlequín.»

Mucho fue el esfuerzo y la ilusión que puso Carnicer en la puesta en escena de su ópera para las pocas veces que se representó: solamente el 12 y 13 de enero de 1830. En cualquier caso, el acontecimiento tuvo una notable difusión, e incluso apareció un poema dedicado a la nueva ópera; se trata de un soneto firmado con dos iniciales que no hemos podido identificar³²¹:

«Si de Colón las inclitas acciones
de España el siglo de oro ennoblecieron
y un nuevo mundo al trono sometieron,
que hoy ocupan felices los Borbones,

Grandes sus lares son; y las regiones
que al hispano valor ceder se vieron,
en su historia veraces inscribieron
los triunfos de Castilla y sus blasones.

Tú, Carnicer, con superior talento
ensalzas su heroísmo, no olvidado

³²¹ *El Correo* (26.I.1831), p. 3.

ni de tres siglos al transcurso lento;

Y en patriótico fuego entusiasmado
feliz demuestras tu saber profundo,
y la española gloria a todo el mundo

M.D.»

Vemos en el poema un tinte altamente nacionalista, no sólo al referirse a Colón sino también a Carnicer, como representante de la gloria española.

La temporada 1830-1831 de la compañía de ópera terminó poco después, el 6 de febrero, con la puesta en escena de un título de éxito seguro: *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini. En esos mismos días llegaba el propio Rossini a Madrid, en compañía del marqués de las Marismas, el banquero Alejandro Aguado. El compositor asistió al teatro y a varios conciertos³²². por lo que es posible que la puesta en escena de *Il Barbiere* se hiciera en su homenaje. Luego visitó el recién fundado conservatorio, junto a los reyes, y allí tuvo ocasión de charlar y almorzar con el profesor Carnicer (ver capítulo II).

Parece que los poemas alegóricos a los músicos estaban de moda; también se publicó uno dedicado al Cisne de Pésaro en Madrid³²³:

«¿Donde, *Rossini*, irás que el peregrino
Son de tus cantos, que envidiará Orfeo,
No te renueve el público trofeo
Que a tu genio sin par unió el destino?

Vuela tu nombre; salva el Apenino:
Traviesa el Alpe; cruza el Pirineo;
Ni el ancho mar ni el Atlas giganteo
Limite oponen al cantor divino.

Tu empero de la fama el raudo vuelo

³²² *El Correo* (16.II.1831), p. 1.

³²³ *El Correo* (18.II.1831), p. 3.

No pretendas seguir: la patria mía,
Que hoy recibe goce tu tesoro.

Pulsa tu lira en el hispano suelo;
Repetirán su mágica armonía
Las ninfas bellas del Mantuano coro.
M.»

Rossini estuvo tan sólo unas semanas en Madrid y asistió a muchos homenajes de la nobleza, los reyes y el mundo literario y musical. Fue nombrado «adicto honorario» del recién fundado conservatorio, y recibió el encargo, de escribir el conocido *Stabat Mater*, obra que, como veremos, le tocó estrenar a Carnicer.

En cuanto a nuestro compositor, a pesar de haber empezado la temporada con mal pie —la dirección compartida con Mercadante, el rechazo de su candidatura a la plaza de la Real Capilla— veía cómo su panorama profesional y laboral se iba consolidando. En esta época había sido elegido profesor de composición para el nuevo conservatorio, y contaba con toda la confianza del ayuntamiento y los empresarios como director de la compañía italiana.

7 TEMPORADA 1831-1832

7.1 La organización de la temporada 1831-1832

Coincidiendo con el acontecimiento en el mundo musical que significa la fundación del Conservatorio María Cristina, el público desborda de entusiasmo hacia el mundo de la lírica. Por ello, la Comisión de Teatros decide organizar la temporada de 1831-1832 con suficiente antelación y con solistas destacados, siguiendo las expectativas del público madrileño. Ya en noviembre de 1830 comienzan los preparativos y Carnicer, que ese año se ha estrenado como profesor y miembro de la Junta Facultativa del Conservatorio, es uno de los que participan activamente en la elección de solistas y músicos, así como de títulos a estrenar. De esta temporada contamos con bastante documentación respecto a su organización: cartas y escritos que resultan reveladores del funcionamiento de los teatros de Madrid y nos permiten concretar el trabajo que hacía Carnicer. Por esta razón, antes de hablar de las incidencias

artísticas de la temporada, nos fijaremos en cómo Carnicer articula su labor de director musical.

Durante la primera quincena de noviembre de 1830 la comisión ya había presentado una serie de «Propuestas para mejora del Teatro», siendo «urgentísimo comenzar los ajustes, especialmente de algunas partes de la ópera»³²⁴. De inmediato nuestro músico empezó a planear lo que sería la compañía italiana del siguiente año. Se acuerda así hacer algunos pagos por adelantado, para poder contar con la plantilla prevista³²⁵:

«Abonarle por la temporada del año próximo cómico la cantidad de noventa mil reales»

al Tenor Trezzini, a Inchindi 100.000, a Domenico Vacanni 36.000,

«y con el compositor de Música Don Ramón Carnicer cuarenta mil, no habiendo podido gravar con éstos profesores otro partido más ventajoso.»

Asimismo, disponer de 130.000 reales para Brigida Lorenzani.

Se presenta entonces una lista con un «Proyecto de Compañía de Ópera», que es un esbozo de lo que va a ser, pues todavía no están «ajustados» todos los miembros. El empresario Cristóbal Cuesta negocia a finales de diciembre, a través de un representante en Milán, la contratación de algunos solistas. En enero, el primer tenor, Passini, solicita que se le deje en libertad de su contrata anterior, señalando que con mucho gusto se quedaría, pero que le han hecho otras ofertas más ventajosas de teatros de Europa³²⁶. La Comisión, después de pedir la opinión de Carnicer, decide mantenerle, y acuerda pagarle el sueldo solicitado: 100.000 reales. En cambio la soprano primera, Brigida Lorenzani, cuando estaba a punto de firmar el contrato, dijo no estar de acuerdo en la cantidad estipulada. Entonces la Comisión³²⁷:

«Manifestó su falta de consecuencia a lo pactado, espresó que acaso su falta de inteligencia en el idioma Español podía haber dado lugar a no entender la cantidad.»

Las negociaciones eran siempre un tira y afloja entre los empresarios y los solistas, como vemos, máxime cuando se acercaban las fechas del comienzo de una temporada y los segundos aprovechaban para pedir mejores condiciones. Ni Carnicer ni la empresa ceden a las pretensiones de Lorenzani, o más bien de su

³²⁴ AVM: (S) 3-409-9.

³²⁵ AVM: (S) 3-409-9. Acuerdos del ayuntamiento (1.XII.1830).

³²⁶ AVM: (S) 3-409-9, carta de Passini (11.I.1831).

³²⁷ Idem.

marido, ya que el sueldo acordado ya es increíble comparado con lo que ganaban los solistas nacionales; se le deja entonces en libertad para ir a otro sitio y se propone a Cuesta para que viaje Italia a buscar otra *prima donna* y una contralto. Pero Cuesta alega que su responsabilidad dentro de la organización de la temporada no le permitía ausentarse de Madrid. La comisión propone entonces que, de acuerdo con Carnicer, a través de un representante se busque a las solistas y se encargue nuevas óperas a Milán.

Las gestiones no prosperan muy rápido, por lo que la comisión lanza otra idea³²⁸:

«Junta de Comisión de Teatros de 9 de Febrero de 1831.

Teniendo presente la necesidad que hay de que se proporcione prima Donna y contralto para la compañía de ópera por la salida o cesación de las Sras. Tossi y Lorenzano, se acordó: Habilitar con las facultades competentes al Maestro de Música Don Ramón Carnicer para que pase a Italia a elegir y ajustar las que conceptúe más útiles a propósito, a cuyo efecto se le darán por la Junta las instrucciones correspondientes.»

Esta es la primera vez que el ayuntamiento de Madrid propone a Carnicer para ir a Italia, lo que demuestra que ya se tenía gran confianza en él, como la persona más indicada para organizar la nueva compañía. Sin embargo, el maestro contesta inmediatamente que no puede ir al ser «Maestro del Real Conservatorio de Música, y necesitar de licencia»³²⁹. La Junta encarga entonces al mismo Carnicer que se reúna con Piermarini y Mercadante con objeto de hacer una lista de todas las *prime donne* posibles, para que pueda ir Cuesta a elegir las. Lamentablemente, esto último tampoco funciona, por lo que se busca a las cantantes a través de un agente en Milán. Se reciben varias cartas del agente de Italia: en una propone a la soprano Matilde Palazzesi y a la contralto Fanny Ekerlin. Carnicer les da el visto bueno y la Comisión aprueba que Cuesta escriba al agente para contratarlas, aunque con un límite de dinero.

Mientras tanto, en Madrid se hacen trabajos de reparación, «obras de necesidad pedidas por los Alcaldes de los Teatros»³³⁰, con el fin de ir preparándolos para la siguiente temporada. Los dos coliseos, de la Cruz y Príncipe, necesitaban una serie de mejoras, por lo que se efectúan trabajos de albañilería y carpintería, y se acuerda modificar sillones, forrar butacas, cambiar sillas, así como renovar útiles de

³²⁸ Idem.

³²⁹ AVM: (S) Idem (10.II.1831). Aunque era posible conseguir la licencia para ausentarse, pensamos que dado que el conservatorio estaba empezando a funcionar, nuestro músico no tenía ningún deseo de ir a Italia y poner en juego su recién adquirido cargo.

³³⁰ AVM: (S) 3-410-13 (II y III.1831).

incendio y reparar goteras.

En cuanto a la orquesta, Carnicer va pensando ya en la plantilla con la que contará en la temporada. En el legajo principal³³¹ se encuentran cartas, sobre todo administrativas, pero también de problemas personales de músicos y cantantes. Algunas de ellas resultan curiosas; transcribimos unas anotaciones personales de Carnicer en las que vemos que la mayoría de los asuntos musicales de los Reales Teatros pasaban por sus manos. Se refieren al primer viola del Teatro de la Cruz, que pide permiso al corregidor para ausentarse hasta que comience la nueva temporada, pues tiene a su mujer enferma y debe llevarla fuera de Madrid por orden del médico, «mudando aires y aguas»³³².

La Comisión escribe una nota en la solicitud, sugiriendo que se le pida informe a Carnicer. Este contesta al pie de la instancia, diciendo lo siguiente³³³:

«No hallo inconveniente que se conceda la licencia que solicita éste interesado, supuesto que vamos a entrar en Cuaresma, y por lo tanto el Teatro estará cerrado. Pero es preciso que dicho Señor Palomero se halle en Madrid el 1º de abril para asistir a los ensayos que puedan ocurrir para la apertura del Teatro el Domingo de Pascua. El asunto de suplentes se debería tratar con los Sres. de la Comisión a fin de fijar una regla que corte de raíz ciertos abusos que se han introducido en la Orquestas, cuales son mandar a veces sujetos que apenas saben tener el instrumento en la mano.»

La contestación pone en evidencia que si bien Carnicer, desde su llegada a la capital, había puesto a raya a los músicos de las orquestas y elevado muchísimo su rendimiento, todavía se cometían abusos por parte de los profesores, sobre todo los de Real Nombramiento, que se sentían dueños de las plazas y eran de alguna manera «funcionarios». Cuando por alguna razón no podían asistir a un ensayo o función, se sentían con derecho a enviar sustitutos, muchas veces no cualificados, sin consultar al director; esto le causó al compositor muchos quebraderos de cabeza y enfrentamientos con los músicos, ya que Carnicer luchaba por mantener un buen nivel en las orquestas.

Contamos también con muchos documentos referentes a cantantes y actores que muestran detalles del funcionamiento de la compañía italiana, como por ejemplo el de Domenico Vacanni, al que se

³³¹ AVM: (S) 3-409-9.

³³² AVM: (S) 3-409-9 (4.II.1831).

³³³ AVM: (S) 3-409-9 (19.II.1831).

contrata como primer bajo en 1831. En su contrato se le exige, entre otras cosas, exclusividad y obediencia al director, a la vez que otros pormenores que se encuentran escriturados, como son el pago por parte de Madrid de sus gastos de viaje, así como detalles de lo que no corre por cuenta de la compañía, como el llamado *piccolo* vestuario: camisas, sombreros, pantalones, zapatos y otras cosas. Estos contratos son dignos de estudio, ya que sientan jurisprudencia al respecto³³⁴.

Existen también acuerdos para pedir informes a Carnicer sobre nuevos contratos de músicos o cantantes, así como sobre permisos; vemos que el ámbito de su cargo era bastante más amplio de lo podría suponerse en un director artístico³³⁵. Carnicer solía escribir su opinión en el margen izquierdo de las solicitudes o instancias que se le presentaban, y las firmaba; como una nota manuscrita de Carnicer en la instancia de José Cámara, músico del Teatro de la Cruz, que pedía permiso por estar enfermo. El maestro señala que no halla inconveniente en que se ausente³³⁶:

«Por constarme la grave enfermedad que acaba de padecer, siempre que ponga a un suplente o supernumerario (según costumbre).»

Él era quien mejor conocía la realidad de las orquestas, y la opinión más experta en términos artísticos, por lo que, en el fondo, era quien tomaba decisiones al respecto. A la hora de organizar la compañía italiana era también su autoridad la que contaba. Así, con vistas a la temporada 1831-1832, en la Junta de la Comisión de Teatros del 1 de marzo de 1831 el acta nos da fe de que³³⁷:

«Se conferenció detenidamente con el Maestro de Música Director Dn Ramón Carnicer, acerca del arreglo y formación de los Coros de ambos sexos que se necesitaban para completar la compañía de ópera, y por último quedó encargado de presentar a la posible brevedad, lista de los que en su concepto por su buena conducta y habilidad, después de examinados, deban ajustarse.»

Carnicer, por su experiencia en Barcelona y su dominio del idioma italiano, también

³³⁴ AVM: (S) 3-410-14 (1831).

³³⁵ En otras ocasiones era requerido para labores de distinto orden, como para hacer el inventario: figura entre los peritos tasadores nombrados por la comisión para la valoración de los efectos y enseres que existen en los teatros y sus dependencias: «Para Música= Dn Ramón Carnicer, [...] Para Archivo y Piezas dramáticas Don José María Carnerero». (AVM: (S) 3-409-9).

³³⁶ AVM: (S) 3-409-9 (27.II.1831).

³³⁷ AVM: (S) 3-409-9 (1.III.1831).

desempeñaba ciertas funciones de carácter «diplomático» con algunos solistas, que muchas veces se complicaban con problemas de órdenes diversos y variados, desde los papeles asignados en las óperas, hasta problemas de adaptación a la vida diaria de Madrid. Todos los asuntos de orden musical los resolvía con maestría, aunque fuese necesario componer un aria o un dúo para equilibrar el protagonismo de tal o cual cantante. Para los asuntos de orden práctico delegaba en otros funcionarios como Cristóbal Cuesta, que debía lidiar con problemas tan variados como buscarles casa a los solistas. En esa temporada Adelaida Tosi³³⁸ no encontraba un alojamiento a su gusto. Otros detalles podían ser, por ejemplo, organizar los coches para el transporte de actrices «de sus casas al teatro»³³⁹.

7.2 El «plan de orquestas» del maestro Carnicer

Dada la experiencia de nuestro compositor como director musical, se le pide para la temporada 1831-1832 que defina y reorganice la composición de las orquestas de los teatros, uno de los capítulos más complicados³⁴⁰:

«Sr. Don Ramón Carnicer

Considerando la Comisión de Teatros del Exmo. Ayuntamiento de lo útil y conveniente que será al mejor servicio de las funciones teatrales, que las orquestas se compongan de Profesores útiles ha acordado que Vm. como Maestro Director de Música forme el proyecto o lista de los individuos de quienes en su concepto deban componerse las citadas orquestas, a cuyo efecto acompaño a Vm. las adjuntas solicitudes que se han presentado.»

Era este un tema que en la temporada anterior ya se les había planteado a Carnicer y Mercadante, particularmente para hacer ciertos cambios específicos en la cuerda, que reclamaba también el primer violín. En una carta del maestro, en contestación a los informes solicitados, podemos ver cuáles eran los motivos por los que nuestro músico prefirió esperar hasta la temporada siguiente para emprender dicha

³³⁸ Adelaida Tosi tuvo sus fervientes partidarios en Madrid, donde se hicieron dos bandos: los «tosistas» y los «lalandistas», estos últimos partidarios de la soprano Enriqueta Meric-Lalande. Los partidarios de una u otra soprano vivieron largo tiempo enfrentados.

³³⁹ AHAM, *Ibidem*.

reforma³⁴¹:

«Señor Corregidor:

En contestación al oficio que V.S. se sirvió dirigirme con fecha 14 de diciembre del año último relativo a que informara a V.S. sobre la queja que el 1er violín del Teatro del Príncipe Don Manuel Ocón había manifestado a la Empresa de los Teatros contra los individuos de ella Don Francisco Viñals, primer viola, Don Antonio Cruz; primer violín de segundos y Don Francisco Clavete; primer contrabajo, por hallarse imposibilitados de desempeñar sus respectivas partes en particular en las óperas: los dos últimos por su avanzada edad y achaques, y el primero por su poco celo y apego al cumplimiento de su deber.

Me pareció no ser conveniente darle curso en dicha época, por hallarnos en los últimos meses de Temporada (como tuve el honor de manifestarlo a V.S. verbalmente) tanto por no alborotar a los profesores de las orquestas, pues que a más de los tres individuos citados había algunos otros que se hallaban en igual caso, como para esperar el resultado del Plan de Orquestas que tuve el honor de manifestar a V.S. como igualmente a los Sres. de la Comisión de Teatros.»

Vemos que nuestro compositor, conocedor del conflictivo gremio de los músicos de orquesta, había preferido terminar la temporada con cierta calma y esperar a la siguiente para emprender una reforma más en profundidad. De esta forma, tratando de mantener a la mayor parte de la plantilla inamovible, nuestro músico presenta una propuesta mucho más innovadora³⁴²:

«En éste plan, no he tenido más objeto, y mi privilegio ha sido, el conciliar el mejor servicio del público respetando la propiedad de las plaza de los Profesores que las tengan ganadas ya sea por oposición o por Decreto Real. Bajo éste supuesto se ha formado la orquesta de ópera entresacando de ambos teatros todos aquellos profesores que he creído más a propósito tanto por su capacidad como por su robuztez para que puedan sobrellevar la fatiga. En la orquesta de comedia se han incluido a los demás profesores, de los cuales algunos de ellos habría sido forzoso el jubilarles si hubiesen tenido que seguir con las óperas, al paso que aún pueden seguir siendo útiles algunos años más para las comedias, y de éste modo V.S. se ahorra el disgusto de

³⁴⁰ AVM: (S) 3-409-9.

³⁴¹ AVM: (Corr.) 1-124-55.

tener precisión de hacer familias infelices. Tan sólo un individuo y éste es el sobredicho Don Francisco Viñals (que salvo el parecer de V.S.) convendrá jubilarle, por la razón de que en la orquesta de comedias han quedado las dos violas del Teatro de la Cruz, que son Don Miguel Palomero y Don Antonio León. Si alguno de éstos individuos hubiese podido desempeñar la parte de violín, en tal caso Viñals podía haber quedado de segunda viola de la orquesta de comedias, pero como ninguno de los tres se halla en disposición de llenar aquel hueco, Don Miguel Palomero, que es el único de quien se podía haber contado no puede por sus achaques y en particular por la vista y los otros dos por su nulidad. Por lo que me parece convendría jubilar al citado Viñals por estar de más en la orquesta.»

La idea era situar a los profesores que tuvieran mejor nivel en la orquesta de óperas, cuyo repertorio requería mayor destreza en el instrumento y mejor forma física para resistir los largos ensayos y las funciones. En otro documento su propuesta aparece mucho más detallada³⁴³:

«Plan de Orquestas propuesto por Don Ramón Carnicer, maestro compositor y Director de la Compañía de Ópera.

El arreglo de las Orquestas es provisional con el objeto de que al arreglarlas definitivamente haya el debido conocimiento del estado de aptitud en que se encuentran los Profesores que tienen plazas ganadas por oposición o por Decreto Real; para tratar de sus Jubilaciones en caso de no encontrarse aptos, bien sea por avanzada edad o por achaques u otras causas; como igualmente para conocer el porte, aplicación y desempeño que tengan los demás profesores que se hallan empleados en las Orquestas y que no tienen sus títulos en regla, para poder compensarlos como es debido.»

Propone así nuestro músico dos orquestas, y presenta una lista de sus integrantes, aunque como antes ha señalado, se trata de algo provisional, ya que los músicos debían pasar primero por su visto bueno para así determinar su «estado de aptitud». La primera orquesta «para la Ópera, Comedia y Bayle», quedaría configurada de la siguiente forma: seis primeros violines, seis segundos violines, tres violas, dos violonchelos, tres contrabajos, dos flautas, dos oboes (uno con «obligación de clarinete y corno Inglés»),

³⁴² AVM: (Corr.) 1-124-55 (1.IV.1831).

³⁴³ AVM: (S) 3-409-9 (1831).

dos clarinetes, dos fagotes, cuatro trompas, dos clarines, dos trombones, un oficleide, un timbal, un maestro de coro y un copista³⁴⁴.

La segunda, «Orquesta para Comedia y Bayle», quedaría configurada con: cuatro primeros violines, cuatro segundos violines, dos violas, dos contrabajos, un violonchelo, dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos trompas, un clarín, un timbal, un maestro de coros, un copista y tres jubilados³⁴⁵.

Esta propuesta incluye un presupuesto para cada una de las orquestas: la primera costaría 590.734 reales y la segunda 413.431 reales.

En cuanto a la sede de cada orquesta, Carnicer es bastante flexible, dejando a los músicos a disposición de ambos teatros cuando su presencia fuese requerida³⁴⁶:

«Estas Orquestas no tienen Teatro fijo; los días de Ópera, la destinada a Ópera acudirá al Teatro en que se dé ésta; en los demás días tocará en el que se la señale según convenga a la clase de funciones que se den: Todos los profesores tienen la obligación de pasar de un teatro a otro aunque no pase el resto de la Orquesta, pues muchas veces convendrá, tanto para reforzar la Orquesta de Comedia y Bayle, como por cualquiera otro motivo.»

Como vemos, tiene un concepto bastante moderno de lo que es una orquesta y su forma de adecuarla a cada realidad específica y potenciar al máximo su rendimiento³⁴⁷. Probablemente este sistema, así como las exigencias artísticas con la orquesta, no gustaron a los profesores. Por ello Carnicer se fue concitando la enemistad del gremio. Tenemos constancia de que nuestro músico, antes de elegir a un instrumentista, se cercioraba de que tuviera un nivel digno para funcionar en las orquestas. Aunque se tratase de músicos que ya habían ganado su plaza por oposición o que tenían nombramientos reales, el maestro no estaba dispuesto a consentir que no dieran la talla artística. Por ello, si era necesario, llegaba a proponer su jubilación o cese con tal de no tenerlos en las orquestas. Todas las decisiones pasaban por Carnicer,

³⁴⁴ Llama la atención la «sencillez» numérica en la cuerda, muy inferior a lo que son las orquestas de ópera hoy en día.

³⁴⁵ Los jubilados a los que se refiere eran músicos que podían ayudar en la orquesta, ejerciendo probablemente funciones diversas y cobrando poco.

³⁴⁶ AVM: (S) 3-409-9.

³⁴⁷ Antes de la reinauguración del Teatro Real (1997) se pensó en aplicar el mismo criterio con la Orquesta Sinfónica de Madrid, que tocaría indistintamente en el Teatro de la Zarzuela y en el Real, según las necesidades de los espectáculos.

incluso la correspondencia referente a los productos, el gasto, el sistema de control y, por supuesto, las cartas de músicos que solicitaban trabajo, escritos que muchas veces tienen anotaciones del propio Carnicer al margen, dando su opinión sobre el músico; eran breves pero precisas, y determinaban el porvenir del instrumentista en la temporada, tal como se puede ver, por ejemplo, en una solicitud de Manuel de Arroyo para ocupar una plaza de orquesta³⁴⁸:

«Éste interesado es un antiguo supernumerario y no hallo inconveniente a que se le llame en ausencia o enfermedad de algún segundo violín de las orquestas.»

Aunque el estilo de trabajo de nuestro músico seguramente no era del gusto de los profesores, sí lo era de la Comisión de Teatros y de los empresarios, que veían en Carnicer una garantía de una buena temporada de ópera. Por eso su propuesta de orquestas es bastante bien recibida, y la Junta de la Comisión de Teatros da su visto bueno al plan³⁴⁹:

«Después de conferenciar detenidamente acerca de las ventajas que ofrece tal proyecto para mejor servicio público acordó aprobarle imponiendo a todos los músicos la obligación de pasar de uno a otro Teatro cuando se les mande y convenga.»

El escrito revela que fue el propio Carnicer quien introdujo el concepto «móvil» de la plantilla orquestal, incorporando así una serie de ventajas a la hora de interpretar óperas u obras musicales que requerían mayor o menor número de profesores.

A principios de abril las orquestas quedaron configuradas, ya que Carnicer presentó la lista definitiva, bastante parecida a la propuesta inicial, aunque con algunos cambios.

En cuanto a los solistas, el maestro confeccionó también una lista de los que estarían en la temporada, incluyendo el salario de cada uno de los integrantes³⁵⁰:

«Compañía de Ópera

Maestro Director y Compositor: Don Ramón Carnicer 40 mil r.

1ª Donna tiple: Adelaida Tosi 80 mil r.

1ª id... Vendrá de Ytalia

³⁴⁸ AVM: (S) 3-409-9 (26.3.1831).

³⁴⁹ AVM: (S) (S) 3-409-9 (30.3.1831).

³⁵⁰ AVM: (S) 3-409-9.

1ª Donna Contralto... id.	
1ª Donna tiple: Concepción Lledó.	24.000 r.
2ªs y 3ªs:	
Luisa de Antonio=28	
Antonia Campos =30	
1ºs tenores:	
Ignacio Passini.	100.000 r
Carlos Trezzini.	100.000 r
Juan Inchindi.	100.000 r
1ºs bajos:	
Luis Maggiorotti.	4500 duros
Domingo Vacanni.	36.000 r
Juan Bautista Rossi.	
Bajo y Profesor de Harpa	1.300 i. mens.
2º Bajo:	
José Rodríguez Calonge	30 r
2ºs Tenores:	
Francisco Cámara	30 r
Antonio Llord.	32 r.
Apuntador:	
Domingo Bisson	20 r»

También hay una lista de los componentes del coro, entre los que están Carlos Mata, 22 r «encargado de los coros y hacer el papel que se le reparta», y Francisco Salas, 12 r.

La mayoría de los cantantes extranjeros tenían estipulado su salario por año; en cambio para los nacionales era por día.

7.3 Conflictos con músicos

Después de ver la forma en que nuestro compositor organizaba las orquestas y la compañía

italiana, nos detendremos en algunos de los problemas y conflictos que Carnicer tuvo como director artístico. Este es uno de los capítulos que nos ayudará a comprender el destino del músico y el de sus relaciones personales con el gremio.

Casi todos los biógrafos, entre ellos su gran alumno Barbieri, destacan el talento, las grandes cualidades y el carácter bondadoso de nuestro músico. Asimismo la mayoría de los compositores de la época madrileña, incluso algunos contrarios a su «italianismo musical», elogian el oficio y la innegable profesionalidad del maestro de Tárrega. Sin embargo, después de tantos reconocidos méritos y de los cargos tan importantes ocupados por el músico, nos resultará difícil entender que murió³⁵¹:

«Tan pobre, que sólo dejó a su distinguida familia un nombre ilustre y muy célebre en la historia musical de nuestra España.»

Sabemos que el cambio estético producido a lo largo del siglo XIX fue una de las causas que explican, en parte, su paulatina relegación del panorama musical. Pero esto no explica que muriese en una pobreza extrema, sin contar con el socorro de otros músicos. Creemos que uno de los elementos que nos puede ayudar a comprender la marginación que sufrió en sus últimos años fue su relación con el gremio teatral, muchas veces conflictiva, y en particular con los instrumentistas y cantantes nacionales.

Como hemos visto, la llegada a Madrid de nuestro músico supuso un cambio en las costumbres del mundo de los teatros y la lírica, ya que se toleraban muchos desacatos en la compañía italiana, especialmente en lo que a la orquesta y coros se refiere. Carnicer tuvo que emprender una dura lucha contra el gremio³⁵²:

«Pues éste se resistía a cualquier reforma que atentara en lo más mínimo a su comodidad.»

Esta lucha le acarreó grandes disgustos, pues tuvo que enfrentarse a muchos instrumentistas, cantantes y actores a lo largo de su estancia en Madrid. Ello motivó más tarde, como veremos, actitudes vengativas de varios de los que habían sido sus subordinados o alumnos.

Las reformas en el funcionamiento de la música en los Reales Teatros que nuestro músico realizó no se hicieron de la noche a la mañana, sino en un largo y tedioso proceso. Por una parte Carnicer luchó permanentemente por sacar adelante la compañía de ópera y, sobre todo, por elevar el nivel

³⁵¹ Barbieri, 1988, II, p. 123.

³⁵² Barbieri, BN: Mss 14025-60, p. 20.

artístico y estético del teatro lírico en Madrid. Por otra parte tuvo que luchar con el emergente nacionalismo y la batalla del grupo de músicos partidarios de la «ópera nacional», que querían imponer la representación de sus muchas veces mediocres obras en los Reales Teatros: tal es el caso de Tomás Genovés, Joaquín Espín y Guillén y Basilio Basili, entre otros. Como representante del «italianismo» fue sufriendo el lento abandono y ataque de muchos de sus antiguos discípulos y colaboradores: como Juan Francisco Salas, Baltasar Saldoni, Joaquín Gaztambide, Mariano Martín, Hilarión Eslava e incluso Francisco Asenjo Barbieri, quienes en 1848 conseguirán que el ayuntamiento de Madrid obligue al Teatro de la Cruz a poner exclusivamente obras de autores nacionales y con artistas también españoles³⁵³.

Pero fue sobre todo la vida diaria en los teatros lo que fue dándole una fama de poco amante de lo nacional e inclinado hacia todo lo extranjero. Así interpretaban algunos su afán por mantener la calidad artística³⁵⁴. En cuanto a su carácter, sabemos que aunque la mayoría de sus biógrafos nos destacan su simpatía, como director era bastante enérgico, sobre todo cuando se trataba de los ensayos. Según su discípulo, amigo y colega Baltasar Saldoni, nuestro músico podía tener un carácter malo cuando musicalmente las cosas no iban bien³⁵⁵:

«Solamente se le veía serio, y aun con maneras fuertes, y si se quiere hasta bruscas o duras, en algunos ensayos, cuando éstos no iban a su gusto o había algún cantante o profesor de orquesta que no cumplía con su obligación, y por éste celo extraordinario algunos que no le conocían a fondo y no le trataban bastante, le atribuían un genio fuerte y áspero; pero pasados éstos actos o momentos era el carácter más dócil, amable y humilde que hemos tratado.»

Barbieri nos da también algunas pistas al respecto, cuando nos habla de «la gravedad de carácter que tenía Carnicer»³⁵⁶, y nos cuenta que³⁵⁷:

«Por la sola razón de atacar de frente la impericia de algunos pretendidos profesores, la maledicencia de éstos empezó a cebarse en él, aunque impotentemente, pues se estrellaba contra su energía, y más que todo contra su innegable talento.»

³⁵³ AVM: (S) 4-68-7.

³⁵⁴ Mariano Soriano Fuertes habla bastante mal de la labor de Carnicer en las orquestas, y le acusa de haber echado a la calle a muchos profesores y haber suprimido las oposiciones.

³⁵⁵ Saldoni, II, 1880, pp. 122-123.

³⁵⁶ *El Mundo Teatral*, Madrid (1.IV.1855), p. 2.

³⁵⁷ *El Mundo Teatral*, Madrid (1.IV.1855), p. 3.

El problema era que las exigencias y desafíos artísticos eran cada vez mayores, y la orquesta y coros no podían quedarse atrás. En la temporada que comenzó en abril de 1831, como hemos visto, nuestro músico introdujo el modelo de orquesta «móvil». Esto no hacía mucha gracia a los profesores, ya que les obligaba a ensayar más y a desplazarse de un teatro a otro. Sin embargo a los instrumentistas y coristas les resultaba muy difícil enfrentarse a Carnicer, ya que este, con su autoridad, podía apartarles fácilmente de las orquestas o coros, aunque tuvieran nombramiento real o plaza ganada por oposición. Más difícil resultaba con los solistas italianos, ya que tenían contratos «blindados» y a veces se otorgaban más importancia que el mismo director. Por ello el maestro Carnicer se cuidaba de supervisar personalmente la redacción de los contratos de solistas, para así poder manejarles mejor si sus ínfulas de *divos* dificultaban la subordinación al director. Así podía nuestro músico recurrir a los términos del contrato, y llegar a ser bastante exigente en su aplicación, si estaba en juego la parte artística. No obstante, tuvo diversos enfrentamientos con solistas de la compañía italiana. Algunos de ellos, al estar documentados, nos darán una idea de los problemas que surgieron.

En el caso de los conflictos con músicos y coristas de la compañía italiana, hacia los cuales tenía muchas menos obligaciones que con los prestigiosos solistas italianos, las soluciones fueron expeditas y ejecutivas. Si Carnicer, en su afán por obtener un resultado artístico óptimo, no dudó en enfrentarse a *primas donnas* y primeros tenores, podemos imaginar el trato que tuvo con violinistas, intérpretes de vientos o coristas que no daban la talla musical. En estos casos el enfrentamiento no podía llegar muy lejos, ya que eran fácilmente sustituibles.

Veremos algunos de estos documentos, empezando por los de la orquesta. En la preparación de la temporada 1831-1832, varios músicos y gente relacionada con las orquestas escriben a la Comisión de Teatros. Esta pide siempre su opinión a Carnicer, que en definitiva es el que decide. Casi todas las solicitudes que se conservan tienen notas manuscritas en el margen, con comentarios y juicios del propio Carnicer. El maestro es bastante severo, como lo demuestran las siguientes instancias dirigidas a la Comisión de Teatros. En una da su opinión sobre un profesor que pide una plaza en la orquesta, en los siguientes términos³⁵⁸:

«Éste sugeto no merece se le atienda por haber despreciado la Plaza de Trompa que los Señores de la Comisión le ofrecieron.»

³⁵⁸ AVM: (S) 3-410-17 (30.III.1831).

En otra solicitud, un músico de cuerda pide que se le devuelva su plaza de primer violín, que había ganado «por oposición» en el año 1815. Carnicer comenta al respecto³⁵⁹:

«Éste individuo fue puesto a los segundos Violines por no ser suficiente su capacidad para desempeñar los primeros, en particular en las óperas.»

Otro violinista también es tratado con dureza por el maestro cuando pide ser «habilitado con el nombramiento de la plaza de Concertino del Teatro de la Cruz». Carnicer le castiga, y citando una anterior proposición laboral, dice que³⁶⁰:

«No merece ser atendido ni que se le proteja, por su orgullo y por haber despreciado la proposición equitativa y justa que le propuso la Comisión.»

También se le pedía opinión al maestro en otros ámbitos: como a quién contratar para el trabajo de copista. Así lo demuestra otra solicitud, esta vez de José de Uriarte, «con Almacén de Música en la Carrera de Sn Jerónimo», en el que solicitaba a la comisión que se le concediera la «Copia de Música», como había sido antes costumbre. Carnicer comenta brevemente lo siguiente³⁶¹:

«No hallo equitativa la solicitud de éste interesado al haver Copistas asalariados en los Teatros.»

Al parecer, tampoco los copistas contratados por los teatros rendían lo suficiente, por lo que se había acostumbrado a mandar copiar también música en el almacén del citado José de Uriarte. Carnicer decide poner fin a estas prácticas, con vistas a conseguir un ahorro y un mejor aprovechamiento de los recursos propios de los Reales Teatros. Este ahorro entraba en directa contradicción con los sueldos de los cantantes italianos, que cada vez eran más elevados. Seguramente a los músicos españoles les costaba entender la gestión de Carnicer, al considerar lo último un agravio comparativo.

Aunque Carnicer era bastante autoritario y ejecutivo en relación con los problemas de los miembros de la orquesta, esto no significa que no se fijara en cada individuo antes de tomar una decisión. Así, en casos de enfermedades solía ser equitativo y trataba de buscar una solución justa, siempre que los músicos hubieran tenido un buen desempeño. En algunos escritos de aquel año se señalan este tipo de casos, como los que veremos a continuación: dos violinistas quedan fijos en una sola orquesta por los

³⁵⁹ Idem.

³⁶⁰ Idem.

³⁶¹ AVM: (S) 3-410-17 (24.II. 1831).

problemas de salud que acarrea el ir de un teatro a otro. El encabezamiento del primer documento dice³⁶²:

«Sobre que pase Don Francisco Bocolo, violín de la orquesta de la ópera, a la de Comedia.»

El interesado escribe una carta a la Comisión en la que expone lo siguiente:

«Que hallándose su salud sumamente delicada a causa de los continuos ataques que padece a la cabeza y al vientre hace algún tiempo: y a efecto de que el continuado trabajo que ejerce no le permite el restablecimiento a éste Profesor, a consultado con el Facultativo que le asiste para proporcionar el mejor medio a su alivio, y es dictamen de dicho Facultativo que adopte enteramente un trabajo pasivo y menos ajitado, pues el que actualmente observa puede agrabarle más.»

Carnicer se muestra bastante más comprensivo en este caso y comenta, en el margen de la misma carta, lo siguiente³⁶³:

«Siendo cierto cuanto espone éste interesado, no hallo inconveniente en que se le conceda el pasar a la Orquesta de Comedias pudiendo reemplazarse el vacío de su plaza en la Orquesta de Operas, con alguno de los violines de la de Comedias.»

También hay otro profesor que tiene problemas de tipo similar y envía una carta a la Comisión para exponer su caso³⁶⁴:

«Don Francisco Ramos, [...] Que por el espacio de treinta y tres años ha tenido el honor de servir en los Teatros de ésta Corte, con el más puntual desempeño, en varios puestos de las Orquestas.»

Este músico había estado en las orquestas como primer violín, segundo y «últimamente» como tercero. Alega su buen trabajo, sin que nunca le hayan llamado la atención ni el concertino ni el maestro director. Luego cuenta que ha padecido una enfermedad que afectaba a la vista, «de la cual se halla ya completamente restablecido», y que se encuentra «útil para poder desempeñar el puesto que le han destinado en la Orquesta de Operas», pero no lo está para el de primer violín de la orquesta de bailes nacionales, por las incomodidades y obligaciones de los ensayos, que podrían afectar a su salud. Suplica

³⁶² AVM: (S) 2-472-62 (17.VI.1831).

³⁶³ Idem.

que se le releve de dicha obligación, y que sólo esté disponible para las óperas y algunas comedias, con el mismo sueldo menos dos reales por representación, que correspondían al aumento que le habían dado por tocar en la orquesta de bailes nacionales.

La Comisión pasa a Carnicer el asunto. Éste informa favorablemente³⁶⁵:

«En atención a los largos y buenos servicios de éste interesado, no hallo inconveniente en que se le conceda lo que solicita. No obstante me parece que los dos reales que cede en favor de la Empresa, sería muy justo abonarlos al sugeto que se encargue de desempeñar la obligación que el Señor Ramos tenía como 1er violín de Bayles nacionales.»

La Comisión pide a Carnicer que elija sustitutos para ambos casos, lo que él hace constar más adelante, en un oficio³⁶⁶:

«En cumplimiento de quanto se me ordena en los dos oficios de VV.SS., [...] he creído conveniente nombrar para reemplazar al Señor Ramos en la obligación de 1er Violín de Bayles nacionales a Don Manuel Martínez, el mismo que ha desempeñado dicha obligación durante la enfermedad del dicho Ramos: al que se le deberan abonar los dos reales que el otro cede en favor de la Empresa.

Para el reemplazo de Francisco Bocolo en la Orquesta de Ópera, a Don Tomas Ardisoni, individuo de la Orquesta de Comedia.»

Como podemos ver, aunque nuestro músico tenía fama en el gremio de persona dura e inflexible, también podía ser comprensivo y humano con los casos que así lo requerían.

Con lo solistas italianos la cosa podía ser más complicada. Aunque muchas veces era el mismo maestro quien les elegía o daba el visto bueno, no resultaba tan fácil, como hemos visto, meterles en «vereda artística» cuando no respondían como el director quería. Carnicer tuvo varios enfrentamientos con solistas de la compañía. En esa temporada (1831-1832), por ejemplo, sabemos que tuvo problemas con la *prima donna* contralto Fanny Ekerlin, que había sido contratada a través de un agente en Milán. La cantante tuvo varios «encuentros» con Carnicer y fue expedientada por el maestro en vista de su

³⁶⁴ Idem.

³⁶⁵ AVM: (S) 2-472-62 (21.IV.1831).

³⁶⁶ AVM: (S) 2-472-62 (23.VI.1831).

desobediencia. En una carta (que tiene una letra casi ilegible) a la comisión, tras un altercado con el director, Ekerlin se defiende y dice lo siguiente³⁶⁷:

«Della questione avuta l'altro giorno col Signor Maestro Carnicer, sulla cui origine credo avevo tutte le ragioni, oltraparti con alcune parole che mi fuggirono, [...] che una donna civile non puo che dispregiare, [...] le due sole parole che incautamente mi hanno fatto fuggire il dolore la rabbia e le non cortesi maniere del maestro.»

No sabemos exactamente lo que pasó. Suponemos que a una enérgica llamada de atención de Carnicer, ella habría contestado de manera grosera. El caso era complicado, ya que a menudo estos cantantes eran grandes estrellas que se sentían con muchos derechos. Sin embargo, nuestro músico estaba dispuesto a enfrentarse a ellos si no le obedecían ni respondían a sus aspiraciones artísticas. La primera víctima fue Basili, que sólo pudo hacer una función (ver temporada 1827-1828). Carnicer no toleraba ningún desacato, por lo que no dudó en expedientar a solistas ni, en algunos casos, incluso en pedir a la comisión la rescisión de sus contratos. Los problemas con los cantantes italianos podían ser de diverso orden, como indisciplina, no querer cantar un papel que el maestro les imponía, o incluso saltarse algunos términos de sus contratos. Por ejemplo, la Tosi quería actuar en otros sitios y no se lo permitían. En un documento, una institución madrileña pide permiso al ayuntamiento para que la solista actúe en su beneficio³⁶⁸:

«La Junta de Damas de honor y mérito, solicitando se conceda licencia a la Señora Tosi para un concierto a beneficio de éste establecimiento.»

La solista, que causa furor en Madrid, se ha ofrecido a la junta para dar un recital gratis. La comisión pide opinión a Carnicer e informa negativamente sobre el asunto, argumentando que eso puede restarle público al teatro en «perjuicio de los fondos Municipales» y en detrimento de las³⁶⁹

«Actividades dispuestas para éstos Teatros, lo primero porque a tales conciertos suelen asistir individuos de la orquesta, los que en tal como tienen en precisión que faltan a la obligación del Teatro, y lo segundo por que los cantantes italianos ocupados en ensayos y ejecución del

³⁶⁷ AVM: (S) 3-476-11 (9.VI.1831).

³⁶⁸ AVM: (S) 3-410-12 (1831).

³⁶⁹ Ibidem.

concierto, faltarían igualmente a las atenciones de la ópera, siendo además el peor ejemplar que podría hacerse dejándolos cantar fuera del Teatro aunque sea por sólo una vez, además de que en adelante pedirían igual permiso con cualquiera otro motivo, perderían el prestigio que tienen para con el público oyéndolos cantar fuera de la escena, razón por la que les está absolutamente prohibido en sus Escrituras, hasta el cantar en casas particulares.»

El ayuntamiento, visto el informe de la comisión y los «graves inconvenientes y dificultades», contesta que no es posible.

No sabemos si esta, entre otras, fue la razón por la cual la Tosi pide la rescisión de su contrato (en diciembre de 1831), antes de terminarlo.

Otro conflicto bastante bien documentado corresponde a la temporada 1833-1834. Esta vez los implicados fueron los dos tenores de la compañía italiana, Lorenzo Biacchi y Francesco Gumirato, que habían sido «comprados» a otros empresarios por el propio Carnicer en Italia. Los cantantes no fueron del agrado del público ni del director. No sabemos exactamente qué problemas hubo, pero sí que no tuvieron un buen rendimiento desde la primera función. Carnicer, como responsable artístico y de su contratación, fue probablemente el primero en querer deshacerse de ellos. Se conserva un legajo con documentos y cartas de la compañía italiana, relativos a la situación de los tenores, con el título³⁷⁰:

«Sobre rescindir los contratos de los tenores [...] Biachi y Juan Fco. Gumirato.»

En una carta de la Comisión de Teatros al corregidor del 30 de agosto de 1833, Biacchi queda bastante malparado. En ella se pone de manifiesto desde el principio el mal rendimiento del tenor³⁷¹:

«Habiendo oído el público con el mayor desagrado al Tenor de la Compañía [...] Lorenzo Biachi, y viendo la Comisión la imposibilidad en que se encuentra de poner óperas en escena con dicho individuo.»

Como vemos, ya la introducción es bastante demoledora. La conclusión es evidente: plantear la pronta sustitución del cantante así como la rescisión de su contrato.

En un escrito del afectado a la Comisión de Teatros del 6 de octubre 1833, trata de defenderse y atribuye todo el problema a un solo error cometido el día de su estreno. Argumenta en contra de la

³⁷⁰ AVM: (S) 2-475-41.

³⁷¹ Ibidem.

rescisión de su contrato señalando que Carnicer³⁷²:

«Ha pretendido deshacerse de mí por que la noche de mi Debutó tuve la desgracia de equivocarme.»

No sabemos exactamente cuáles ni cuántos fueron los fallos del tenor, pero sí que Carnicer era muy exigente en el plano artístico, lo que nos lleva a suponer que se sentiría profundamente defraudado, por haberle contratado él. Los fallos debieron de repetirse, ya que hasta agosto y octubre hubo muchas más funciones en las que el tenor tuvo la oportunidad de redimir su inicial percance. En su defensa, Biacchi también utiliza un argumento burocrático, aludiendo a su contratación, como si de un funcionario se tratara, y reivindicando sus derechos adquiridos.

Los argumentos son los siguientes: que había sellado un contrato de carácter indisoluble con Carnicer en Milán, el cual daría fe de la ciega confianza que la Comisión de Teatros tenía en el maestro. Además, cuando se le convocó³⁷³:

«A fin de que rescindiera su contrata, [pero éste] manifestó no se hallaba en libertad de hacerlo,» ya que el empresario Gotardi de Milán le había «comprado» por un número determinado de años, y dicho empresario habría procedido por su cuenta a hacer una escritura con el maestro Carnicer; por lo tanto la responsabilidad de rescindir el contrato no era suya y había que entenderse con el empresario, que era con quien Carnicer había negociado su cesión. En resumen, Biacchi sostenía, en una hábil maniobra para quedarse en el puesto sin hacer mucho, que legalmente él no podía firmar nada.

En cuanto a Gumirato, también había sido contratado a través de un empresario y había firmado su contrato ante «Giovanni Rossi, Comissionario Teatrale in Milano» pocos días antes del regreso a Madrid de Carnicer. El contrato entre «Don Raimondo Carnicer [...] e Il signor Francesco Gumirato» está firmado en «Milano 23 Maggio 1833.»

En un escrito de la Comisión de Teatros al corregidor se advierte su escaso aprecio por el tenor y su intención de prescindir de él³⁷⁴:

«Habiendo visto ésta Comisión [...] no ha merecido la aceptación del público el Tenor de la

³⁷² Ibidem.

³⁷³ Ibidem.

³⁷⁴ Ibidem.

Compañía [...] Francesco Gumirato se le citó a fin de rescindir su contrata.»

Como podemos ver, la responsabilidad de gestor también se proyectaba en el rendimiento de los solistas seleccionados. Por muy riguroso y exigente que fuera Carnicer al hacer la audición de un cantante, y por muy bien que cantara en ese momento, no era necesariamente una garantía de que una vez contratado por una temporada su rendimiento fuera el deseado. A veces, lejos de responder a las expectativas, podía ser un desastre, como ocurrió con Biacchi o Gumirato. Normalmente el criterio de Carnicer solía ser bastante acertado, pues la mayoría de los solistas que contrató cosecharon grandes éxitos por en el público y los periódicos, fueron protagonistas de sonados estrenos de óperas desconocidas hasta entonces en España e incluso estrenaron las del propio Carnicer. Sin embargo, en casos como los anteriores, a veces con una dosis de picaresca, algunos buenos cantantes, una vez firmado el contrato no se esmeraban y se limitaban a cubrir el expediente hasta agotar su contrato.

7.4 Desarrollo de la Temporada

Poco antes del estreno de la nueva compañía, varios de sus miembros participan en un concierto en el Teatro de la Cruz a beneficio de la Real Inclusa, el 3 de marzo de 1831. La función contó con la participación de miembros de la compañía italiana y algunos destacados instrumentistas, y fue dirigida por Carnicer³⁷⁵:

«Tenemos entendido que la Señora Tosi, y los Sres. Carnicer, Passini, Rossi, Brunetti y el maestro Quijano, se prestaron gratis al logro de la intención benéfica.»

Los ensayos de las óperas ya habían comenzado en marzo, como vemos en una carta³⁷⁶ de Esteban Moreno, encargado de los coros del Teatro del Príncipe, que reclama su sueldo por el ensayo de los coros de la primera ópera a representar. La compañía, todavía incompleta en lo que a solistas se refiere, se estrena el domingo 3 de abril a las «siete y media de la noche» en el Teatro del Príncipe, con un título muy atractivo: *La Straniera* de Bellini, con Concepción Lledó en el papel de Isoleta. La puesta en escena tiene una acogida bastante positiva. También de Bellini, el 18 de abril, se pone en escena *Bianca*

³⁷⁵ *El Correo* (7.III.1831), p. 2.

³⁷⁶ AVM: (S) 2-475-41. (26.III.1831).

e *Fernando* en el Teatro de la Cruz. Luego son Pacini y Coccia los autores elegidos por Carnicer, con *La Vestale* del 9 de mayo y *L'orfano della selva* del 6 de junio, en los Teatros Príncipe y de la Cruz, respectivamente. El plan de orquestas parece haber funcionado bien y las funciones de ópera se alternan en ambos teatros. En una curiosa noticia respecto a los profesores, un espectador se queja del ruido que hacen las orquestas en las últimas escenas de cada acto, mientras se preparan para tocar en los intermedios³⁷⁷.

Luego se representan dos títulos de Rossini: *Zelmira* y *Matilde di Shabran*. A finales de julio se representa *Il Contestabile di Chester* de Pacini en el Teatro del Príncipe. En esta ópera Carnicer introduce una interpolación suya; se trata de un dúo que no pertenece a la ópera³⁷⁸:

«*Fuggi; vane sciagurato*, aunque no inferior a otras piezas de la misma. Parece que la ha compuesto Don Ramón Carnicer, sin duda porque ha parecido débil a los cantores la que le había puesto Paccini.»

El comentario es elogioso para nuestro compositor, ya que los cantantes consideraron de mayor lucimiento el dúo propuesto por el maestro que la pieza original del compositor italiano. El «*Duetto nel contestabile di Chester* del Signore Maestro Carnicer» fue compuesto durante la temporada que nos ocupa y estrenado el 26 de julio³⁷⁹.

El 17 de agosto se estrena en el Teatro de la Cruz la obra del joven compositor Tomás Genovés, *Enrico e Clotilde* o *La Rosa Blanca*. Su ópera había despertado bastante expectación, por ser un compositor nuevo y español³⁸⁰:

«Se acerca el momento de ver ejecutada en el de la Cruz una ópera seria nueva en dos actos, compuesta por un español, el joven Don Tomás Genovés [...] hasta ahora sólo Don Ramón Carnicer había enriquecido nuestro teatro con óperas originales.»

Figaro (Larra), que era crítico de teatro en la revista *Cartas españolas*, también celebra la nueva obra, *La Rosa blanca* y *la Rosa encarnada*, y dice que podría competir con las óperas de nuestro músico³⁸¹:

³⁷⁷ *El Correo* (11.IV.1831), p. 2.

³⁷⁸ *El Correo* (1.VIII.1831), p. 2.

³⁷⁹ BHM Mus (L) 744-28. Pagán y De Vicente, 1997, pp. 369-370.

³⁸⁰ *El Correo* (12.VII.1831), p. 2.

³⁸¹ *Cartas españolas* (3.VIII.1831), p. 136.

«Se estrenó la noche del 20, [...] la ópera obtuvo un resultado muy propio para satisfacer [...] El Maestro Carnicer empuñaba exclusivamente el cetro filarmónico, como escritor músico: exclusión no establecida por él; pero que existía por no presentarse campeones que estableciesen concurrencia.»

El escritor, entusiasmado por las posibilidades del desarrollo de un género lírico nacional, escribirá el libreto de la siguiente ópera de Genovés, *El Rapto*.

Los siguientes títulos que se presentan son *Il Pirata* de Bellini, el 27 de agosto, *I Crociati a Tolemaida*, el 10 de septiembre, y *L'ultimo giorno di Pompei* de Pacini, el 24 de septiembre, última actuación de la *prima donna* Adelaide Tosi. Esta artista se va de la capital, y su marcha es lamentada por la mayoría de los amantes de la lírica italiana. *El Correo*, en un suplemento, publica una extensa oda a su partida, y en una estrofa de hace referencia a un personaje (Zilia) que encarnó Tosi en el *Cristoforo Colombo* de Carnicer³⁸²:

«conviertas sollozando
en fraternal amor, *Blanca* amorosa
o *Zilia*... Empero ¿cuándo,
cuándo tu pie ciñó noble coturno
que trofeos y altares
no erigiese a tu gloria Manzanares?»

Tras la puesta en escena de *Elisabetta, Regina d'Inghilterra* de Rossini, el 17 de octubre, sabemos que se había contratado a otra *prima donna*: Enriquette Meric-Lalande, que hace su primera salida en el Teatro del Príncipe el 22 de octubre en *Semiramide*, también de Rossini. La cantante causó muy buena impresión³⁸³:

«Ha sido muy bien recibida por la generalidad del público, y aplaudida con entusiasmo en la cabatina llamada de las harpas.»

Rossini parece ser el autor preferido del público madrileño y de nuestro compositor, ya que muchos de los títulos que se ponen en escena el resto del año 1831 son del ídolo de Pésaro: *Otello*, *Zelmira*, *Mosè in*

³⁸² *El Correo* (17.X.1831), p. 1.

³⁸³ *El Correo* (26.XI.1831), p. 2.

Egitto. La única excepción es *Gabriella di Vergy de Carafa*, cuya primera representación tiene lugar el 3 de diciembre. Esta ópera no gusta mucho, *El Correo* no la considera muy buena³⁸⁴.

A finales de 1831 nuestro compositor hace un inventario y tasación de la música de los Reales Teatros, como vemos en un recibo con su firma de 420 reales, por los siete días que le ocupó la tarea³⁸⁵. Otra noticia de este período son las funciones de Nochebuena, en las que se interpretan las tonadillas *Los Maestros del Raboso o el Trípoli* y *El Page petimetre*, la primera en el Teatro la Cruz y la segunda en el Teatro del Príncipe³⁸⁶. Para la primera tonadilla de Blas de Laserna, Carnicer escribe un *duetto*, que se intercala en la representación y llega a ser una pieza bastante popular³⁸⁷.

En enero se pone en escena *Elisa e Claudio* de Mercadante, y en una función a beneficio de los coristas se hace una opereta española de Cristiani, *El tío Naide*, y una tonadilla de Laserna. También³⁸⁸:

«Se oyó con mucho gusto la bella sinfonía de la ópera Don Juan Tenorio, música del maestro Carnicer, nueva en éstos teatros.»

Esta es la única ocasión, que sepamos, en la que se interpretó un número de su ópera *Don Giovanni*, que se había estrenado en Barcelona en 1823. En el mismo concierto se cantó asimismo un sainete en el que:

«Hubo coplas alusivas, y con ellas se estrenó una muy graciosa y original tiranilla, compuesta al intento por el maestro Carnicer.»

La temporada terminó con la puesta en escena de *Bianca di Messina* de Vaccaj, el 11 de febrero, y de *L'ultimo giorno di Pompei* de Pacini, el 22 de febrero.

8 TEMPORADA 1832-1833

Entre las noticias previas al inicio del año teatral, está la crónica de una función que se hizo en el Teatro del Príncipe el 2 de marzo de 1832 en celebración del nacimiento de la infanta María Luisa

³⁸⁴ *El Correo* (7.XII.1831), p. 2.

³⁸⁵ AVM: (Corr.) 1-80-12 (2.XII.1831).

³⁸⁶ *El Correo* (28.XII.1831), p.2.

³⁸⁷ Pagán y De Vicente, 1997, pp.305-306.

³⁸⁸ *El Correo* (16.I.1832), p.2.

Fernanda³⁸⁹. Asistió la Familia Real y se representó la obra *El Triunfo de Cítrea* de Carnerero, con decoraciones de Gandaglia y música de Carnicer. La obra, en un acto, tenía un carácter alegórico. Nuestro compositor escribió:

«La música de los coros, así como el aria que canta en español la Señora Meric-Lalande.»

La pieza que cantó la *prima donna* de la compañía italiana, Enriquette Meric-Lalande, era el aria de Euterpe. Pero participaron también otros solistas de la compañía italiana y se escribió otro número para la ocasión:

«Concluida la loa se cantó un himno por los individuos de la compañía italiana, compuesto también por el maestro Carnicer.»

Se trataba del³⁹⁰:

«Himno para la función real que con motivo del alumbramiento de la Reyna Nuestra Señora»

que fue cantado por las sopranos Carl, Ekerlin, Antonio y Campos, los tenores Trezzini, Pastori Passini y Galdón, y los bajos Inchindi, Maggiorotti, Rodríguez, Vaccani, Rossi y Salas.

Otra pieza que se representó en esa semana, el 6 de marzo de 1832, esta vez con un carácter más cómico, fue el melodrama *Los Enredos de un Curioso*³⁹¹. para el que Carnicer escribió parte de la música en colaboración con otros profesores del conservatorio (ver capítulo II).

La prensa nos da noticias sobre la composición de la nueva compañía italiana³⁹²:

«Rumores de ajustes: [...] En cuanto a operistas se nos asegura la permanencia de las Sras. Enriqueta Meric-Lalande y Antonia Campos, y de los Sres. Ignacio Passini, Juan Inchindi etc., así como la transmigración de las Sras. Fanni Ekerlin y Enriqueta Carl, y de los Sres. Carlos Trezzini, Luis Maggiorotti etc. Se habla de mejoras y de economía, se apuesta, se porfía, llueven preguntas, descarga su maza el misterio, y es probable que hasta la Semana Santa no acabe de despejarse la incógnita.»

³⁸⁹ *El Correo* (6.III.1832), p.2.

³⁹⁰ BHM: Mus (L) 742-10.

³⁹¹ Jacinto Torres Mulas ha realizado un estudio sobre esta obra, y ve en ella un antecedente de la zarzuela. Ver *Scherzo* (V.1992), pp.124-125.

³⁹² *El Correo* (19.III.1832), p. 2.

Parece que la configuración final de la compañía fue más difícil que en otros años, por lo que el inicio de la temporada se retrasó. Mientras tanto siguieron ofreciéndose conciertos³⁹³:

«No por estar cerrados los teatros yace olvidada y sin culto la apacible Euterpe. Los conciertos particulares se multiplican.»

Quien escribe se refiere, con doble sentido, a un concierto en casa de *Mr. Meric*, marido de Meric-Lalande, que recientemente había hecho el papel de Euterpe en la obra que hemos visto. A la velada asistió el cuerpo diplomático y la nobleza. El anfitrión tocaba la trompa y ejecutó una fantasía de Galai:

«La concurrencia fue brillante, si bien compuesta sólo de caballeros.»

En el programa también hubo música de nuestro compositor:

«4º Aria bufa compuesta por Don Ramón Carnicer para la ópera el Barón de Felcheim, y cantada con mucha gracia por el Señor Rosi.»

Se trata probablemente de un número compuesto hacia 1820 por Carnicer, introducido en la ópera de Pacini en las representaciones que dirigió nuestro compositor en el Teatro de Santa Cruz de Barcelona.

A mediados de abril la temporada 1832-1833 aún no había comenzado. Se hablaba de los «ajustes» del tenor Carlo Trezzini y de la soprano Clelia Pastori, y de poner en escena óperas de Donizetti³⁹⁴.

En cuanto a nuestro músico, su contrato de 1827 fue renovado o prorrogado los años siguientes, y en 1832 se le hizo por fin uno nuevo³⁹⁵:

«Convenio entre Ramón Carnicer[...]

Comenzará en siete de Marzo del presente año [...] y finalizará el último Día de Carnaval de mil ochocientos treinta y tres.»

El contrato está redactado en términos bastante parecidos al de 1827, pero con algunas cláusulas nuevas³⁹⁶:

«5ª Si para alguna de las partes fuese necesario el cambiar o transportar sus papeles, deberá el

³⁹³ *El Correo* (28.III.1832), p. 3.

³⁹⁴ *El Correo* (13.IV.1832), p. 2.

³⁹⁵ AVM: (S) 2-474 21 (1832).

Maestro arreglarlos a la voz y carácter de los Cantantes.

6º- Si se creyese necesario el poner algún Aria, Dúo, u otra pieza para el mejor éxito de la función, o por no estar bien los que hay escritos, deberá el Maestro escribirlos de nuevo.»

En estos dos puntos se formaliza la práctica, que era común hasta entonces y de la cual Carnicer era uno de los más fieles exponentes, de adaptar las óperas a necesidades específicas de los solistas. En el siguiente punto se repite la obligación del Maestro Compositor de escribir una ópera, que quedará en propiedad del ayuntamiento, pero se añade una tímida cláusula que permite al autor hacer una copia para su uso personal³⁹⁷:

«7ª Será también de su obligación el escribir una ópera nueva[...] y aunque ésta ópera quedará de propiedad del Exmo. Ayuntamiento, no obstante podrá [...] Don Ramón Carnicer sacar una copia de ella para los efectos o usos que le convengan.»

Por fin, el 30 de abril arranca la temporada con una ópera que Carnicer había estrenado en Madrid en la temporada anterior: *La Straniera* de Bellini. Días después, el 7 de mayo, se pone en escena *La Gioventú d' Enrico V* de Pacini, en la que hace su salida la nueva *prima donna* Clelia Pastori³⁹⁸. Tras las primeras representaciones de *Il Pirata* de Bellini, y *L'Esule di Roma* de Donizetti, el 15 y el 21 de mayo respectivamente, tenemos noticias de las nuevas óperas que nuestro músico se disponía a estrenar³⁹⁹:

«Preparativos dramáticos para el próximo mes de junio.»

Se anuncia «*Montescos y Capeletes*» de Bellini, *Ana Bolena* de Donizetti, y otra ópera, bufa, de un autor español: *El Rapto* de Tomás Genovés, que se estrena el 16 de junio en el Teatro de la Cruz. Poco antes del estreno, la Junta Facultativa del Conservatorio, con presencia de Carnicer, había emitido un dictamen sobre la ópera. En él se alababa el esfuerzo de su autor, pero se decía que Genovés debía esforzarse y trabajar más en ella, ya que⁴⁰⁰:

«El Señor Genovés en muchas partes de su composición ha faltado a los preceptos del Arte.»

³⁹⁶ Ibidem.

³⁹⁷ Compárese con el punto 5º del contrato o convenio de 1827 (en apéndice n.º 5).

³⁹⁸ *El Correo* (11.V.1832), p. 3.

³⁹⁹ *El Correo* (30.V.1832), p. 3.

⁴⁰⁰ EMC: (A) Actas de la Junta Facultativa (5.VI.1832).

El dictamen no desanimó a Genovés, que siguió adelante con el estreno, aunque seguramente hizo algunas enmiendas. Pensamos que Carnicer no tenía muchas ganas de que *El Rapto* se representara durante la temporada, pero Genovés contaba con un buen padrino: Mariano José de Larra, Fígaro, que había escrito el libreto de la «ópera española» y debió de convencer al empresario para que se representara. Seguramente fue el propio Genovés quien dirigió la obra, y Carnicer, por instrucciones del empresario, puso a su disposición la orquesta «B» y algunos de los cantantes de menor relieve de la compañía italiana. La obra suscitó expectación, que se desvaneció enseguida. Su poco afortunado estreno fue comentado de la siguiente forma⁴⁰¹:

«La experiencia nos ha hecho ver que era muy arriesgada la tentativa de ejecutar una ópera nueva española y escrita por un principiante, en los mismos teatros donde continuamente se representan con aplauso universal las obras maestras de los mejores ingenios italianos. La idea de crear un teatro lírico nacional nos pareció muy plausible cuando anunciamos *El Rapto*. [...] La música en general no ha desagradado, aunque calificada de trivial por los profesores [...] El argumento que es descabellado y repugnante en grado heroico; los diálogos soporíferos y atestados de torpes chocarrerías con que se intermedian los cantos, [...] una fatal jota aragonesa, en mala hora cantada... Escollos son éstos donde hubiera naufragado el mismo Rossini. Por otra parte, el desempeño de la ópera se ha confiado a cantantes de segundo orden, poco espertos como tales.»

El último párrafo nos confirma que ninguno de los grandes solistas de la compañía italiana participó en dicha ópera, ni Carnicer tampoco, ya que estaba demasiado ocupado en los ensayos de *I Capuletti ed i Montecchi* de Bellini, que se estrenó en Madrid el 18 de junio de 1832, o sea dos días después del estreno de la obra de Genovés.

La nueva ópera de Bellini fue muy bien recibida por la crítica, no así por los profesores, que debían ensayar mucho⁴⁰². Un de ellos se quejó al corregidor y se lamentó del trabajo generado por las temporadas líricas, en los⁴⁰³:

«Últimos años, en que se han establecido las ópera italianas, sufriendo las penosa tareas que

⁴⁰¹ *El Correo* (20.VI.1832), p. 1.

⁴⁰² *El Correo* (22.VI.1832), p. 2.

éstas han originado.»

La queja no sirvió de mucho, ya que Carnicer tenía todo el apoyo del ayuntamiento y del empresario. A principio de julio sabemos que la estrella de la compañía, la soprano Enriquette Meric-Lalande, estuvo enferma y no pudo cantar, y tuvo que ser atendida por un médico⁴⁰⁴. El maestro, sin embargo, estaba decidido a seguir trabajando mucho con la compañía italiana, y prosiguió con sus estrenos. El 14 de julio puso en escena *L'Eroina del Messico de Ricci* en el Teatro del Príncipe y, tras la reposición de *L'ultimo giorno di Pompei* de Pacini, el 2 de agosto estrenó en Madrid *Anna Bolena* de Donizetti, el 21 de agosto en el Teatro de la Cruz, y *L'ajo nell'imbarazzo* de Donizetti el 17 de septiembre.

En el verano de ese mismo año Fernando VII se hallaba en la Granja de San Ildefonso gravemente enfermo. Su muerte parecía inminente, pero milagrosamente recuperó la salud en el mes de octubre y regresó a Madrid el 18 de octubre de 1832⁴⁰⁵. Entonces se hizo un concierto vocal e instrumental en el Teatro de la Cruz, en el que hubo obras de nuestro compositor. El concierto fue⁴⁰⁶:

«Memorable por la entrada del Rey nuestro Señor en la capital de su monarquía, felizmente restablecido de su penosa enfermedad, que tanto afligía a los buenos españoles; y con tan plausible motivo se agregaron a las piezas que anunciaba el programa un himno alusivo y un aria en castellano que cantó la Señora L. La música de ambas piezas es de Don Ramón Carnicer.»

Asimismo Carnicer dirigió el 21 de octubre otra función con alumnos del conservatorio(ver capítulo II)⁴⁰⁷:

«En la iglesia de los padres carmelitas calzados [donde] se cantó una solemne misa, motete y Tantum ergo, piezas todas compuestas por el maestro Don Ramón Carnicer.»

El cronista afirma que fue:

«De las más brillantes que se han celebrado por el feliz restablecimiento de nuestro Soberano.»

⁴⁰³ AVM: (Corr.) 1-80-12 (12.VI.1832).

⁴⁰⁴ AVM: (Corr.) 1-80-12 (8-VII-1832).

⁴⁰⁵ Entonces los partidarios de colocar a su hermano Carlos María Isidro en el trono, en su enfermedad, le obligaron a abolir la ley sálica que permitía la sucesión femenina al trono. Al recuperar la salud, Fernando séptimo dio marcha atrás.

⁴⁰⁶ *El Correo* (22.X.1832), p. 2.

⁴⁰⁷ *El Correo* (24.X.1832), p. 2.

8.1 *Eufemio di Messina*, nueva producción lírica

En octubre sabemos también que nuestro músico estaba dando los últimos retoques a su nueva ópera y que tenía intención de estrenar pronto⁴⁰⁸:

«Por lo que hace a ópera podemos asegurar que Don Ramón Carnicer tiene concluida una nueva del género trágico titulada Enfermo de Mesina [sic] que será puesta en escena a la mayor brevedad posible. Se espera de un momento a otro, si no ha llegado ya, un caricato procedente de Barcelona, que ha sido contratado para reemplazar a Rossi.»

Se trata de *Eufemio di Messina ossia I Sarraceni a Sicilia*, sexta producción lírica de nuestro compositor. Hacia finales de aquel mes sabemos que el bajo *caricato* Giovanni Cavaceppi, que estaba en Barcelona, ya había llegado a Madrid. La Comisión de Teatros le había contratado, ante la «imposibilidad de poner en escena varias óperas de las más acreditadas»⁴⁰⁹, entre ellas la nueva ópera de nuestro compositor⁴¹⁰:

«Aumentada la compañía lírica con un nuevo bajo parece que para dar más variedad a sus tareas se trata de habilitar, además de el Barbero de Sevilla y la ópera nueva del maestro Don Ramón Carnicer que ya hemos anunciado.»

El periódico le elogia y destaca la buena elección que se ha hecho al contratar a dicho cantante. La nueva ópera de Carnicer es estrenada el día 14 de diciembre de 1832⁴¹¹:

«En el Príncipe a las seis y media de la noche: Eufemio di Messina ossia I Sarraceni in Sicilia, ópera nueva en dos actos.»

Contó nuestro compositor para la ocasión con los mejores solistas de la compañía italiana, como la famosa soprano Enriquette Meric-Lalande y los tenores Ignazio Passini y Carlos Trezzini⁴¹². El argumento del libreto, también en esta ocasión de Felice Romani, se desarrolla en la ciudad siciliana de Catania y

⁴⁰⁸ *El Correo* (24.X.1832), p. 2.

⁴⁰⁹ AVM: (Corr.) 1-80-12 (22-X.1832).

⁴¹⁰ *El Correo* (5.XI.1832), p. 2.

⁴¹¹ *El Correo* (14.XII.1832), p. 4.

⁴¹² *La Revista Española* (19.XII.1832), p. 103. Refiriéndose a la primera representación de la ópera, leemos la siguiente referencia a los solistas: «Es notable la ejecución de la señora Meric Lalande en su cabatina de salida, y en el aria y romance del 2º acto, desplegando en todos los recursos de su voz, y de sus conocimientos artísticos. Trezzini, y Passini han sostenido su reputación, y es de creer que en las sucesivas representaciones obtendrán

trata de las luchas entre guerreros musulmanes y cristianos⁴¹³:

«Un joven siciliano llamado Eufemio amaba ardientemente y era del mismo modo correspondido de la hija de Teodoto, gobernador de Sicilia, a cuyo empleo se daba en aquel tiempo el título de Exarca. La distancia de clase y linaje se oponía a la unión de éstos dos jóvenes: más Eufemio, ansioso de adquirir méritos para hacerse digno de merecer a su amada, se señaló en el ejército con singulares hazañas de valor, lográndose captar la voluntad de sus conciudadanos y la admiración de cuantos le rodeaban. Pero ésta sed de gloria le fue aún más perjudicial, pues Teodoto sospechando que aquel joven audaz intentaba usurparle el gobierno de la Sicilia, no sólo le menospreció para yerno, sino que se vale de distintos árbitros para calumniarle, y consigue désterrarlo de su patria.

Selene, que así se llamaba la hija de Teodoto, lloraba la pérdida de su amante encerrada en un claustro, y allí parecía consagrarse al culto divino durante algunos años. En éste tiempo Eufemio pasó al África, donde esperando y anhelando vengarse abraza la secta mahometana, se disfraza con el nombre de Hazán, y toma el mando de la escuadra sarracena que se dirigía a invadir la Sicilia. La victoria le acompaña: someten la mayor parte de la isla, y sitian la ciudad de Catania, que se defendió con la mayor bizarría, pero ignorando quién fuese el gefe de sus contrarios.

En éste punto da principio la acción del presente melodrama, que su autor supone por los años 825 cuando reinaba en Bizancio el emperador Miguel II. El orgulloso sitiador ofrece abandonar el campo si le conceden la mano de la doncella Selene, o de lo contrario les amenaza con llevar a sangre y fuego la decadente ciudad. Rehúsan tal infamia el Exarca y los guerreros; pero el tímido pueblo ve en ésta propuesta el único medio de salvarse de su evidente ruina, y es arrancada Selene del sagrado asilo para ser conducida a merced del musulmán. La tierna doncella, al despedirse de su amante padre, jura recibiendo el acero que éste le entrega salvar con él a la Sicilia de su sangriento opresor, o clavarlo en su propio seno primero que consentir que un bárbaro atropelle su virtud y su inocencia. Parte Selene al campo enemigo; más, ¡cuál fue su sorpresa al ver en el infiel que iba a asesinar al adorado objeto de su tierna pasión! Amor vence

estas partes principales mayor número de aplausos en las difíciles piezas que tienen a su cargo».

⁴¹³ BHM: Tea 231-10. Pagán y De Vicente, 1997, pp. 227-228.

las promesas más solemnes, se abandonan los amante a su dulce trasporte, y se preparan las teas nupciales que han de adornar el altar de su anhelado himeneo.

Teodoto en alas de su impaciencia corre al campo; más cuando imaginaba ver torrentes de sangre, se encuentra con regocijos, y aquella mano de quien esperaba una heroica venganza sólo le prepara el más horrible y vergonzoso baldón. En vano intenta arrebatarse a su hija, pues sucumbe de nuevo bajo el acero vencedor, y aumenta su pena más que la afrenta de ser vencido la incertidumbre en que vacila Selene entre su amante y su padre, luchando a la vez con el honor y el amor.

Los guerreros musulmanes, los mismos emires culpaban ya la tardanza de su caudillo en ésterminar la ciudad, y llegan a rebelarse contra él reclamando la cabeza de la esclava, en cuyos brazos se apagaba la fiereza del invencible Eufemio. Alamir su confidente teme no sin causa los resultados de tan perjudicial amor, por lo que proporciona la fuga a Selene y Teodoto, único medio de librarlos del enojo de los sarracenos; pero Eufemio al verse privado de la prenda que adora se enardece de nuevo, aterra con un sólo acento a los rebeldes, incendia la ciudad, y corre en busca de Selene jurando ésterminar cuantos objetos halle al paso hasta volver a encontrarla. Los desgraciados fugitivos se habían guarecido entre tanto en un monasterio que habitaban los solitarios al pie del monte Etna; más ni aún allí están seguros, pues el alfange destructor de Eufemio penetra la sacra morada, y ciego de ira hiere al malogrado Teodoto, que espira entre sus brazos y los de Selene, invocando tiernamente para su matador el perdón del Ser eterno.»

Para el estreno parece que Carnicer tuvo un palco a su disposición para invitar a amigos o miembros de su familia, según nos hace suponer una carta de la Comisión de Teatros al corregidor⁴¹⁴:

«La Comisión de Teatros pone en conocimiento de V.S. que mañana Viernes se pone en escena en el Príncipe la ópera nueva titulada Eufemio de Mesina, música del Maestro Director Don Ramón Carnicer; debiendo hacer presente a V.S. la Comisión que siempre ha sido costumbre dar un palco al Maestro compositor ajustado en los Teatros, lo que considera muy justo, por lo cual espera que V.S. se sirva mandar se reserve uno a disposición de la Comisión para dicho objeto.»

⁴¹⁴ AVM: (Corr.) 1-80-12 (13.XII.1832).

La prensa dio buena noticia del estreno de la nueva ópera, aunque la producción no tuvo una acogida tan positiva como otras anteriores de nuestro compositor. Así *El Correo* dijo lo siguiente⁴¹⁵:

«Aunque en casi todas las piezas de ésta ópera, así respecto al canto como a la instrumentación, se reconocen los grandes conocimientos y buen gusto en el arte de la composición que tan acreditado tiene el maestro Carnicer, y a pesar de que tiene indudablemente el mérito de la originalidad, nos vemos precisados a confesar, siguiendo el dictamen de los inteligentes y atendiendo a su resultado en la escena, que no siempre la realzan aquellos momentos felices, aquellos rasgos de inspiración de que éste mismo compositor ha dado mayores muestras en producciones anteriores, y sobre todo en su excelente spartito de Elena y Malvina.»

Es evidente que resultaba difícil para Carnicer superarse a sí mismo, después del gran éxito que había tenido su *Elena e Malvina*. El crítico alaba en general la obra y en especial algún número de la misma, sin dejar de mostrar cierto escepticismo respecto a la calidad de otros:

«Una pieza de música puede estar escrita muy en regla, y aun ser muy conforme a la situación que representa, sin por eso producir grande efecto en el teatro. En éste arte, como en todos los de imitación, hay ciertos resortes invisibles e independientes del estudio y de la experiencia, que acepta mover el artista como a despecho suyo y por casualidad, y que siendo por lo mismo los que emplea con menos trabajo, son sin embargo los que le dan más gloria. El precioso cuarteto de ésta ópera (acto segundo) que principia

*(Generoso) E quale avremo
fida scorta in mezzo al campo?...*

llena en todos sus tiempos de estro y de vida, es la pieza que mayores aplausos ha obtenido, y quizá la que el Señor Carnicer ha concluido con más facilidad a lo menos, y en medio de ser tan grave y brillante su música, nos ha parecido más sencilla y menos laboriosa su música que la de todos los demás trozos de la ópera.

También ha oído el público con agrado la cabatina de *Selene* (acto primero), y particularmente su bella *caballeta*.

⁴¹⁵ *El Correo* (17.XII.1832), pp. 3-4.

Ma perchè lagrime?

Tergere il pianto;

y no puede negarse que el final de dicho acto primero es sobresaliente.»

Sobre el estreno mismo, nos hace saber cual fue la reacción del público ante la nueva producción lírica:

«En todas piezas de la ópera han sonado igualmente palmadas y murmullos de aprobación, aunque no generales, y cualquiera que sea la parte que deba caer a la dama tiple en el aplauso con que fueron acompañadas las últimas notas de su bien cantado rondó final, dicho aplauso prueba que el éxito de la ópera no ha sido desgraciado.»

Otro periódico nos confirma la expectación creada en torno a la ópera de nuestro compositor, a la vez que la crítica por considerarla demasiado larga⁴¹⁶:

«El público le ha oído con aquella prevención favorable que manifiesta siempre hacia las producciones de un español, ya conocido y acreditado; acaso ha encontrado que en medio de una gran profundidad música, hay demasiada extensión en el plan filarmónico: circunstancia que pudiera hacer más largo de lo que desean los espectadores una función de ésta especie. De todas suertes ha habido retazos muy aplaudidos, y los campeones del drama se han esmerado y lucido. [...] Hemos notado el buen efecto que han producido las decoraciones.»

En un extenso artículo sobre la ópera podemos apreciar un importante sesgo nacionalista, con una reflexión sobre el público madrileño, que acostumbraba a denostar todo lo español y alabar todo lo italiano⁴¹⁷:

«Todo es malo como no tenga el olor transpirináico, trabajan con el mayor empeño en sofocar el ingenio nacional, en vulnerarle, y en reducirle a la nada.»

El autor del artículo considera a nuestro compositor dotado de una notable fecundidad creativa, en la que se esfuerza por mantener su originalidad:

«La reciente del maestro Carnicer abunda en piezas de un mérito indisputable, en las que a par de cierta profundidad armónica se advierten los esfuerzos del autor para evitar encuentros

⁴¹⁶ *La Revista Española* (15.XII.1832), p. 96.

forzoso que pudieran aparecer como plagios ante aquellos que juzgan como tales dos o tres compases semejantes a otros que tienen en la memoria, una cadencia, o cualquiera otra circunstancia accidental.»

En este último comentario el crítico hace una alusión indirecta a la polémica generada en torno a *Elena e Malvina*, cuando se intentó acusar a Carnicer de plagio, y da a entender que nuestro compositor, en esta nueva producción, intenta manejar siempre recursos muy propios, para no dar lugar a ninguna afirmación semejante.

Tras el estreno de la ópera de Carnicer la compañía italiana vuelve a poner en escena *Il Pirata* de Bellini, el 7 de enero, en el Teatro de la Cruz. El último estreno de la temporada es *Fausta* de Donizetti, el 23 de enero de 1833, ópera en la cual es calurosamente acogida por el público la soprano española Antonia Campos⁴¹⁸:

«Inchindi se ha lucido mucho en el andante de su dúo con Fausta; la Señora Antonia Campos ha dividido con la prima donna los repetidos bravos.»

En febrero se vuelve a poner en escena *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini, en la cual la soprano Enriquette Meric-Lalande estrena una pequeña interpolación escrita por Carnicer: una graciosa canción española titulada *El Chairo* que, como veremos, siguió cantándose en conciertos, con gran éxito. La temporada 1832-1833 de la compañía italiana llega a su fin el 23 de febrero con la última representación de *Fausta* de Donizetti.

A partir del día 24 de febrero, se ofrecen varios conciertos vocales e instrumentales en el Teatro del Príncipe, y en el primero se vuelve a cantar un número de la nueva ópera de Carnicer, que es muy bien recibido⁴¹⁹:

«Repártanse pues como buenos hermanos los muchos centenares de palmadas que han recibido. La Lalande y Passini pueden reclamar con justicia la no pequeña parte que les caba en el aplauso con que ha vuelto a oírse el bello cuarteto de la ópera Eufemio de Mesina del maestro Carnicer.»

⁴¹⁷ *La Revista Española* (19.XII.1832), p. 103.

⁴¹⁸ *El Correo* (25.I.1833), p. 4.

⁴¹⁹ *El Correo* (26.II.1833), p. 3.

Según parece, la reposición de números de ópera y obras sueltas de Carnicer fue una práctica común en conciertos y eventos sociales⁴²⁰, así vemos que en el siguiente, que no fue al parecer muy afortunado, una pieza de una ópera de nuestro compositor, el *Coro de los Faroles*, fue interpretada para concluir el concierto⁴²¹:

«Hasta los coristas sucumbieron al astro maligno que aquella noche perseguía a los alumnos de Euterpe [...] Necesarios fueron todos los faroles del coro de Elena y Malvina para que volviesen a su perdido redil aquéllas corderillas descarriadas.»

En otra de estas veladas filarmónicas nuestro músico aportó una composición de carácter popular e hizo cantar a la Meric-Lalande en castellano ante el regocijo del público⁴²²:

«Las piezas más generalmente celebradas fueron el rondó de Amadilia desempeñado por la señora Lalande con no menos maestría que en otro de los conciertos anteriores; y la graciosa canción española del maestro Carnicer titulada el Chairo, en la cual se hizo aplaudir mucho y muy justamente la misma cantora, no sólo por el donaire y precisión que la cantó, sino por haber pronunciado tan perfectamente la letra como pudiera una actriz castellana.»

Larra también se refiere a esta ocasión, haciendo hincapié en la coquetería de la *prima donna* cantando *El Chairo* en castellano. El público no estuvo demasiado caluroso en aquel concierto del 17 de marzo de 1833, dice *Fíguro*, puesto que «los filarmónicos de la Corte» parecían cansados de oír las mismas voces y ver los mismos rostros; sin embargo⁴²³:

«No dejaron sin embargo de recoger algunos aplausos, tanto la prima donna como los tenores y el bajo en sus piezas respectivas: aquella cantó sobre todo con estremada gracia la canción española llamada el Chairo, y el auditorio no se manifestó ingrato a éste tributo lisongero, pagado por una extranjera al gusto nacional, y a ésta especie de coquetería teatral, que rara vez logrará mal resultado en nuestras tablas.»

⁴²⁰ En conciertos celebrados en provincias también se interpretaron obras de nuestro compositor; así, en uno ofrecido por esas fechas en la Coruña se cantó: «El 19 dúo de tiple y contralto de la *Semiramis*, aria de *Otelo* en el primer acto, dúo de *Elena y Malvina*». *El Correo* (2.IV.1833), p. 4.

⁴²¹ *El Correo* (4.III.1833), p. 4.

⁴²² *El Correo* (19.III.1833), p. 6.

⁴²³ *La Revista Española* (19.III.1833), p. 428.

En el duodécimo concierto que se ofrece en el Teatro del Príncipe, *El Correo* elogia a varios cantantes y a Passini por su participación en el cuarteto de *Eufemio de Mesina* de Carnicer.

En la sección de anuncios vemos que aparece el⁴²⁴:

«Wals del Chairo para pianoforte extractado de la española del maestro Carnicer, cantada por la Señora Lalande en el Barbero de Sevilla, a 4 reales.»

La canción ya había sido publicada, para deleite de los aficionados, lo que demuestra el éxito que tuvo. En el decimocuarto concierto en el Teatro del Príncipe se volvió a interpretar la canción de moda⁴²⁵:

«La señora Lalande obtuvo la mayor parte de los aplausos, y en todo lo que se cantó se hizo merecedora de ellos: pero especialmente en la canción del Chairo, que fue también su mayor triunfo. El público entusiasmado, no quedaba satisfecho de las tres coplas de costumbre; pidió otra de gracia, y la amable cuanto célebre cantora no tardó en complacerle.»

Figaro se refiere también a la composición de Carnicer en el señalado concierto⁴²⁶:

«Hizo furor en la repetida cancioncita española del Chairo, hasta el punto de pedir el público una copla más, que con la mayor bondad y gracia nos cantó.»

Visto el éxito de la composición, Agustín Azcona, autor de su letra, escribió una serie de estrofas más, que fueron agregadas posteriormente.

8.2 El *Stabat Mater* de Rossini

Durante la Semana Santa de 1833 Carnicer hace una breve incursión en la música religiosa, dirigiendo el estreno del conocido *Stabat Mater* de su idolatrado Rossini⁴²⁷. La composición se la había

⁴²⁴ *El Correo* (22.III.1833), p. 4.

⁴²⁵ *El Correo* (26.III.1833), p. 6.

⁴²⁶ *La Revista Española* (26.III.1833), p. 445.

⁴²⁷ Sobre esta composición también sabemos lo siguiente: «Por lo que respecta a la historia del *Stabat Mater* el caso es bastante conocido, Rossini sólo escribió seis de los doce números habituales de este tipo de obra, así que encargó el resto a Giovanni Tadolini, uno de sus seguidores y amigos; éste se apresuró a rellenar la partitura que se oyó en Madrid entonces. Posteriormente, hacia 1841, Rossini decidió recuperar la partitura para concluir su trabajo con cuatro números más (tiene en total sólo diez) y publicarlo para su propio provecho en París con su editor

encargado durante su visita a Madrid, en los carnavales de 1832, Manuel Fernández Varela, Comisario general de la Santa Cruzada, que era amigo del banquero Alejandro Aguado, responsable de la venida de Rossini a Madrid.

El día 3 de abril aparece anunciado el *Stabat Mater* de Rossini⁴²⁸,

«Que debe cantarse en el próximo viernes Santo en la iglesia de padres agustinos de San Felipe el Real.»

El comisario de la Santa Cruzada había costeado la construcción de San Felipe, y decidió que el estreno debía tener lugar en el templo. Sobre el desarrollo del acontecimiento tenemos noticias de primera mano en un extenso artículo, escrito seguramente por Larra⁴²⁹:

«Dijimos en nuestro número anterior que se cantarían el Stabat, compuesto espresamente y dedicado al Escmo. Sr, Comisario de Cruzada por el maestro Rossini. Habiéndose, pues, verificado la función en la tarde del Viernes Santo, en la iglesia de PP. Agustinos de S. Felipe el Real, a la que concurrió un auditorio inmenso y brillante, parece consiguiente dar a nuestros lectores algunos detalles de la obra única de música que de éste género místico ha ocupado la atención del gran maestro del siglo. El célebre compositor confiesa en la carta original que acompaña a su composición que no es éste el género de música la que ésta acostumbrado, y que por lo mismo ha exigido de su parte un cuidado muy particular. Añade que como sus deseos se limitan a dar gusto a los oyentes, ha remitido también instrucciones para el profesor que debiere presidir la ejecución de sus conceptos filarmónicos, a fin de producir un buen efecto.»

No conocemos la carta de Rossini, pero sabemos a través de Barbieri que el maestro italiano hizo llegar la composición indicando expresamente que la dirección⁴³⁰:

«Fuese encomendada a su compañero Carnicer en quien depositaba su resultado, como así se hizo, lo que produjo un fanatismo no sólo por el indisputable mérito de aquélla grande obra, sino por la brillante dirección que Carnicer desplegó para corresponder con sus conocimientos a la

habitual Troupenas. El estreno de la versión completa tuvo lugar el 5 de enero de 1842 en la Sala Ventadour en París» (Pagán y De Vicente, 1997, p. 31).

⁴²⁸ *Correo* (3.IV.1833), p. 3.

⁴²⁹ *La Revista Española* (9.IV.1833), p. 481.

⁴³⁰ BN: Mss.14025-61, ff.3v-4r.

confianza que en él se había depositado por el inmortal compositor Rossini.»

El artículo sobre el estreno nos confirma lo anterior y deja en muy buen a nuestro compositor⁴³¹:

«A la verdad, el maestro Rossini, ha conseguido cuanto deseaba i pudiera desear para el triunfo de su Stabat, puesto bajo la dirección principal del maestro Carnicer, cuyo mérito científico es ya tan conocido en Europa; y era de esperar que el objeto que tenía en vista no podía quedar de ningún modo frustrado.»

A continuación pasa a hablarnos de algunos detalles de la obra y la particular disposición que tenía Carnicer para dirigir música religiosa⁴³²:

«Cuatro versos hay en ésta composición bellísima, que reclaman especialmente nuestro elogio por su efecto maravilloso, y entre ellos citaremos aquel "fac ut ardeat cor meum", cantado sin instrumental, en el que el autor combina con tanto tino el canto llano de los bajos del coro, acompañando el bajo principal y las demás voces. El maestro Carnicer en éste pasage aun más que en los otros puede identificarse con la gloria bien merecida del compositor: Carnicer, cuya educación música, como alumnos de la capilla de Monserrat, le califica entre los que pueden juzgar, es positivamente el hombre a quien con más propiedad tocaba el dirigir por primera vez la ejecución del magnífico Stabat de Rossini.»

Con este brillante estreno Carnicer demostró su dominio en la dirección de música tan distinta como la ópera y la música religiosa.

9 TEMPORADA 1833-1834

9.1 Primer viaje a Italia como empresario artístico de Madrid

Como hemos visto, Carnicer realizó varios viajes a Italia; los documentos que hemos consultado apuntan a que fueron siete u ocho. Aunque esta tarea no figuraba en sus contratos, le fue asignada en varias ocasiones, dada su experiencia en el mundo de la lírica y la gestión teatral. Normalmente visitaba

⁴³¹ *La Revista Española* (9.IV.1833), p. 481.

Milán, por donde circulaban todos los grandes cantantes de la época. Allí negociaba los contratos con los divos, para luego formalizarlos escriturándolos con los empresarios teatrales Giovanni Rossi o Bartolomeo Merelli. Fue sobre todo en dicha ciudad donde más energía y tiempo dedicó a buscar solistas para las compañías italianas, aunque sabemos que también estuvo, entre otras ciudades, en París, Génova, Florencia, Bolonia, Luca y Roma, siempre con el fin de contratar cantantes y traer material musical para las temporadas de Barcelona y Madrid.

Sus gestiones y facultades eran múltiples, e incluían la administración del presupuesto, la configuración de la compañía, así como la previsión y elección del repertorio de la temporada. Era frecuente en él la elección de cantantes de acuerdo con el repertorio, por lo que al oírles Carnicer no sólo debía evaluar la calidad y el timbre de su voz, sino también verles en papeles concretos, así como considerar problemas de empaste con otros solistas, algunos de los cuales estaban ya en España. A veces Carnicer tuvo que «comprar» a más de un cantante que estaba comprometido con otro empresario, como el de la Scala de Milán. Es decir, tenía que negociar primero la rescisión del contrato por parte del empresario, quien «cedía» al solista por una cantidad de dinero, comprometiéndole a su vez con el nuevo empresario mediante un nuevo contrato. Así ocurrió con los tenores Biacchi y Gumirato (1833). En lo económico también era preciso tener en cuenta muchos aspectos antes de cerrar un contrato; las contraprestaciones, la posibilidad de renovarlo en la temporada siguiente, los gastos de viaje y sobre todo el sueldo en que se «escribaba» al solista.

Ya en la época eran bastante astronómicas las cifras que pedían los divos para firmar un contrato, por lo que Carnicer también debía tener un gran sentido de las relaciones públicas, así como un alto grado de diplomacia y persuasión, para negociar por separado con cada solista en los términos más convenientes para la empresa, pero sin sacrificar el nivel artístico. El presupuesto global debía ser administrado con bastante atención para sacarle el mayor partido, y, aunque en el caso de Madrid no se escatimaban demasiado los gastos que generaba la compañía italiana (siempre había tenido un gran déficit), había ciertos máximos estipulados. Los solistas italianos, sabedores del «furor filarmónico» que había en España y en casi toda Europa, jugaban con la pasión del público para obtener retribuciones enormes. Por lo tanto nuestro músico tuvo que desarrollar unas dotes especiales para negociar, y las adquirió con creces, ya que su prestigio como hábil empresario fue el que hizo que le comisionaran tantas

⁴³² *La Revista Española* (9.IV.1833), p. 481.

veces para ir a Italia. Gracias a estos viajes pudo estrenar en España muchos títulos operísticos aún desconocidos en la península, y dar al público español la oportunidad de oír a algunos de los más destacados solistas del *bel canto* del momento.

No tenemos demasiada información puntual de todos los viajes, pero sí de las compañías que contrató y el repertorio que introdujo en España. En cuanto a los solistas que trajo, existen una serie de contratos que dan fe de sus dotes negociadoras y sus criterios artísticos.

De uno de los viajes —el que Carnicer realizó a Italia en 1833— tenemos bastante información documental, sobre todo administrativa, incluso varias extensas cartas manuscritas del propio músico cuando se encontraba en Milán⁴³³. Este viaje resulta de especial importancia para comprender con detalle sus labores de gestor musical, y nos permite intuir cómo se desarrollaron los otros viajes, razón por la cual lo estudiaremos con más detenimiento.

En 1833 la compañía de ópera tenía dificultades para formarse (probablemente debido a problemas económicos y políticos), y en marzo todavía no se vislumbraba su composición; sin embargo el contrato de Carnicer se renovó⁴³⁴:

«Se prorroga ésta contrata para el presente año Cómico en los mismos términos que en el anterior[...] pese a no haber ópera Italiana, en remuneración del encargo que se le ha dado por la Comisión de teatros a pasar a Italia a contratar la Compañía de ópera, Según se ha convenido.»

El viaje de 1833 fue planteado por la Comisión de Teatros como una necesidad, para dotar a la compañía italiana de cantantes que pudieran garantizar el éxito de la temporada de ese año y, sobre todo, para que «con motivo de la Jura de la Princesa de Asturias [la futura Isabel II] el 20 junio en el Monasterio de San Jerónimo», hubiese ópera⁴³⁵. Nos lo confirma un escrito del 17 de abril 1833, firmado por Miguel de Llama, dirigido a la Comisión de Teatros:

«Haviendo resuelto el Rey Nuestro Señor que el Día 20 de junio venidero se verifique el Juramento de la Princesa D^a María Isabel Luisa, como sucesora de éstos Reynos; ha creído el Ayuntamiento muy propio de [si] de ver solemnizar con Festejos públicos tan Fausto acontecimiento y a [su] efecto ha nombrado una Comisión de individuos [...] a fin de que procuren

⁴³³ AVM: (S) 2-475-38 (1833).

⁴³⁴ AVM: (S) 2-474-21 (15.IV.1833).

⁴³⁵ El *Correo* (11.VI.1833), p. 4.

por todos los medios que le supiera su celo, haya ópera para el citado Día 20 de Junio.»

Queda patente voluntad de la Casa Real de que hubiera ópera el día indicado. Al tratarse de un «fausto acontecimiento», probablemente los reyes deseaban que fuese algo extraordinario, fuera de lo común, ya que Madrid tenía su temporada de ópera bastante bien establecida desde 1827. Sin embargo, con motivo de la jura de la princesa se esperaba algo extraordinario, un título muy atractivo, interpretado por los mejores solistas del momento.

Las temporadas de ópera en el Teatro de la Cruz y del Príncipe, que venían funcionando con bastante continuidad, también contaban con detractores. Por un lado estaban los «españolistas», que la consideraban un espectáculo «extranjero» y perjudicial para los artistas nacionales. Por otra parte, en el mismo ayuntamiento de la Villa y Corte, había quienes consideraban desproporcionado el gasto que generaba la compañía italiana. En la prensa el asunto se comentaba, y se mantenía la incertidumbre respecto al tipo de compañía que habría en el futuro. En un artículo, su autor se pregunta⁴³⁶:

«Si tendremos al frente de los coliseos de la Corte a una empresa particular, o si permanecerán bajo la dirección de la municipalidad de Madrid, que tantos esfuerzos ha hecho en los años en que han estado a su cargo para sus mejoras y brillantez, en éstos momentos oímos sin cesar de boca en boca proposiciones sin duda poco meditadas.»

Quien escribe, seguramente Larra, defiende la idea de que sea una empresa particular, y pone como ejemplo:

«El de la Grande ópera de París, que costando antes inmensos sacrificios al gobierno estaba a pique de arruinarse, y que en el día, dependiendo de una empresa particular, se sostiene con todo lujo y brillantez, que le constituyen acaso el primer espectáculo de Europa.»

El artículo responde a una «polémica» que se generó en torno a la formación de la nueva compañía de ópera en la temporada que comenzaba en 1833, y que afectó directamente a su desarrollo y retrasó su inicio, como veremos.

En una carta al corregidor Faustino Domínguez, del 26 de marzo de 1833, la Comisión de Teatros propone «la suspensión temporal» de la ópera, al considerarla «un espectáculo muy costoso»,

⁴³⁶ *La Revista Española* (8.III.1833), p. 404.

sugiriendo que lo mejor era «dilatar éste negocio hasta la temporada de otoño»⁴³⁷.

Entre los argumentos enunciados estaban en primer lugar el económico, que como consta en otros documentos, era la principal arma detractora de la ópera. El déficit generado por el teatro lírico era permanente, y fue utilizado en distintas ocasiones para intentar acabar con la temporada. Los elevados sueldos de los cantantes italianos, varias veces superiores a los de cualquier artista nacional, fueron un argumento constante en contra de este tipo de espectáculo. Pero ahí estaba la voluntad real, y la del público en general, que eran partidarios y acérrimos defensores de la ópera.

De las razones aducidas en contra de la ópera en la carta antes citada, y referida a la temporada de 1833, se decía que no había cantantes suficientes, y como no «se contase con algunos de los Actores Italianos del año anterior» la compañía «quedaría incompleta». Es probable que faltasen cantantes en Madrid, pero la compañía se podía configurar, por lo que el argumento de la Comisión de Teatros más bien se refiere a lo económico, es decir, al coste que implicaría contratar nuevos cantantes.

El corregidor contesta a dicha carta señalando que no es posible dilatar la formación de la compañía, ya que⁴³⁸:

«S. E. ha acordado facultar a la Comisión para que a la brevedad posible forme le referida Compañía de ópera italiana, sin pasar de Julio, y que como por la premura del tiempo no pueda estar para el Día 1º de la próxima Pascua de Resurrección, se haga así presente a S.M. por medio de una reverente exposición,»

dando a entender que razones de peso, en este caso la decisión de Fernando VII, aconsejaban la formación urgente de la compañía. La carta termina en un tono algo amenazante para la época, señalando «Le participo a V.V.SS. para su inteligencia, y que por su parte tenga el debido cumplimiento lo resuelto por S.E.». ⁴³⁹

En otra carta, del 6 de abril de 1833, del corregidor a la Comisión de Teatros, éste cita una Real Orden del 31 de marzo que al parecer es la que zanja el tema. El corregidor da instrucciones para «que no pase de aquel mes sin estar formada la Compañía a fin de que el público no éste privado más tiempo

⁴³⁷ AVM: (S) 2-475-21.

⁴³⁸ Ibidem (27.III.1833).

⁴³⁹ Ibidem.

de ésta diversión»⁴⁴⁰.

Hacia el 11 de abril de 1833, en otra carta a la comisión, Domínguez pone especial interés en que sea Carnicer quien haga «la elección y ajustes de las partes necesarias para la opera», para que «se hagan con las ventajas más posibles y con todos los conocimientos necesarios». Para ello señala una proposición anterior en la que había solicitado se le «comunicase al Maestro de Música Don Ramón Carnicer para que pasando a Ytalia [...], berifique la elección de las partes más convenientes y [...] [haga] los ajustes en los términos más beneficiosos», destacando la conveniencia de que «se ejecute como propone la Comisión» y que esta «vea que [el] encargo lo desempeñe Carnicer»⁴⁴¹.

La partida de nuestro músico a Italia fue acordada el día 3 de abril de 1833, y comunicado inmediatamente a Carnicer, quien ya desde hacía un par de años venía compaginando sus tareas de profesor de composición del Conservatorio María Cristina con sus labores de director de los Teatros de la Corte. Por ello debía solicitar autorización para ausentarse de sus clases de composición al director del conservatorio, Francesco Piermarini. En una carta del 6 de abril de 1833, dirigida al director del centro, Carnicer nos relata un poco las circunstancias en que se produce el viaje⁴⁴²:

«D. Ramón Carnicer, Maestro de música del Real Conservatorio y de los teatros de ésta corte; a V.E. reverentemente espone: que habiéndosele comisionado por el Excelentísimo Ayuntamiento de ésta Villa para que pase a Italia»

y así poder contratar a:

«Individuos de la Compañía de Ópera Italiana,»

es decir, a los solistas que debían estar en la temporada de ese año. Más adelante nos da a entender, haciéndose eco de la voluntad del monarca, que según le han señalado es imprescindible este viaje⁴⁴³:

«Por ser el único medio [...] que puede adoptarse para que el público de ésta Capital no carezca de Espectáculo de ópera según está mandado por V.M.»

Finalmente solicita permiso por dos meses para poder dedicarse a la labor encomendada por la Comisión de Teatros, y termina su instancia proponiendo a «el Maestro de V.R. Capilla Don Francisco

⁴⁴⁰ Ibidem.

⁴⁴¹ Ibidem.

⁴⁴² AVM: (S) 2-475-3.

Andreví» para sustituirle en sus funciones del conservatorio durante su ausencia⁴⁴⁴.

Mientras tanto seguían oyéndose las voces contrarias a la compañía italiana. Los argumentos eran sobre todo económicos, ya que entre los años 1830 y 1832 la compañía había generado grandes pérdidas. En un escrito de Don Manuel del Casal, regidor de la Villa de Madrid, al Secretario del Consejo de S.M. y del Exmo. Ayuntamiento, Faustino Domínguez, el primero expone todos los problemas financieros que causa la manutención de la compañía, lo que impide atender a otras obligaciones⁴⁴⁵:

«Adbirtiendo que sobre no alcanzar los Caudales Públicos de ésta villa, [...] a cubrir sus peculiares obligaciones de Justicia, vienen experimentando notable detrimento y quebranto con la Carga de mantener en los Teatros, la muy costosa compañía de ópera Italiana, y aun se ha embiado a Italia al Maestro Carnicer, para ajustar y traer a los que hayan de formarla; conceptuó el exponente sea de su obligación, manifestar [...], el presente dictamen de que se hiciese presente a V.M. lo referido, [...] tomando en consideración los insinuados daños, perjuicios, y dificultades en el manejo del negociado, se suprimiese la ópera Italiana, por su gran coste.»

El regidor Casal hace presente los grandes gastos que genera la compañía de ópera italiana, insinuando que, por si fuera poco, se ha enviado a Carnicer a contratar nuevos cantantes en Italia. Señala las grandes dificultades que tienen los «Caudales Públicos» para pagar a sus acreedores. También recuerda una resolución del 10 de abril, en la que se le habían planteado al rey los problemas financieros por los que pasaba la manutención de los teatros. Suplica al rey «que tomando en consideración se digne resolver acerca de la continuación o supresión de la ópera Italiana».

Es evidente que los argumentos principales contra la compañía son de carácter económico, por lo que Casal hace una minuciosa certificación de informes que habían sido solicitados al respecto. Estos resultan bastante reveladores⁴⁴⁶:

«Cert. 2º por un quinquenio los productos con las Cargas de reglamento y demás de justicia [...], falta en cada año común la exorbitante cantidad de cuatro millones seiscientos cuarenta y cuatro

⁴⁴³ Idem.

⁴⁴⁴ Francisco Andreví, también de origen catalán, compitió con Carnicer en las oposiciones a Maestro de Capilla del Palacio Real en 1830, y obtuvo la plaza, en detrimento de éste, que por su «pasado liberal» no pudo acceder a la misma.

⁴⁴⁵ AVM: (S) 2-474-44 (1833).

⁴⁴⁶ Idem.

mil trescientas cincuenta y tres⁴⁴⁷.

Por la del nº 3 se acredita que además de éste déficit anual, en los dos años que el Ayuntamiento ha tenido a su Cargo el Ramo de los Teatros, desde el (3, de abril de 1831 hasta el 19 de febrero de 1833) se ha sufrido la pérdida de un millón doscientas sesenta y cinco mil, nuevecientos cuarenta y un reales de vellón [...] ascendiendo la procedente de los suplementos hechos para la Conserbación de la ópera Ytaliana, a millón setecientos cuatro mil ciento noventa [...] y a cuatrocientos cincuenta y cuatro mil ciento dos [...] en el otro, que unidos componen cuasi las dos terceras partes del total quebranto sufrido en la manutención de los Teatros.»

Como podemos ver, el enorme coste de la ópera italiana no es nada nuevo, y las cifras hablan por sí solas, considerando que un cantante del coro ganaba 3 reales diarios y un solista del país entre 15 y 30 diarios. A los italianos se les hacía contratos por toda la temporada que llegaban a los 100.000 reales anuales. Mucho más de lo que ganaba el propio Carnicer, cuyo sueldo, el más alto entre los españoles, era de 40.000 reales al año. Por tanto, no era difícil encontrar argumentos en contra de la compañía, tanto por parte de los artistas nacionales como de los administradores, políticos o críticos. La ópera italiana era el principal «quebranto» económico de los teatros, razón por la que Casal no era muy partidario de su mantenimiento, dejando al rey la última decisión sobre si convenía o no «suprimir la ópera Italiana». El regidor era partidario de:

«Subrogar en su Caso la española⁴⁴⁸, por ser de mucho menos Coste, y demás general aceptación, y agrado de público que la otra que es de pocos, y de temporada a imitación de modas.»

En este comentario se percibe claramente un latente carácter nacionalista, al afirmar que la ópera española —la tonadilla, el sainete y la todavía naciente zarzuela— tenían mayor aceptación del público. Es posible que fueran más populares, en el sentido de público, y mucho más económicas, pero no que tuvieran más éxito que la ópera. También la apreciación sobre «la moda» era un típico argumento de la época para los detractores del *bel canto*.

⁴⁴⁷ Entiéndase reales de vellón.

⁴⁴⁸ Se refiere a la compañía que interpretaba tonadillas y sainetes.

A la solicitud de Casal contestó⁴⁴⁹:

«Dn. Faustino Domínguez del Consejo de S.M. su secretario y del Exmo Ayuntamiento de ésta M.H. Villa, de su junta.»

y el 22 de abril, mediante una certificación y acuerdo, citando la exposición que Casal había hecho el 10 de abril, con argumentos similares da a entender que no había lugar a la propuesta por ser contrario a lo mandado por el rey. Seguramente Casal presionó para que hubiera un compromiso oficial si se quería mantener la compañía italiana, ya que, en vista del inmenso déficit que generaba, no quería responsabilizarse de la continuidad de un espectáculo tan costoso. Por ello optó por proponer su supresión, y así obligar a las instancias superiores a asumir formalmente la decisión y, sobre todo, sus consecuencias económicas. La respuesta a su escrito fue la siguiente⁴⁵⁰:

«Certifico: Que en el Ayuntamiento celebrado en diez del corriente, resulta el acuerdo que a la letra dice así:

El Señor Don Manuel del Casal, hizo presente verbalmente que mediante las grandes pérdidas que sufre Madrid en los Teatros en perjuicio de sus acreedores, lo que en gran parte proviene de la conservación de la Compañía de ópera Italiana, y que en vista también de la dificultad del manejo de tal negociado, como así mismo el que se envié determinadamente al Maestro Carnicer, a ajustar las partes de ópera a Italia, es de dictamen que se haga presente a S.M. con el fin de que tomando en consideración tales daños y perjuicios se suprimiera la Ópera Italiana, por su gran coste y que la haya Española Según se ha practicado otras veces. Y se acordó: No haber lugar a ésta proposición, por ser opuesta a lo expresamente mandado por S.M. ya su virtud lo pidió por certificación, y S.I. acordó se le diesen las que pidiese.»

La respuesta fue muy clara, por lo que el regidor, que con anterioridad había hecho otra propuesta para suprimir la compañía italiana, estaba obligado a asumir la voluntad real, y procurar los medios para proveer de fondos a la compañía. Por otra parte, Carnicer ya había partido hacia Italia, así que la polémica tampoco tenía demasiado sentido, pues la decisión estaba tomada desde principios de abril.

Como se puede suponer, la salida de Carnicer a Italia planteó desde el principio problemas

⁴⁴⁹ AVM: (S) 2-474-44.

económicos, aunque no tenemos constancia de cómo se solventaron al final, ya que el ayuntamiento, como atestiguan sus contadores, se encontraba en una mala situación financiera. Suponemos que como el rey deseaba que hubiera una buena compañía con motivo de la jura de la futura reina, esto pudo resolverse sin problemas. Pero tenemos constancia de que Carnicer salió de Madrid casi sin dinero, con sólo 4.000 reales de vellón para los gastos de viaje. También contamos con información puntual sobre la previsión de fondos para la realización de este viaje, aunque no sabemos si ese dinero lo llevó consigo o le fue entregado en Milán. En una carta del 22 de abril de 1833 a Don Manuel Gaviria, la Comisión de Teatros Madrid⁴⁵¹:

«Pone en conocimiento a V.E. haber ya salido el expresado Carnicer el día 15 del actual con las instrucciones concernientes a fin de que la compañía esté formada lo más pronto posible y cumpla con lo resuelto por S.M.»

Gaviria indica que Carnicer ha salido el día 15 de abril, y en un escrito del día de su partida, dirigido al Regidor Señor Manuel Gaviria, nos dice que⁴⁵²:

«Debiendo salir en éste día con dirección a Francia e Italia el Maestro Don Ramón Carnicer para que proceda a los ajustes de la compañía de ópera italiana por cuenta del Excelentísimo Ayuntamiento [...] desearíamos se sirviese V. proporcionar al Maestro Carnicer algunas cartas para distintos puntos a fin de que se le suministre el dinero que necesite, tanto para los gastos de su viage como para los adelantos que probablemente tendrá que hacer a los cantantes cuyas cantidades serán reintegradas inmediatamente por el Excelentísimo Ayuntamiento.»

Otra noticia sobre su viaje dice lo siguiente⁴⁵³:

«Parece que Don Ramón Carnicer, que ha sido en los años anteriores, y suponemos que lo será también en éste, maestro director de la compañía de ópera italiana, va a partir, si no ha partido ya, a Italia con el objeto de formar por encargo del Excmo. Ayuntamiento a que a su tiempo, y Dios mediante, trabajará en éstos teatros.»

Un diario de la época escribe lo siguiente sobre el viaje de Carnicer y sus circunstancias⁴⁵⁴:

⁴⁵⁰ Ibidem (22.IV.1833).

⁴⁵¹ AVM: (S) 2-475-38.

⁴⁵² Ibidem.

«El Maestro Don Ramón Carnicer ha salido de ésta capital con dirección a París y Milán, llevando poderes del Excmo. Ayuntamiento para organizar una compañía italiana que deberá comenzar sus tareas en los quince primeros días del próximo julio, y antes si pudiese ser. Pensamos sin embargo que cualesquiera que sean las diligencias y los esfuerzos del Señor Carnicer, no podrá nunca reunirse la compañía de que se trata, para el tiempo en que más falta pudiera hacer.»

El periodista no parece creer que se pueda formar una compañía para el señalado acontecimiento.

La salida de nuestro compositor debió de producirse hacia la tercera semana de abril de 1833. Aunque estuvo sólo unos días en París, dada la urgencia de su misión, sabemos que llegó a Milán el día 7 de mayo, pues los transportes de la época eran lentos.

Antes de salir de Madrid tuvo que dejar resuelto el problema del dinero necesario para los adelantos y el pago de los viajes de los cantantes que se disponía a contratar. Para dicho fin solicitaba las mencionadas cartas, para tener crédito y poder cumplir con los citados adelantos y gastos. Sin embargo⁴⁵⁵:

«La Comisión de Teatros en vista del acuerdo de V.E. de 3. [abril] del corriente en que se sirvió autorizarla a fin dispusiese que el Maestro de Música Don Ramón Carnicer pasase a Ytalia sin pérdida de tiempo a verificar la elección de las partes necesarias para la formación de la Compañía de Ópera, pone en conocimiento de V.E. haber ya salido el expresado Carnicer el día 15 del actual con las instrucciones convenientes a fin de que la compañía esté formada lo más pronto posible y cumpla con lo resuelto por S.M.: pero como al cerrar el contrato con los individuos Ytalianos haya que abonarles en el acto la quinta parte de su haber y no se haya habilitado con ningunos fondos al Maestro para que pueda verificarlo: espera la Comisión que V.E. se sirva acordar se la libren 120 mil Reales de vellón a que podrán ascender los espresados adelantos y demás gastos anexos.»

En resumen, la carta nos cuenta que Carnicer salió con bastantes prisas hacia Italia, «a fin de que la compañía esté formada lo más pronto posible y cumpla con lo resuelto por S.M» y que no llevaba consigo

⁴⁵³ *El Correo* (10.IV.1833), p.3.

⁴⁵⁴ Citado por Pedrell, 1897 (*Diccionario*, I, p.296).

⁴⁵⁵ AVM: (S) 2-475-32 (22.IV.1833).

los fondos para hacer los adelantos necesarios para la contratación de los cantantes, dado que: «al cerrar el contrato con los individuos Ytalianos haya que abonarles en el acto la quinta parte» de lo escriturado, por lo que la comisión solicita que se «la libren 120 mil Reales de vellón», con objeto de cumplir con dichos adelantos y otros gastos anexos vinculados a la tarea encomendada.

En otro documento dirigido a Don Manuel Gaviria, fechado en Madrid, 27 de abril de 1833, el tesorero afirma⁴⁵⁶:

«Haber dado al Maestro Don Ramón Carnicer cartas de recomendación y crédito para París y Milán [pero] careciendo [...] de corresponsales de dinero [...] era indispensable se le entregase [al tesorero] la cantidad para remitirla a los referidos sitios.»

Estos documentos nos hacen ver que cuando Carnicer partió no existían los fondos necesarios para los adelantos. Es muy probable que el dinero le fuese enviado después.

Probablemente el 18 de mayo de ese año escribió el empresario Cuesta a Carnicer, que se hallaba con toda seguridad en Milán:

«Muy Señor mío y amigo: Supongo que habrá V. llegado a esa Capital y empezado a hacer algunas diligencias concernientes a la Comisión.»

En la carta le dice que la Comisión pide que se haga cuanto se pueda por acelerar su misión, aunque sea contratando sólo a los tres solistas principales para hacer ópera: soprano, tenor y bajo.

El viaje a Italia duró varias semanas y, como señala en su carta, Carnicer pasó antes por París, tratando de encontrar algún cantante que pudiera ser útil en la temporada, pero no logró ningún contrato interesante. En la capital francesa seguramente visitó a alguno de los empresarios y los círculos frecuentados por los cantantes líricos vinculados al Teatro de la Ópera de París y al Teatro Italiano. Según sus propias palabras, la estancia en la capital gala no fue muy provechosa. A Milán llegó el siete de mayo, y se puso inmediatamente a la tarea de conformar la compañía. Por la ciudad circulaba la flor y nata del belcantismo, así como gran cantidad de solistas en busca de un contrato. Por ello Carnicer no tuvo problemas para tener ajustada buena parte de la nueva compañía en menos de una semana, después de oír a muchos cantantes, como nos da fe una de las cartas que el músico envía desde Milán. Reproducimos en el apéndice n.º 13 y 14 los documentos de Carnicer, por ser de los pocos suyos que se

⁴⁵⁶ Ibidem.

conservan de sus viajes a Italia; además de ser bastante extensos están escritos en un estilo menos formal de lo acostumbrado. También constituyen un testimonio directo de su personalidad como gestor musical.

En la primera carta podemos ver el proceso de configuración de la nueva compañía, que se va produciendo de manera bastante ágil, ya que en sólo unos días tenía varios cantantes contratados⁴⁵⁷. La labor requería una notable experiencia en el terreno musical, contable y administrativo, así como una buena dosis de sagacidad, ya que había que conocer muy bien la psicología del mundo de la lírica para negociar de la manera más adecuada y conveniente. Esto lo hacía Carnicer con criterio propio, rebajando o subiendo los sueldos de los solistas de acuerdo con baremos estéticos y financieros. Además, la premura con que tenía que configurar la compañía de ópera le obligaba a hacer algunas concesiones, ya que el tiempo estaba en su contra: la nueva compañía, como hemos visto, debía estrenarse el 20 de junio.

Según él mismo señala, el 11 de mayo, después de oír a numerosos cantantes, tenía contratados a Matilde Palazzesi como primera soprano, Lorenzo Bicchi como «tenor serio» y Felice Botelli como «bajo cantante». También estaba casi escriturada la contralto María Brambilla, pero las negociaciones tropezaron con singulares problemas. En este caso resulta interesante detenerse, ya que es un ejemplo del particular mundo de la lírica en Italia, y también de las dificultades por las que pasaba Carnicer en sus viajes profesionales. La cantante, en el momento de firmar su contrato, exigía que también se contratara a dos hermanas suyas. Carnicer, muy interesado en que María Brambilla fuese la contralto de la compañía, le prometió hacer todo lo posible para contratar a una de sus hermanas como «segunda dona», aunque aduciendo que la última palabra la tenía Madrid, y que a la otra hermana, si lograba algunos ahorros en el presupuesto máximo, podría contratarla como «altra prima». Esta última proposición, la de los ahorros, era una hábil maniobra de nuestro músico, ya que obligaba en cierta forma a la *prima donna* a negociar su contrato sin pretensiones exageradas, si quería que contrataran también a sus hermanas. Al día siguiente se presentó el padre para decirle que su hija no podría firmar, ya que tenía un contrato firmado con la Scala. En este punto se conoce que Carnicer era un experimentado conocedor del mundo de los cantantes, que muchas veces eran dados a las «farsas»: nuestro compositor desconfió de esa visita, temiendo que fuera una maniobra para exigir más dinero o presionar para que contratase a todas las hermanas. Carnicer tenía mucho interés en esa contralto debido, entre otras cualidades

⁴⁵⁷ AVM: (S) 2-475-38.

musicales, al registro de su voz que podía llegar a notas muy graves —«gravíssima» como él mismo dice—, y en su hermana, de la que dice que «habría sido muy útil por tener una hermosa voz de contralto, la que unida con la Campos tendríamos dos segundas que en pocos Teatros se encontrarían iguales»⁴⁵⁸. El maestro le prometió al padre que contrataría a las tres hermanas, pero desconfió y fue directamente a hablar con el empresario de la Scala, donde efectivamente la Brambilla tenía un contrato firmado hacía pocos días. El empresario no quería «cederla» y, muy disgustado por el comportamiento de la cantante, la amenazó con acciones legales en caso de que llegase a firmar para Madrid. Finalmente, en vista de los problemas que tenía, Carnicer no la pudo contratar. En la segunda carta, se lamenta de no haber encontrado una buena contralto⁴⁵⁹:

«Por haverme faltado el único disponible y que llenaba mi objeto, la Señora Brambilla.»

La última anécdota es altamente ilustrativa de la política y, en cierto modo, de la picaresca a la que debían enfrentarse los que estaban vinculados directamente al mundo del espectáculo. Al final Carnicer tuvo que hacer nuevas gestiones y desplazamientos, a Bolonia y otras ciudades, en busca de una contralto a su gusto. Pero fue unos días más tarde, a su paso por Lucca, como afirma en su segunda carta, cuando pudo encontrar a la que satisfacía sus exigencias artísticas. Se trataba de Brígida Lorenzani, a la que contrató como «1ª Donna Contralto».

La primera carta de Carnicer, del 11 de mayo de 1833, fue bien recibida en Madrid, y quedaron «muy contentos» quienes la leyeron, pues en tan pocos días el maestro había hecho varios «ajustes». En un escrito de Juan de Iturralde, seguramente miembro de la Comisión de Teatros, dirigido a Don Cristóbal Cuesta, el primero dice que ha leído la carta de Carnicer y señala⁴⁶⁰:

«Muy estimado amigo:

Le debuelvo a V. la carta de Carnicer, pues ya la han leído todos los señores y han quedado muy contentos; pero debiendo quedar Passini, es necesario [ilegible] V. a Carnicer que si no ha ajustado otro tenor que no le ajuste.»

Dando a entender que había razones imperativas —no las explica— para que el tenor Ignazio Passini

⁴⁵⁸ Se refiere a la famosa cantante española Antonia Campos, que encarnó grandes papeles en óperas de la época.

⁴⁵⁹ Ibidem.

⁴⁶⁰ Ibidem.

permaneciera en Madrid como miembro de la compañía (como efectivamente ocurrió), y señalando que se comunicase a Carnicer que si todavía no había contratado a otro tenor, que no lo hiciese⁴⁶¹.

La formación de la compañía no fue tan rápida como Carnicer esperaba, pues aunque en un principio iba muy bien, se topó con problemas que le retrasaron en su empresa. En la carta del 11 de mayo se mostraba optimista sobre el plazo en que completaría la formación, y decía: «Yo creo que dentro unos 8 días estaré de vuelta», lo que suponía tenerlo todo resuelto en un par de días para emprender su regreso a Madrid y ocuparse del estreno de la compañía. Sin embargo vemos que el 22 de mayo, once días después, todavía estaba en Milán: de ello da fe la segunda carta, que reproducimos también a pie de página⁴⁶².

⁴⁶¹ Es muy probable que la voz del tenor Passini fuese del gusto de la corte madrileña, razón por la que se planteó su permanencia en la compañía.

⁴⁶² AVM: (S) 2-475-38.

«Señores de la Comisión de los Teatros
Madrid

Milán, 22 de Mayo de 1833

Muy Señores míos:

Tengo el honor de participar a VV.SS. como ésta mañana he concluido definitivamente la formación de la Compañía. Ésta se pone en camino, parte mañana, y sucesivamente los demás, procurando el que del 24 al 29 todos estén andando y que del 10 al 12 del próximo Junio se hallen en Madrid.

Los deseos de la Comisión y de público (que yo ya los había previsto antes de mi salida de esa) quedan satisfechos. El Día 20 de Junio, Madrid abrirá la Compañía nueva con la ópera Semiramis. Pues que otra ópera nueva es imposible. Todos la saben y están hartos de hacerla. Con un ensayo al Piano y dos de orquesta basta. Ellos ya están prevenidos para este objeto, y no hallo ninguna necesidad ni de formar una Compañía Provisional como dice Carnerero en su Revista, ni el que la Villa haga ningún sacrificio llamando a la de Barcelona. Nada de prestado necesita la Villa de Madrid. Madrid tiene su compañía de ópera. Si no es tal como yo habría deseado, a lo menos he procurado que fuese lo menos mal posible, y que fuese igual. Entre los individuos que la componen no hay ninguna grande reputación, pero si hay jubentud con disposición de adelantar y ganas de trabajar. Yo no he perdonado medio ni fatiga (como VV.SS. pueden ver cuanto he andado en tan corto tiempo) para llenar y corresponder con las ideas y miras del Excmo. Ayuntamiento, las que todas épocas han sido las mismas que yo profeso, y son hermanas lo bueno con lo económico. En cuanto a lo primero no sé si habrá llenado el objeto completamente, pero en cuanto a lo segundo me parece que el Excmo. Ayuntamiento no tendrá motivo de arrepentirse el haver confiado una Comisión tan delicada y escabrosa Carnicer. Pues no sólo he tenido que lidiar con la perentoriedad del tiempo, la escasez de buenos cantantes, la poco favorable ocasión, si que también, y es lo que más me ha costado, hacerles poner a raya, y hacerles entender que estas demandas de 40, 50 y 60 mil Francos, Madrid jamás las cedería a ningún cantante. Que si ellos mudaban



Entre las fechas de la primera y la segunda carta, Carnicer estuvo en varias otras ciudades buscando a los solistas que le faltaban para completar la compañía italiana. Un legajo que contiene la mayoría de los contratos de la temporada⁴⁶³ revela los pormenores de los compromisos adquiridos por cada cantante. Los que se hacían en Italia se redactaban utilizando como base unos impresos con el sello

de lenguaje, y no se contentaban de pagas más moderadas, primero me volvería a España sin Compañía, antes de ceder unas pagas tan escandalosas. Y por fin, que los Españoles tenemos más juicio que los Franceses e Ingleses en este punto.

Bajo estos principios, he continuado la formación, y tengo el honor de poner en noticia de VV.SS. que a los tres sugetos que con fecha del 11 participe a VV.SS. que tenía ya escriturados cuales fueron la Señora Palazzesi, Prima-dona Soprano; el Tenor Serio Señor Biacchi y el Bajo Cantante Señor Botelli, devo añadir, que en vista de la imposibilidad de hallar un buen Contralto (por haverme faltado el único disponible y que llenaba mi objeto la Señora Brambilla) tuve que echar mano de la Señora Lorenzani a mi paso por Luca. Yo me hallaba indeciso cual de los tres contraltos preferiría de los ya conocidos en Madrid, que son la Fabrica, Cessari y Lorenzani. Me decidí por ésta última por haverla hallado con una frescura de Voz hermosísima y por hermanar su voz con las de 1ª Dona Tiple, Tenor y Bajo, que no es fácil formar un cuarteto más igual y sonoro. Por lo tanto queda escriturada la Señora Lorenzani por 4000 duros por los nueve meses; y por 4.500 el 2º año entero, con 200 duros para viaje. Ygualmente, queda escriturado el Bajo Cómico Señor José Rossi Gallieno (este sugeto no podrá estar en Madrid hasta los primeros días de Julio.) por 8.000 francos por los 9 meses y 10.000 por el año entero, con 100 duros para viaje. Ygualmente el Tenor de medio Carácter Señor [Gumirato] ... por [en blanco].

Aviendo visto que con los contratos de los seis sugetos había verificado algún ahorro, y afin de que la Compañía fuese completa y no nos hallásemos alguna vez imposibilitados de poder ejecutar alguna ópera de las muchas que en el Día hay de dos Pmas. Donas Tiples, me he tomado la libertad de escriturar a la Señora Emma Albertazzi. Espero que este ajuste merecerá la aprobación de los Señores de la Comisión, tanto por la necesidad que había de otra como por su hermosa voz y bellísima figura, con la paga de 12 mil francos por los nueve meses y 15 mil por el segundo año, con 200 duros para viaje.

Esto es cuanto puedo decir a VV.SS. del estado de mi Comisión.

Ahora sólo falta que VV.SS. se sirvan disponer que los Coros tengan la ópera de la *Semiramis* bien estudiada, encargando al Señor Maestro, que a pesar que hay muchos que están cansados de hacerla no deje de pasarla con cuidado, tanto por quitar vicios que siempre se introducen, como para los que haya nuevos tengan tiempo de aprenderla, cuidando que los demás ramos de Vestuario y Escena esté todo corriente a fin de que en llegando la Compañía, no tengamos más objeto, que hacer los pocos ensayos que se necesiten, y satisfacer el deseo público, cooperando por nuestra parte a solemnizar el fiaste Día 20 de junio de 1833.

Hoy y mañana, hago ánimo dedicar un rato para escojer unas cuantas operas. El Sábado 25 me pongo en marcha para esa Corte, por vía de Barcelona.

Para la *Semiramis* se servirán entregar a Rodríguez la parte del gran Sacerdote, a Ruiz o Salas la Sombra de Nino. En cuanto a la parte de Emma cualquier corista o Racionista.

Pásenlo VV.SS. bien; y mientras confié el 8 del próximo Junio, dar noticias más circunstanciadas verbalmente, dispongan de su affmo. S. S. Q. S. M. B.

[Firmado] Ramón Carnicer».

⁴⁶³ AVM: (S) 2-474-21.

de Giovanni Rossi, empresario teatral milanés que asesoraba a nuestro músico y tenía casi atribuciones de notario. Seguramente el maestro llevaba consigo algunos de estos impresos en sus desplazamientos a otras ciudades, o viajaba con Rossi a dichos lugares, ya que, por ejemplo, el contrato del bajo Giuseppe Rossi Gallieni fue firmado en Génova el 13 de mayo de 1833, y el de la contralto Brigida Lorenzani en Lucca.

El impreso de Rossi contenía los términos generales, y luego se le se agregaban las cláusulas adicionales a mano, así como la parte económica. Por ejemplo, el de Brigida Lorenzani dice así⁴⁶⁴:

«[Impreso] Giovanni Rossi

Comissionario Teatrale in Milano

Lucca, 15. Maggio 1833

Colla presente Scrittura fatta in doppio originale da valere in ogni miglior modo ed ovunque, tra il signor Don Raimondo Carnicer Maestro di musica e Direttore dei R.R. di Madrid qual Commissionato de quelli Excellmo Ajuntamento, a la Signora Brigida Lorenzani.»

Luego vienen las obligaciones generales, impresas, y las particulares manuscritas. Se la contrata como

«Prima Donna contralto, senza predilezione per recitare e cantare in tutte le opere serie o semiserie, buffe e farse che le verranno ordinate della Direzione.»

También se especifican a mano los adelantos que se le dan, así como el dinero para los gastos de viaje de Lucca a Madrid.

En el caso de la soprano Emma Albertazi (contrato del 22 de mayo de 1833) firma la Albertazzi y su marido o padre, Francesco Albertazzi. En otro contrato, el del tenor Lorenzo Biacchi, del 10 de mayo de 1833, se da el caso de tener que «comprarle» a un empresario, Teodoro Gotardi, sin poder negociar directamente con el interesado. Carnicer tuvo que hacer constar en el contrato que los honorarios se pagarían a Gotardi, quien se entendería luego con Biacchi. Esto explica en cierta forma, como hemos visto, el mal rendimiento del tenor durante la temporada.

Los contratos de los cantantes españoles o italianos que se hallaban en España se hacían con copista, y de la siguiente forma: a la soprano Antonia Campos se le prorrogó el mismo contrato que tenía del año anterior (19 de febrero de 1832) en el mes de abril (8 de abril de 1833), a excepción de la

⁴⁶⁴ AVM: (S) 2-480-28.

condición 3ª, que dice lo siguiente⁴⁶⁵:

«Esta tiene también la obligación de cantar en castellano y en piezas de verso como lo deben hacer todos los cantantes españoles, sin negarse a cantar alguna pieza suelta en las comedias que lo requieran.»

Condición que quedó sin efecto.

A Juan Francisco Salas, en cambio, se le renovó el contrato firmado el año anterior (9 de marzo de 1832) con las mismas condiciones, incluida la obligación de cantar en castellano:

« Se conviene a agecutar los partiquines que se le repartan y todos los papeles que se le designen, debiendo arreglarlos a su voz el Maestro Carnicer en caso necesario.»

También a Juan Bautista Rossi, primer bufo cómico, que se hallaba en Madrid desde el año 1832, se le renovó contrato el día 1 de diciembre de 1833. Una curiosa nota revela que este solista también era requerido a veces para tocar el arpa:

«Con respecto al arpa, se entenderá que sólo en un caso de necesidad inevitable me comprometo a tocarla en atención a que está escriturada al efecto la Señora Luisa de Antonio.»

Había cantantes que participaban en la orquesta o, como en el caso de la arpista Luisa de Antonio, al contrario, tal como se especifica en su contrato, de 16 de julio de 1833:

«Arpista, tanto para ópera como verso, y cantante, en el papel que se le reparta.»

Es decir, aunque su función principal era la de tocar el arpa, también debía cantar cuando Carnicer lo decidiera. En este caso su obligación de cantar era mucho mayor que la de Rossi de tocar el arpa.

Otro contrato con cláusula interesante, por ser revelador de las prácticas de vestuario de la época, es el del tenor Passini (firmado el 3 de febrero de 1831, renovado el 15 de diciembre de 1831 y el 8 de junio de 1833). En la cláusula 7ª consta la obligación de aportar el *Piccolo vestuario*:

«Camisas, camisolines con sus guarniciones, pantalones, cuerpos de punto blanco y de otro color, zapatos, botas, sandalias, chinelas, guantes, collares, brazaletes, plumas, airones, sombreros tocados, y cualesquiera otros adornos.»

⁴⁶⁵ AVM: (S) 2-474-21.

Los demás contratos de la compañía italiana que están en el legajo son: los de Leandro Valencia (17 de junio de 1833), Pablo Bonrostro, segundo tenor (19 de marzo de 1832, renovado el 11 de abril de 1833), José Rodríguez Calonge (10 de marzo de 1832, prórroga; 11 de abril de 1833), José Ruiz (15 de marzo de 1833), Fernando Cortabarría (20 de abril de 1833) y el apuntador Domenico Bisson (31 de marzo de 1832, se renueva el 23 de abril de 1833). La cantante Teresa Lavigne firma bien entrada la temporada (23 de marzo de 1833).

Como podemos ver por las fechas en que se firmaron los contratos de Madrid, en casi todos estuvo presente Carnicer, ya que a excepción del de Fernando Cortabarría (20 de abril de 1833), los demás tienen fechas anteriores a la partida del maestro a Italia, o posteriores a su regreso a Madrid.

9.2 Configuración final de la nueva compañía

En la segunda carta que el maestro envía desde Milán vemos que la formación de la compañía se retrasó bastante más de lo previsto, y casi a finales de mayo (del 24 al 29) emprendieron viaje a Madrid los cantantes contratados en Italia. Carnicer se muestra bastante seguro del éxito de su empresa, aunque no deja de señalar la premura de tiempo con que ha tenido que llevar a cabo su misión y las dificultades que ha tenido: «la escasez de buenos cantantes, la poco favorable ocasión», así como los problemas de entendimiento en los términos económicos («lo que más me ha costado»), frente a los cuales tuvo que «hacerles poner a raya, y hacerles entender que éstas demandas de 40, 50 y 60 mil francos, Madrid jamás las cedería a ningún cantante». Parece que en este capítulo los cantantes se mostraban bastante ambiciosos, por lo que Carnicer, en un punto de las negociaciones, tuvo que darles a entender «que si ellos no mudaban de lenguaje, y no se contentaban de pagas más moderadas, primero volvería a España sin Compañía, antes de ceder unas pagas tan escandalosas». Es decir, o rebajaban sus pretensiones económicas, o no les contrataba. Es muy posible que todos ellos estuvieran al tanto de la premura (debida a la jura de Isabel II) con que nuestro músico tenía que formar la compañía y estrenar en Madrid, por lo cual intentaban aprovecharse para obtener un contrato mejor retribuido. Sin embargo, Carnicer, como hábil y experimentado negociador que era, seguramente no dejó traslucir demasiado la imperatividad y prisa con que debía celebrarse ópera en Madrid (20 de junio), haciéndoles saber que también se podía prescindir de la formación. De manera similar les dio a entender que en España eran menos ingenuos que

en otros países de Europa: «que los Españoles tenemos más juicio que los Franceses e Ingleses en éste punto», donde seguramente se pagaban sumas extraordinarias con tal de tener destacados solistas italianos.

Con fecha de la segunda carta (22 de mayo), el maestro tenía ya contratados a los cantantes que faltaban para completar la compañía, y señala que fuera de los⁴⁶⁶:

«Que tenía ya escriturados cuales fueron la Señora Palazzesi, Prima-dona Soprano; el Tenor Serio Señor Biacchi, y el Bajo Cantante Señor Botelli, devo añadir, que en vista de la imposibilidad de hallar un buen Contralto (por haverme faltado el único disponible y que llenaba mi objeto, la Señora Brambilla) tuve que echar mano de la Señora Lorenzani a mi paso por Luca. [...] Ygualmente, queda escriturado el Bajo Cómico Señor José Rossi Gallieno (éste sugeto no podrá estar en Madrid hasta los primeros días de Julio) por 8.000 francos por los 9 meses y 10.000 por el año entero, con 100 duros para viaje. Ygualmente el Tenor de medio Carácter Señor Gumirato.»

En la carta hace Carnicer una humilde defensa de su labor, de la cual, a su parecer, el ayuntamiento no tendría «motivo de arrepentirse el haver confiado una Comisión tan delicada y escabrosa a Carnicer» y, refiriéndose a algunas alternativas, que seguramente se plantearon, en caso de no poder cumplir con su misión antes del 20 de junio, dice: «no hallo ninguna necesidad ni de formar una Compañía Provisional como dice Carnerero en su revista, ni el que la Villa haga ningún sacrificio llamando a la de Barcelona»⁴⁶⁷.

Al parecer el crítico y autor dramático José María Carnerero habría sugerido en una publicación que mientras no hubiera compañía se formase una provisional. También que la Comisión de Teatros habría planteado la posibilidad de traer a la de Barcelona para esa fecha, en caso de no estar lista la de Madrid. Paradójicamente, sólo seis años después de haber dejado el Teatro de Santa Cruz Barcelona, que había adquirido gran prestigio gracias a la labor realizada por él unos años atrás, Carnicer se siente plenamente «madrileño» y dueño de los destinos de la compañía italiana de la capital del reino,

⁴⁶⁶ AVM: (S) 2-475-38.

⁴⁶⁷ Se refiere con toda probabilidad a alguna noticia publicada por Carnerero en *El Correo. Figaro* (Larra) propone otra alternativa: «Al dar la noticia de la salida de ésta corte del maestro D. Ramón Carnicer, con dirección a París y Milán, para organizar una compañía italiana, indicamos en nuestro número anterior cuan lisonjero sería que pudiese formar una compañía interina con los cantantes que tenemos en ésta capital, para que no faltase la brillante diversión que nos proporciona nuestro teatro lírico en los momentos críticos de la solemne jura de nuestra Augusta Princesa de Asturias»: *La Revista Española* (26.IV.1833), p. 521.

esbozando cierta rivalidad hacia la de la Ciudad Condal. Razón por la cual, con un acusado orgullo señala: «Nada de prestado necesita la Villa de Madrid».

En cuanto al repertorio para el día señalado, Carnicer elige la ópera *Semíramis* de Rossini, obra de repertorio, tanto para solistas como para el coro, y a la cual Carnicer recurrió en más de una ocasión⁴⁶⁸ cuando se trataba de hacer una ópera espectacular en un breve plazo. Carnicer pide en su última carta desde Milán que esté todo dispuesto a su llegada y que los miembros de la comisión de teatros «se sirvan disponer que los Coros tengan la ópera de la Semiramis bien estudiada», que se verifique todo lo referente a «Vestuario y Escena», y que se asignen algunos papeles secundarios; «a Rodríguez la parte del gran Sacerdote, a Ruiz o Salas la Sombra de Nino», y «en cuanto la parte de Emma cualquier corista o Racionista». Estas palabras demuestran la vitalidad y capacidad de mando que tenía el maestro, capaz de imaginar la ópera de Rossini puesta en escena, y de disponer y decidir detalles del espectáculo a muchos kilómetros de distancia. También demuestran, como hemos visto en la contratación de los músicos que estaban en Madrid, que ya antes de partir a Italia tenía un plan, por lo que previamente a su partida de la Villa y Corte había escriturado a varios solistas.

Los ensayos empezaron el día 11 de junio, de acuerdo con un documento dirigido a los contadores⁴⁶⁹:

«Debiendo dar principio el Día de mañana a ensayar los Coristas la ópera Semiramis [se solicita que] se les abone [...] sueldo.»

No sabemos exactamente la fecha de llegada de Carnicer ni de los miembros de la nueva compañía, pero debió de ser unos pocos días antes del estreno, lo que no supondría ningún problema, ya que todos conocían muy bien la ópera, además de tener una orquesta que había sido previamente bien entrenada por el maestro.

El 10 de junio se anunció que buena parte de la compañía estaba ya contratada⁴⁷⁰:

«Y que para el día 12 del presente mes se hallaran probablemente reunidos en ésta capital.»

⁴⁶⁸ En Barcelona, en la temporada de 1826, se estrenó esta ópera con una compañía que probablemente trajo Carnicer de Italia. Sabemos que en diciembre de 1825 llegó esta ópera a Barcelona (*Diario de Barcelona* (23.II.1826), pero no pudo estrenarse en esa temporada, y sólo pudo hacerse el 20 de abril de 1826 (*Diario de Barcelona*).

⁴⁶⁹ AVM: (S) 2-475-38 (10.VI.1833). Escrito a los «Sr. Contadores generales de Madrid».

⁴⁷⁰ *El Correo* (10.VI.1833), p. 4.

Otro periódico se felicitó por la nueva compañía contratada por Carnicer, alegrándose mucho por el logro⁴⁷¹:

«¡Con que calor y con que entusiasmo veremos renovarse las apagadas disputas, primer elemento y necesidad de la existencia de los bien organizados dilettanti! ¿Quién puede ser feliz sin música? ¿Qué es la vida sin una ópera? Una monótona prosaica y plebeya peregrinación sobre la tierra.»

Sobre el estreno de la nueva compañía, es muy posible que antes de partir hacia Italia ya pensara poner en escena de la *Semiramide* de Rossini para la fecha señalada, y que dejara instrucciones al respecto. «Con un ensayo al Piano y dos de orquesta basta», afirma Carnicer en su segunda carta desde Milán, por lo tanto no debieron de ser más de tres días los que ensayaron los solistas y la orquesta para la primera función.

Dos días antes de la jura, sabemos que había llegado ya la mayoría de los cantantes, excepto la Albertazzi, Biacchi, y el bufo Rossi Gallieno, y también que se estaba ensayando con toda actividad la ópera de la *Semiramis*⁴⁷².

Otro documento, relativo a las orquestas⁴⁷³, nos da a conocer la composición de la orquesta que se utilizó en esta temporada. Tanto el Teatro de la Cruz como el Príncipe tenían su orquesta para las funciones de verso, baile y sainete, cuyas temporadas habían comenzado ya al terminar la cuaresma. En junio, cuando se decidió dar ópera, Carnicer las reorganizó y configuró las llamadas «Orquesta de Comedias» y la «Orquesta de óperas». La segunda se quedó con seis primeros violines, seis segundos, dos violas, dos chelos, tres contrabajos, dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos trompas, dos clarines, un trombón, un oficle⁴⁷⁴ y un timbal. La de la comedia quedó más reducida, y ya no se alternó tanto entre una orquesta y otra como en la temporada 1831-1832, pero sí se reforzaba la orquesta de óperas cuando la ocasión lo requería; como debió de ocurrir en el citado estreno de la ópera ofrecida con motivo de la jura de Isabel II.

⁴⁷¹ *La Revista Española* (11.VI.1833), p. 630.

⁴⁷² *La Revista Española* (18.VI.1833), p. 642.

⁴⁷³ AVM: (S) 2-475-51.

⁴⁷⁴ Oficle u Oficleide: era un instrumento de viento-metal con embocadura abierta y once llaves, llamado *Bass Horn*. Fue reemplazado en las orquestas por la tuba. Se utilizaba bastante en las bandas a principios del siglo XIX. Spontoni lo introdujo en el mundo operístico en la orquestación de *Olimpia*. (Brenet, 1962, p. 374). Seguramente Carnicer se sintió atraído por su sonoridad, que parece un rugido (brama, según Gevaert) y lo incluyó en la orquesta de ópera.

De esta forma quedó finalmente configurada la compañía de ópera italiana 1833-1834, bastante al gusto de Carnicer, con un conjunto a la altura de las circunstancias y unos solistas de primer orden; el maestro logró «ajustarles» en términos, que aunque para cualquier español eran una fortuna, resultaban más o menos razonables para lo que eran las tarifas habituales de un prestigioso intérprete en Italia. Había conseguido voces muy buenas, así como «con ganas de trabajar», logrando conjugar «lo bueno con lo económico»⁴⁷⁵. La compañía fue anunciada el día antes de la función, y quedó de la siguiente manera⁴⁷⁶:

«Compañía de Ópera

Maestro Director y Compositor,	Don Ramón Carnicer
1ª Donna Tiple	Matilde Palazzesi
id. id. id	Emma Albertazzi
1ª Donna Contralto	Brigida Lorenzani
2ª Donna Tiple	Antonia Campos
Arpista	Luisa de Antonio
1ºs Tenores Serios	Ignacio Passini
	Lorenzo Bicchi
id. Medio Carácter	Francesco Gumirato
	Leandro Valencia
Bajo Cantante	Felice Botteli
Bufo Cómico	José Rossi Gallieno
2os Bajos	José Rodríguez Calonge
	José María Ruiz
2ºy 3º	Francisco Salas ⁴⁷⁷
2º Tenor	Pablo Galdón
3º y Partiquinos	Fernando Cortabarría
Apuntador	Domingo Bissón»

⁴⁷⁵ AVM: (S) 2-475-38.

⁴⁷⁶ AVM: (S) 2-475-38 (19.VI.1833).

⁴⁷⁷ Francisco Salas, *buffo caricato*, fue más adelante director del teatro italiano en Madrid y empresario de zarzuela. Tuvo un sonado pleito con Carnicer.

Luego hay una lista con los coristas, y después una relación de los sueldos: los más elevados son los de las primas donas⁴⁷⁸:

«Matilde Palazzesi	90.000 Reales de Vellón
Brigida Lorenzani	80.0000 id.»

Llama la atención el contraste con los sueldos de cantantes nacionales, como el caso del bajo Salas, que entonces tuvo mucho éxito en la ópera italiana⁴⁷⁹:

«Francisco Salas	28 Reales diarios.»
------------------	---------------------

En cuanto al director⁴⁸⁰:

«D. Ramón Carnicer percibirá desde el 7 de abril [...] hasta último día de Carnaval [...] 40.000 Reales.»

Uno de los argumentos contra la ópera era el de los sueldos, que resultaban, como se ve a todas luces, un agravio comparativo. Sobre todo teniendo en cuenta que los solistas españoles también estaban muchas veces en régimen de exclusividad, por lo que en general tampoco podían buscarse otros medios de subsistencia, como se desprende de algunos contratos: en el de la soprano Antonia Campos, «2ª Donna», hay una cláusula específica al respecto⁴⁸¹:

«5ª Durante la presente contrata no podrá cantar en ningún otro Teatro, ni en conciertos, academias, ni en función alguna, así en público como privadamente, sin expreso consentimiento.»

Lo que quiere decir que cobrando un sueldo casi diez veces menor («9.000 reales de vellón»⁴⁸²) que una *prima donna*, se hallaba en iguales condiciones de sujeción a la empresa.

Por fin se produce el anunciado estreno de la compañía con la ópera *Semíramis* de Rossini el día 20 de junio de 1833. El acontecimiento aparece recogido en el «Manifiesto de los Festejos Públicos»⁴⁸³ para la jura de Isabel II, un programa de las actividades festivas con motivo del fausto acontecimiento

⁴⁷⁸ Ibidem.

⁴⁷⁹ Ibidem.

⁴⁸⁰ Ibidem.

⁴⁸¹ AVM: (S) 2-474-21 (19.II.1832) «Contrata a Antonia Campos».

⁴⁸² AVM: (S) 2-475-38.

publicado en junio de 1833. En el apartado del Teatro del Príncipe se anuncia el estreno de la ópera:

«Y para que entre ellas no carezca el público de las de música no ha omitido gastos ni desvelos el Ayuntamiento a fin de ajustar y reunir con la posible anticipación una selecta compañía de Ópera Italiana, que principiará sus tareas en la noche del 20 con la grande Ópera de Rossini titulada Semiramis.»

La compañía de ópera italiana formada por Carnicer recibió bastantes elogios en su primer día de representación, y algunos de los nuevos solistas tuvieron una excelente acogida: Lorenzani, Palazzesi y Botelli; en cambio el tenor Gumirato fue muy mal recibido por el público⁴⁸⁴. Otro periódico publicó una crónica más extensa del estreno de la compañía, recibida con gran expectación⁴⁸⁵:

«La Señora Lorenzani ha vuelto a nuestras tablas con la misma entereza y notable éstensión de voz, con la misma afinación [...] Ello es que la Señora Lorenzani canta admirablemente, y que si no puede ostentar la presencia de un semidios, puede a lo menos gloriarse de tener la voz de una sirena.»

En cambio el tenor Gumirato recibe un fuerte varapalo tras su desastrosa primera salida:

«El Señor Gumirato tiene motivo para estar muy agradecido a la indulgencia de los madrileños. Le suponemos poseído de los mejores deseos; pero su voz, que suena lóbrega y convaleciente cuando canta sólo, es absolutamente nula en las piezas concertantes.»

El día 23 Carnicer dirigió otra función de gala en el Teatro de la Cruz con la asistencia de lo reyes, en la que participaron también algunos alumnos del conservatorio⁴⁸⁶.

Comenzó así la temporada de forma brillante y magnífica, con una compañía notable. Casi todos los cantantes en quienes Carnicer había depositado su confianza respondieron bien, a excepción, como acabamos de ver, de los tenores Francesco Gumirato y Lorenzo Biacchi, que no tardaron en causar problemas, por lo que Carnicer pidió la rescisión de sus contratos. Posiblemente no fue necesario llegar a tal extremo, ya que a los pocos meses la compañía quedaría disuelta a causa del fallecimiento de Fernando VII y la suspensión de todas las diversiones públicas. Una extensa crítica a *I Normanni a Parigi*,

⁴⁸³ AVM: (S) 2-89-4.

⁴⁸⁴ *La Revista Española* (21.VI.1833), p. 654.

⁴⁸⁵ *El Correo* (23.VI.1833), p. 4.

ópera de Mercadante, que no agradó mucho y se puso en escena el 19 de julio, confirma el pésimo desempeño de Biacchi en la compañía⁴⁸⁷:

«Como primer tenor de una compañía, y de una compañía de Corte, es indudablemente lo peor que hemos visto; y no se concibe cómo ha podido escriturársele para ocupar semejante puesto, no se concibe como desde los primeros ensayos no se ha negociado la recisión de tan onerosa contrata.»

Otra artículo sobre esta representación, además de dejar en muy mal lugar al referido tenor, también señala que la ópera no fue bien ejecutada⁴⁸⁸:

«La ópera ha sido en efecto mal ejecutada: ¿pero de las malas cuatro horas que con ella ha pasado el público habremos de culpar a todos los actores? No sería justo [...] Hablamos de nuevo del tenor el Señor Lorenzo Biachi. [...] ¿Como no ha de verse espuesto a un arrechiante a perderse a cada momento, y a turbar de paso a sus compañeros? La menor distracción puede serle fatal: y una vez perdido en este golfo de notas, ¿que brújula le conduce al puerto? ¿Que ancora le salva del naufragio? En medio de las frecuentes ausencias de memoria no ha dejado de tener momentos felices el Señor Biachi.»

El crítico señala que las circunstancias en las que Carnicer había hecho los ajustes de los solistas podían ser la explicación de lo que pasaba con los tenores:

«La precipitación con que hubo de formarse la actual compañía de ópera, y la escasez de buenos tenores disponibles, habrán sin duda hecho forzosa la contrata de éste y la del Señor Gumirato: porque de otro modo, ¿cómo podrían ser excusables habiéndolas efectuado no un agente lego, sino un maestro acreditado?»

Aquí encontramos una alusión directa a nuestro compositor. Pensamos que Carnicer les escuchó antes de contratarles, pero que ellos, una vez en Madrid, se comportaron como funcionarios, ya que como vimos habían sido «comprados» al empresario Rossi. El autor del artículo termina señalando que por fortuna estaban Passini y Valencia en Madrid, que podían sustituirles en caso necesario.

⁴⁸⁶ *La Revista Española* (24.VI.1833), p. 662.

⁴⁸⁷ *La Revista Española* (23.VII.1833), p. 733.

⁴⁸⁸ *El Correo* (23.VII.1833), p. 4.

A raíz de la situación de los dos tenores y de algunos fallos en ciertas funciones, se publicaron una serie de críticas a la compañía y a Carnicer, como responsable de su formación. En un artículo referente al estreno de *L'Elisir d'Amore* de Donizetti, *Figaro* se refiere a la interpretación que habían hecho otros periódicos a las críticas a la compañía italiana⁴⁸⁹:

«Los alevosos tiros de la interesada malevolencia que intenta torcer le espíritu de nuestras palabras, para atribuirles una animosidad que desconocemos; y sólo sentiríamos que el maestro Carnicer hubiese prestado oídos a las malignas interpretaciones que sus falsos amigos han dado a nuestro artículo sobre I Normanni a Parigi. El debe saber que nadie en España nos aventaja en apreciar a los artistas nacionales, y por consiguiente que ha de ocupar necesariamente distinguido lugar en nuestro concepto el compositor, hasta ahora sin rival entre nosotros, a quien debemos Adela de Lusiñan y la Malvina, el maestro a quien tan dignamente confió la Augusta Patrona de nuestro periódico, la clase de composición de su Real Conservatorio.»

El autor intenta demostrar que las críticas que se han hecho a las representaciones son bien intencionadas, y que otros se han aprovechado de ellas para hacer observaciones mucho más negativas. Por ello, Larra matiza sus opiniones:

«Pudiéramos recordarle con complacido orgullo ocasiones en que le hemos dado irrefragables pruebas del alto aprecio que nos han inspirado sus circunstancias artísticas. No las desmentiremos jamás, y mucho menos intentaremos dirigir contra él personalidades de repugnante especie, que ofenderían sobre todo nuestro decoro. Pero no por eso dejará de sernos lícita una crítica urbana de sus operaciones, como director, o de sus obras como compositor. Ya sabe el Señor Carnicer que esa crítica de los periodistas es en toda Europa condición del implícito contrato que rige en las relaciones de los escritores y artistas con el público; que es, digámoslo así, un censo inherente al privilegio de los aplausos.»

A pesar de las críticas, *Figaro* se felicita de lo bien que nuestro compositor ha resuelto la formación de la compañía, y destaca el patriótico empeño de nuestro músico por sacar adelante la temporada:

«Si de nuestras quejas acerca de la mala organización de la compañía de ópera puede en rigor deducirse alguna consecuencia contra el maestro Carnicer que ajustó las principales partes,

⁴⁸⁹ *La Revista Española* (9.VIII.1833), pp. 773-774.

digán enhorabuena sus amigos que en la irremediable premura impuestas a ésta operación, que el mismo loable esceso del patriótico celo con que se propuso contribuir al esplendor de las funciones de la Jura, deben o pueden servirle de disculpa; pero no busquen soñadas ofensas en la legítima censura de los periódicos, sobre todo cuando ésta se apoya en las inequívocas manifestaciones del público y en los libros de la contaduría de los teatros.»

Todo parece indicar que el estreno de *L'Elisir d'Amore* defraudó las expectativas que se habían creado. Otro artículo también habla mal de dicha función⁴⁹⁰:

«Doloroso es por cierto que una ópera tan linda no parezca estar destinada a producir numerosas y crecidas entradas para subsanar en algún modo los contratiempos que hasta ahora ha sufrido en le presente año el teatro lírico de Madrid. Porque ¿de qué sirven los laudables esfuerzo de los demás cantores para hacerse dignos de tantas bellezas, obras del genio y de la pericia de un maestro, si hay uno que, obligado a ejecutar el más importante papel del drama, carece de las dotes indispensables para su desempeño?»

Aunque no sabemos a qué cantante se refiere, suponemos que se trata de Biacchi o Gumirato, los tenores que estaban dando tantos quebraderos de cabeza a Carnicer. La crítica, sin embargo, alabó a Passini y a Botelli, señalando que eran quienes habían logrado sostener la ópera.

En cambio, la primera representación de *Chiara di Rosemberg* de Richi, fue bastante bien recibida, con elogios al tenor Valencia y a la Palazessi, así como a un cuarteto en el que cantó Antonia Campos. En el mismo número de *El Correo* se habla de un artículo aparecido en *La Revista española*, sobre rescindir algunos contratos de los cantantes; el autor protesta porque se incluye a la Albertazzi en la lista, lo que considera un ataque «nada respetuoso» a la cantante⁴⁹¹.

Más adelante sabemos que se había renunciado a poner en escena varias óperas por razones económicas⁴⁹²:

«Ya que la compañía de ópera no ha dado los productos que en años anteriores, merced a la multitud de forasteros que atrajeron las funciones reales.»

⁴⁹⁰ *El Correo* (12.VIII.1833), p. 3.

⁴⁹¹ *El Correo* (23.VIII.1833), p. 4.

⁴⁹² *El Correo* (28.VIII.1833), p. 4.

Al parecer, con los actos que se celebraron con motivo de la Jura Real, Madrid se llenó de extranjeros, que aprovecharon su estancia para asistir a la ópera.

En la primera representación de *Los Árabes en las Galias* de Pacini, la Lorenzani salió bien parada, aunque su actuación fue comparada con la versión que ella misma había hecho de esta ópera en años anteriores, cuando había estado en Madrid. Sobre la Albertazzi dice el crítico que por su juventud⁴⁹³:

«Carece de seguridad en el canto y la posesión de la escena, que no puede haber adquirido todavía.»

Destaca, sin embargo, su modestia, y reconoce que «es ... bonita».

En septiembre tenemos noticias del estreno de *L'Esule di Roma* de Donizetti, el día 21, y también de un cambio en la administración de los Teatros⁴⁹⁴:

«Nos han asegurado que pasarán muy en breve los teatros de ésta capital a la dirección de una empresa particular, en consecuencia de haberse terminado ya en favor de ella el expediente que al efecto se entabló algunos meses hace.»

Pocos días después, el 29 de septiembre de 1833, falleció Fernando VII, por lo que se cerraron los teatros por luto real desde el 30 de septiembre hasta el 1 de diciembre.

El Correo recoge una noticia de *La Revista española*, en la que los actores pedían que se les pagara medio sueldo en vista de la suspensión de las representaciones por el fallecimiento de Fernando VII⁴⁹⁵.

En octubre sabemos que algunos «individuos de la compañía italiana» acuden a la Comisión de Teatros a solicitar permiso para volver a su país, dado que los teatros estaban cerrados por la muerte del Rey⁴⁹⁶. Los solistas exigen al ayuntamiento la quinta parte del sueldo (escrito del 10 de septiembre de 1833), que se les había adelantado en Italia, como indemnización y no como adelanto, a la vez que piden que se les pague el sueldo íntegro que debían percibir hasta la suspensión de las funciones. Se produce un debate en el ayuntamiento, que acuerda el 16 de septiembre de 1833 concederles licencia para que regresen a su país, pero en lo referente al sueldo se decide abonar sólo la mitad a los actores y demás

⁴⁹³ *El Correo* (10.IX.1833), p. 6.

⁴⁹⁴ *El Correo* (16.IX.1833), p. 3.

⁴⁹⁵ *El Correo* (13.X.1833), p. 4.

⁴⁹⁶ AVM: (S) 2-480-28.

empleados de los teatros. Entonces los cantantes de la compañía italiana siguen reclamando para que no se les descuente el adelanto que les había dado Carnicer en Italia⁴⁹⁷, ya que lo exigen como indemnización. El ayuntamiento por fin decide⁴⁹⁸:

«Que los que en la actualidad componen la Compañía de Ópera Italiana no se les haga el descuento del préstamo que tomaron en Italia.»

Suponemos que este criterio no se hizo extensivo al director de la compañía, Ramón Carnicer, ya que por una parte no había cobrado adelanto más que para los gastos de viaje, y por otra, aunque la compañía fuese italiana, era español. Vemos que, a pesar del esfuerzo de nuestro músico por montar la compañía en tan breve período, no se vio recompensado a causa de la suspensión de las funciones, ni se le indemnizó igual que a sus colegas italianos, y tuvo que conformarse con la mitad del sueldo estipulado en su contrato. El maestro se vio obligado a buscarse nuevos ingresos en otras actividades musicales a partir de octubre. Fue tras el cierre de los teatros cuando el ayuntamiento le encargó a Carnicer componer una obra religiosa en memoria del recientemente fallecido monarca. Nuestro compositor escribió su *Vigilia de difuntos para las exequias de Fernando VII*. La obra se dio a conocer como⁴⁹⁹:

«Invitorio y primer nocturno de difuntos a 8 voces y a grande orquesta. Compuesto para las exequias que el Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid celebra en la Iglesia de San Francisco el Grande, en los días [en blanco]y [en blanco] del mes de [en blanco] de 1834 a la memoria del Señor Rey Don Fernando 7º de Borbón (Q.E.G.E.) por Don Ramón Carnicer, Maestro de Composición en el Real Conservatorio de María Cristina, y Maestro director y compositor en los teatros de ésta Corte. 1834.»

No sabemos exactamente el día en que se interpretó dicha obra, pero debió de ser hacia la Semana Santa de 1834; nuestro músico seguramente la compuso durante los meses en que los teatros estuvieron cerrados, y así pudo compensar su menguados ingresos con el cumplimiento del encargo.

Al estar suspendida las actividades en los teatros, los músicos y actores se veían en una situación muy mala, dado que sus pagas se reducían abruptamente. El valor de la frase «Dios no lo permita», al mencionar la posibilidad de la muerte del soberano, cobraba en los contratos un especial

⁴⁹⁷ AVM: (S) 2-475-35.

⁴⁹⁸ Ibidem.

sentido para todo el mundo del espectáculo, al implicar la automática suspensión de las funciones. Algunos músicos procuraban organizar conciertos en otros sitios que no fueran los Reales Teatros, para lo que tenían que pedir permiso al corregidor. Así varios profesores: Alejandro Esain, profesor de piano, y Pedro Escudero, profesor de violín del conservatorio y miembro de la Junta Facultativa, pidieron permiso para ofrecer conciertos de música vocal e instrumental en el Café de Santa Catalina el 26 de septiembre de 1833⁵⁰⁰.

La comisión informó el 28 de septiembre mostrándose contraria a este tipo de conciertos, ya que competían con los de los teatros, aunque los organizadores pagasen un impuesto a los Reales Teatros. La causa era que la Compañía Italiana tenía grandes gastos que amortizar durante la temporada.

Por fin, en diciembre, se volvió a representar ópera en los Reales Teatros, esta vez incorporando a algunos solistas españoles en sustitución de los que se habían marchado. *L'italiana in Algeri* de Rossini inauguró el año de 1834, y el 16 de enero Carnicer consiguió estrenar una partitura que se había traído de su último viaje a Italia: la *Norma* de Bellini. Barbieri al respecto nos cuenta la siguiente anécdota⁵⁰¹:

«En uno de sus viajes a Italia asistió a la representación de una ópera nueva que fue silbada furiosamente por los romanos; compró, sin embargo, la partitura y vino a Madrid con ánimo deliberado de ponerla en escena inmediatamente; pero salieron frustrados sus deseos, pues ningún cantante quería encargarse de su representación, ni ningún maestro ni instrumentista la consideraba digna del público de Madrid, no sólo por saber que había sido silbada, sino porque la encontraban trivial y de poco valor artístico: Carnicer sólo, persistía sin embargo en su propósito aunque sin poderle realizar: concluyó aquel año cómico; en todo el siguiente volvió a renovar Carnicer sus pretensiones, que tuvieron el mismo resultado que anteriormente; por fin, desesperado, marchó nuevamente a Italia, donde escribió una tiple: la Palazzesi, imponiéndole la obligación de ejecutar la ópera en cuestión; por fin, después de sufrir Carnicer un sinnúmero de contrariedades y aun de amargos sarcasos, por lo que llamaban alucinamiento del maestro y tenacidad en poner una obra mala, se representó la ópera.

¡Ésta ópera era la Norma!!»

⁴⁹⁹ BHM: Mus (L) 730. En Pagán y De Vicente, 1997, pp. 131-135.

⁵⁰⁰ AVM: (S) 2-474-15.

⁵⁰¹ Barbieri, *El Mundo Teatral* (1.IV.1855), p. 3.

La temporada de ópera terminó el 23 de febrero, pero una breve y poco habitual «continuación» se impuso durante la Cuaresma, con la puesta en escena, del 2 al 6 de marzo en el Teatro del Príncipe, del drama sacro *Il Diluvio universale* de Donizetti. La compañía de ópera había tenido importantes pérdidas durante esa temporada, debido, según la Comisión de Teatros, a⁵⁰²:

«La poca aceptación que ha merecido del público la Compañía actual y de cuya precipitada mala formación ha sido la causa los diferentes proyectos de Empresa que se han suscitado sin llegar a verificarse ninguno.»

Por esta razón pidió permiso al corregidor, Domínguez, para representar el citado oratorio; éste autorizó las funciones, pero algunos miembros de la Compañía Italiana no estaban contentos con la situación, aunque se les ofreció un pago extra por los conciertos. Como la solista Matilde Palazzesi, que⁵⁰³:

«Habiendo manifestado al Señor Cuesta, que por los muchos conciertos que han de hacerse en la presente Cuaresma, los gastos del vestuario que deben ocurrir a la primera cantatriz, no están comprendidos en la contrata que hizo, y no siendo costumbre en ningún teatro del mundo hacer más que un concierto a beneficio de las obras pías; la que suscribe hace presente a V.E. haber pedido al Señor Cuesta veinticinco duros por cada concierto, para cubrir a los gastos de vestuario, y en el caso de no accederse a ello, no se le obligue a cantar más que en los oratorios; con el vestido de costumbre.»

En el mismo folio que la carta anterior, en el margen izquierdo, escribe la Comisión de Teatros⁵⁰⁴:

«Siendo práctica en los Teatros de Madrid siempre que se han verificado conciertos para los 1^{os} cantantes de Europa, haberse vestido a su costa en cuantos se han dispuesto, sin que en esto haya habido la más mínima oposición, ésta interesada se conformará con dicha práctica, y de no, lo dirá inmediatamente para que poniendo en conocimiento del Excmo. Señor Juez Protector de Teatros la obligue a su cumplimiento, marcando ésta interesada para conocimiento de la Comisión el día en que deberá verificarse el oratorio del Diluvio Universal que está puesta a ensayo pues no ignora los días que en esto debe invertirse.»

⁵⁰² AVM: (S) 2-475-75 (7.I.1834).

⁵⁰³ AVM: (S) 2-475-75 (14.II.1834).

⁵⁰⁴ AVM: (S) 2-475-75 (16.II.1834).

Tampoco estaba contento el director de los coros, pero por causas muy distintas. Manuel Quijano escribió a la Comisión de Teatros expresando los problemas que tenía para el oratorio⁵⁰⁵:

«Muy Señores míos: Habiéndome comunicado el Señor Cuesta últimamente, a nombre de VV.SS. ; el haberme elegido sólo para enseñar los coros de los conciertos y oratorios; después de dar a VV.SS. las debidas gracias, no pues menos manifestarles que me es imposible absolutamente el comprometerme a tan gran trabajo sólo yo; y mucho menos con el cuerpo actual de coristas; pues éstos carecen de un gran caudal, de práctica y de ser buenos músicos: éstas son las razones poderosas que me asisten para no poder servir y complacer a VV.SS. como quisiera, y yo quedar airoso en semejante empeño. He dado mi palabra de honor dar corriente el concierto de hoy, lo que he cumplido.»

Suponemos que Carnicer contribuyó decisivamente a poner en escena el oratorio, y que el experimentado maestro pudo resolver los problemas con los coros sin demasiada dificultad.

10 TEMPORADA 1834-1835

La suspensión temporal de la ópera tras la muerte del monarca marcó el inicio de una época de dificultades para el teatro lírico, cuyas funciones se suspendieron en varias ocasiones a causa de diversos acontecimientos políticos. La lucha por la sucesión en el trono provocará la primera guerra carlista y la situación económica en el reino se deteriorará bastante, lo que afectará a los presupuestos de los teatros y del conservatorio, que será cerrado a partir de 1836.

Las gestiones para la configuración de la nueva compañía ya habían comenzado en el verano de 1833, tras la marcha de varios solistas de Madrid debido al luto real, cuando hubo que pensar en la fecha reanudación de los espectáculos y en la siguiente temporada, como vemos en un legajo que trata sobre el asunto.

El 26 de julio de 1833 la comisión escribe al agente Bartolomeo Merelli, en Milán para encargarle la búsqueda de solistas a fin de que la temporada 1834-1835 fuese digna de los teatros de la capital⁵⁰⁶:

⁵⁰⁵ AVM: (S) 2-475-75 (16.II.1834).

⁵⁰⁶ AVM: (S) 2-475-36 (7.I.1834).

«Con unas pagas que sean regulares y no exorbitantes como alguna vez se ha dado,»

por lo que le solicita:

«Empezar sus diligencias por buscar dos mugeres tipler, que la una sea como la Tosi, la [¿?] o la Grisi.»

La Comisión escribe también a Giovanni Inchini, el 2 de septiembre de 1833, para proponerle venir a Madrid en calidad de «primer bajo cantante y serio», haciéndole presente su interés por su presencia en los Reales Teatros:

«Una de las primeras ideas ha sido contar con la cooperación de V. creyendo que le será agradable volver a éstos teatros»

Inchini responde a la Comisión desde Bolonia, el 25 de septiembre de 1833, señalando que estaría encantado de ir a Madrid. Luego pasa a referirse a las gestiones del ayuntamiento ante los empresarios milaneses Rossi y Merelli, y habla bastante mal de ellos, señalando que Rossi:

«Tiene cantantes a su sueldo que ofrecerán a Madrid como cantantes de prima esfera, mientras non valgan nada.»

Además, afirma que se quedan con la mitad del dinero de los cantantes. Este proceder puede ayudarnos a entender las razones por las que algunos de los solistas que se había traído Carnicer en la temporada anterior (los tenores Biacchi y Gumirato) habían tenido tan mal desempeño. Inchini señala también lo difícil que es encontrar a un buen tenor o bajo, a diferencia de las sopranos, que «se hallan frecuentes». Por último, en la carta termina ofreciéndose a buscar cantantes para Madrid, refiriéndose a sí mismo como conocedor del gusto madrileño.

Más adelante, en otra carta, dirigida al regidor Don Diego del Río, del 18 de noviembre de 1833, Inchini insiste en sus críticas a los empresarios:

«Creo en mi deber de prevenir a V. que los agentes teatrales Rossi y Merelli están comprometiendo y contratando varios cantantes para Madrid.»

Señala también que Carnicer ya conoce sus modos de proceder, y refiriéndose a Giuditta Grisi, que había sido propuesta por uno de los empresarios, dice:

«Tiene hermosa voz, pero no es un soprano como la Lalande y la Tosi y la hermana Grisi, que está en París.»

El la posdata de la carta cuanta que Merelli y Rossi le ofrecen contratos para comprometerle para el año siguiente y dice:

«De esa manera dirían a la comisión de Madrid que no podría aceptar; y entonces ellos ofrecerán otro bajo de los que ellos tienen a su sueldo, [...] le repito Señor del Río no hay que confiarse de ninguno de ellos, y nunca podrán dar a Madrid un bajo que me valga como lo sabe bien el Maestro Carnicer.»

Este dato nos confirma las probables maniobras de los empresarios, y nos hace suponer que nuestro compositor había sido «engañado» por Rossi en su viaje a Italia, al contratar a los dos tenores que tan mal desempeño tuvieron.

Inchindi, al final, estuvo de acuerdo en venir a Madrid, y firmó un contrato para los Reales Teatros, el 8 de diciembre de 1833 por 92.000 mil reales. Pero este compromiso no se pudo hacer efectivo, ya que el empresario Rebollo se hizo cargo de los Teatros como empresa particular y no estuvo de acuerdo con la parte económica. El ayuntamiento tuvo que indemnizar al bajo con 32.000 reales.

No sabemos cómo concluyeron las gestiones de contratación de los otros solistas, pero sí que la temporada se inició el 3 de abril de 1834 con la ópera *Il Nuovo Figaro* de Ricci, que se representó en el Teatro de la Cruz; en ella hicieron su primera salida la soprano Claudina Edwige, así como Timoleone Alexandre y Pío Boticelli. Tras este título Carnicer puso en escena *I Capuletti ed i Montecchi* de Bellini, el 1 de mayo; ópera en la que hizo su salida la soprano Giuditta Grissi. Refiriéndose a dicho estreno un periódico dice lo siguiente⁵⁰⁷:

«Los filarmónicos madrileños que habían conocido únicamente ciertas partes de la compañía italiana, no muy satisfechos de ellas, esperaban con ansia»

la llegada de la cantante.

Se pusieron luego en escena *Anna Bolena* e *Il furioso*, ambos de Donizetti, el 17 de mayo y 31 de mayo respectivamente. El *Eco del Comercio* se queja de algunos aspectos de la primera función de

⁵⁰⁷ *Eco del Comercio*, p.1 (2.V.1834).

Anna Bolena, pero alaba otros⁵⁰⁸:

«No hablaremos de la misma orquesta, ni de las consabidas decoraciones (alguna de las cuales está pidiendo a voces reforma o jubilación), diremos sí que de coros estamos bien.»

El crítico habla bien de las soprano Giuditta Grissi, de Claudina Edwige y de Antonia Campos; en cambio de Timoleone Alexandre dice:

«Del tenor que podríamos decir? Nada. Su causa está ya fallada por el público.»

Respecto a la ópera *Il furioso* de Donizetti, el mismo periódico se muestra escéptico respecto a su puesta en escena, pero alaba al bajo Francisco Salas⁵⁰⁹:

«Es preciso hacer justicia al joven Salas [...] su voz, ya que no es grande, es de buena calidad, y vemos con gusto que cada día adelanta en escuela.»

Larra (*Fígaro*) también elogia al joven cantante y futuro fundador del Teatro de la Zarzuela⁵¹⁰, y hace una extensa crítica de la ópera, en la que da su opinión sobre el desarrollo de la función⁵¹¹:

«Del señor Salas diremos con franqueza que nos sorprendió muy agradablemente, [...] Con respecto a la empresa, seamos justos. Sabemos que el escenario de la Cruz no se presta a sus esfuerzos: pero es doloroso que una empresa que tiene tantos enemigos, se desanime tan pronto: el camino al triunfo es completamente opuesto.»

Por su artículo nos enteramos de que la empresa tenía enemigos. Al parecer estos trataban de boicotear la compañía que dirigía Carnicer, como nos confirma un curioso detalle⁵¹²:

«Un perro azuzado a tiempo se pronunció abiertamente contra la ópera, mezclando sus aullidos con los primeros aplausos. De aquí hemos inferido que el partido de oposición a la empresa, que en todas las representaciones mete su baza, no desapueba en realidad, no habla, no chichea, sino que ladra.»

⁵⁰⁸ *Eco del Comercio*, p.1 (19.V.1834).

⁵⁰⁹ *Eco del Comercio*, p.2 (2.VI.1834).

⁵¹⁰ En la lista de esta temporada que hace Barbieri (BN: MS 14067) aparece: «Francisco Salas-2º bajo (se fugó en 21 de Julio)». Es muy posible que se marchase con la actriz Barbara Lamadrid, que luego se convirtió en su esposa.

⁵¹¹ *La Revista española* (3.VI.1834), pp. 537-538.

⁵¹² *La Revista española* (3.VI.1834), p. 538.

En esos días también tenemos noticia del estreno de una obra de teatro con música de nuestro compositor, que aparece anunciada de la siguiente forma⁵¹³:

«Se ejecutará la famosa tragedia en tres actos titulada Numancia. En el primer acto se cantará un coro nuevo, compuesto al intento por Don Ramón Carnicer, y en el tercero se estrenarán dos decoraciones pintadas por Don Juan Blanchard.»

A los enemigos de la ópera se sumó la epidemia de cólera que se propagó en Madrid durante el verano de 1834⁵¹⁴. A propósito de la primera representación en esta temporada de *Norma* de Bellini, en la que hizo su salida el nuevo primer tenor, Giovanni Batista Genero, Larra se pregunta cómo había conseguido llegar a Madrid este intérprete, ya que mucha gente se marchaba a causa del cólera, y algunos accesos estaban bloqueados⁵¹⁵.

Las representaciones se mantuvieron a pesar de la falta de público, y el empresario Carlos Rebollo tuvo pérdidas. Se puso en escena *La Sonnambula* de Bellini el 21 de julio y *Parisina d'Este* de Donizetti, el 27 de agosto, con escaso público, lo que hizo que sólo se mantuviera abierto el Teatro del Príncipe. Por estas fechas sabemos que Carnicer estuvo enfermo, y que afortunadamente no fue cólera, ya que unos días después se publicó la siguiente noticia⁵¹⁶:

«El maestro Carnicer se halla restablecido de la indisposición que le impidió dirigir la Parisina.»

Sobre el estreno de la ópera, en la que hizo su primera salida el tenor Manuel Ojeda, el *Eco del Comercio* nos dice lo siguiente⁵¹⁷:

«Todo ha sido novedades en ésta función: la ópera, el tenor, y hasta lo numeroso de la concurrencia; pues desde las fatales alarmas del cólera no habíamos visto el teatro lleno como lo ha estado anoche. Las hermosas, retiradas por más de un mes, ocupaban los palcos.»

El periódico hace grandes elogios de Ojeda, que recibió muchos aplausos, particularmente por el hecho de ser español:

«Un joven que ni siquiera ha pisado Italia, ni tiene una sola i en su apellido. La ópera gustó un

⁵¹³ *Eco del Comercio* (6.VI.1834), p. 2.

⁵¹⁴ Alguien culpó a los sacerdotes de haber envenenado el agua y se produjo una matanza de frailes.

⁵¹⁵ *La Revista española* (3.VII.1834), p. 641.

⁵¹⁶ *La Revista española* (7.IX.1834), p. 815.

poco más que las anteriores.»

Un legajo que contiene cartas referentes a los perjuicios sufridos por la empresa de Carlos Rebollo contiene interesantísimos datos sobre el desarrollo de la temporada, y particularmente en los meses de epidemia. El empresario reclamaba una indemnización por haberse visto obligado a abrir los teatros en junio, julio y agosto, pese a la escasa asistencia. Mucha gente se había ido de la capital a causa del cólera y el excesivo calor. El 25 de julio escribe al corregidor de la Villa señalando que es⁵¹⁸:

«Imposible conservar abiertos los Teatros en el estado de abandono a que habían quedado reducidos a resultas de las numerosas emigraciones promovidas por la enfermedad reinante.»

El mismo Rebollo la define como «Temporada calamitosa» en lo económico, comparada con la de «un quinquenio tomado de igual temporada en los cinco años anteriores». Habría pedido cerrar los teatros, de acuerdo con el artículo 23 de su contrato, pero el ayuntamiento se opuso:

«Por que la suspensión de las funciones teatrales daría a la Capital un aspecto de luto que produciría lamentables efectos en los ánimos del afligido vecindario.»

Tuvo que mantenerlos abiertos, y el ayuntamiento prometió indemnizarle. El problema surgió cuando hubo que ponerse de acuerdo en el monto de la indemnización, reclamación que duró varios años. El empresario propuso ser compensado en parte con la utilización de algunos palcos reservados para el gobierno y la familia real, lo que fue aceptado. También pidió 385.000 reales de indemnización «desde fines de junio» de 1834 hasta la fecha del escrito, en el que señala que tuvo que hacer grandes esfuerzos «para atraer a la concurrencia».

En un oficio del 3 de diciembre de 1834, del corregidor al gobernador civil, a propósito de las reclamaciones de Rebollo, se habla de los gastos de ópera:

«A esto se agrega que el capital de la Empresa que ha sufrido éstas pérdidas y dexado de reportar las ganancias que tal vez pudiera haberse prometido en otras especulaciones, no es ni con mucho comparable con el que representaban el año cómico pasado, ya las partes de canto, ajustadas en precios mucho más subidos que las del presente, y a todos los demás objetos que constituyen el aparato escénico, cuyo brillo y coste por consiguiente es notorio que los hacían

⁵¹⁷ *Eco del Comercio*, (29.VIII.1834), p. 1.

muy superiores a los que han sustituido.»

En otro documento de Rebollo, del 3 de febrero de 1835, esta vez dirigido al gobernador civil, vemos que el empresario trata de justificar el monto de la indemnización enumerando las representaciones que se habían hecho y afirmando que los ingresos

«menguaron en una progresión violenta [...] aunque no dejaron de hacerse los mayores esfuerzos para llamar la atención, habiéndose reunido las 3 compañías en un sólo Teatro para variar cada día las funciones, habiéndose puesto en escena en aquel tiempo seis óperas nuevas para la actual Compañía Italiana Norma, la Straniera, el Elixir, El Furioso, la Sonambula, Parisina; de las cuales las 3 últimas no se habían ejecutado nunca en Madrid; y seis comedias nuevas. *Tanto vales cuanto tienes, Malvina, Macías (o el arte de conspirar); Ni el tío ni el sobrino, Numancia;* y el *Sancho Ortiz*, que éstas dos últimas también debían considerarse como nuevas por el mucho tiempo que han estado prohibidas, cuyos recursos unido a la repetición de la *Conjuración de Venecia*, de *la Pata de Cabra*, del *Edipo*, de que se hechó mano también, hubieran en otras circunstancias atraído la más numerosa concurrencia.»

Las dos últimas obras de teatro declamado a las que se refiere Rebollo llevaban música de Carnicer, y fueron grandes éxitos de público.

Otra composición que escribió nuestro músico durante la temporada fue el *Himno al Estatuto Real*, que fue cantado en los teatros de Madrid el 12 y 13 de junio de 1834 y publicado ese mismo mes. Carnicer hizo también un arreglo para banda, para ser ejecutado en los cuarteles⁵¹⁹.

La Conjuración de Venecia (que también contiene música de Carnicer⁵²⁰) de Martínez de la Rosa estuvo prohibida y no se pudo estrenar hasta 1834, junto al himno referido de nuestro compositor. Se pusieron en escena⁵²¹:

«La conjuración de Venecia para el Príncipe y Numancia para la Cruz, ambas producción de ingenios nacionales. Una y otra han obtenido numerosos aplausos, sobre todo cuando el público oía ensalzar la libertad y maldecir la nunca bastante abominada tiranía. Concluido el acto 2º en el

⁵¹⁸ AVM: (S) 3-464-31.

⁵¹⁹ BHM: Mus (L) 742-22.

⁵²⁰ Una Barcarola, un Romance y un Coro.

⁵²¹ *Diario de avisos de Madrid* (11.VI.1834), p.690 (12.VI.1834), p. 694.

Príncipe, y finalizada la tragedia en la Cruz, cantaron el himno que copiamos a continuación, acompañados de los coristas de ambos sexos los señores Salas, Ibañez y Romea en el primero de los dichos teatros; y los señores Galdón, Galindo y Río en el segundo. El público lo oyó con indecible entusiasmo acompañado con ardientes vítores a nuestra inocente Reina, a su augusta Madre, a la Libertad y a la suspirada reunión de las Cortes los jenerosos acentos que todos sus versos encierran [...] Himno patriótico puesto en música por Don Ramón Carnicer.»

Como vemos, la ocasión política se prestaba la emergencia de las ideas liberales antes perseguidas. La reina Regente María Cristina se vio obligada a «aliarse» con representantes de este sector para defender su trono.

A pesar de que la temporada 1834-1835 fue para el empresario bastante «calamitosa», una vez que hubo remitido la epidemia de cólera la ópera volvió a contar con numeroso público. El estreno de *L'Elisir d'amore* de Donizetti el 4 de septiembre en el Teatro del Príncipe no fue muy concurrido. Tampoco *La Straniera* de Bellini, el 18 de septiembre, contó con mucho público. Pero a partir de octubre, cuando se volvió a abrir el Teatro de la Cruz, ya se dio cita un público más numeroso. *Chiara di Rosemberg* de Ricci se puso en escena el 13 de octubre y *La Gazza ladra* de Rossini el 23 de octubre. A propósito de esta última ópera, un periódico considera que la orquesta no ha sonado muy bien⁵²²:

«Se observó poca unión en la orquesta al tocar la sinfonía. Debe esto consistir sin duda en escasez de ensayos, pues igual falta se advirtió en otras partes.»

La misma publicación nos da algunas pistas de como terminó la temporada: el 19 de noviembre Carnicer puso en escena *Guglielmo Tell* de Rossini; en esta ocasión los solistas salen muy bien parados: «Los cantantes han rivalizado en esmero». Sin embargo, dice: «Desearíamos más afinación en los coros»⁵²³.

Luego se ponen en escena el *Don Giovanni* de Mozart, el 15 de diciembre, e *I due Figaro* de Mercadante, el 26 de enero. Esta última ópera, escrita por Mercadante en 1826, no pudo ser estrenada hasta la temporada que nos ocupa debido al escándalo organizado en su día por la soprano Letizia Cortesi porque Mercadante había escrito el papel de más protagonismo para la otra *prima donna*⁵²⁴.

La puesta en escena del *Don Giovanni* de Mozart fue, por increíble que parezca, su estreno en

⁵²² *La Revista Española* (25.X.1834), p. 917.

⁵²³ *La Revista Española* (24.XI.1834), p. 1038.

⁵²⁴ *La Revista Española* (29.I.1835), p. 1499.

España. Es posible que Carnicer, quizá por haber sufrido duras críticas por su ópera *Don Giovanni*, que estrenó en 1822, no se decidiera a representar la del genio de Salzburgo, quizá por temor a que también fuese incomprendida. Parece que sus temores se cumplieron, pero no por la indiscutible calidad de la partitura mozartiana, sino por la mala interpretación de los cantantes. La crítica dijo lo siguiente de la primera función⁵²⁵:

«No ha sido igual la suerte de los dos actos. El primero desagradó generalmente; pero en el segundo, el genio del compositor que preside a todo él, y le elevo a una altura sublime.»

Hasta aquí la crítica no parece tan mala, pero a continuación señala que ni las decoraciones, ni la orquesta eran óptimas, y que:

«Jamás se habrá visto un Don Giovanni en tan lastimoso estado como lo hemos visto. El peor teatro, las peores decoraciones, los peores vestidos, la peor disposición en la escena, y no decimos los peores cantantes porque no tenemos otros.»

Para rematar el asunto, el autor del artículo deja en muy mal lugar a los cantantes:

«Para que ninguna desgracia faltase a Mozart, le ha tocado la de que los mismos actores se estuviesen riendo de lo que cantaban, tomándolo como a burla, siendo así, que en otros países los primeros artistas se honran con ejecutar hasta las partes subalternas de ésta ópera.»

El crítico considera que Mozart es un autor al que se debe venerar, y que para hacerlo así no vale la pena. Dice que el público de Madrid está mucho más formado en Rossini, y que a Mozart,

«se le debe considerar como esos objetos preciosos que se conservan en las armerías, que los inteligentes admiran por su trabajo o por su talento, que debió tener el que los hizo, pero que ya no son de ningún uso en el día.»

Tras este desafortunado estreno se puso en escena *La Sonnambula* de Bellini, el 11 de febrero. En este título nuestro compositor introdujo una de sus interpolaciones, un dúo para soprano y bajo escrito para la ocasión⁵²⁶ en sustitución del de Bellini, para facilitar el lucimiento de la *prima donna* Manzochi y del tenor Genero. La composición tuvo una buena acogida de la crítica:

⁵²⁵ *Eco del Comercio* (18.XII.1834), p. 1.

⁵²⁶ *La Revista Española* (13.II.1835), p. 1550.

«El dúo que se ha sustituido al de la ópera corresponde al carácter general de la música, y éste es el mayor elogio que puede hacerse de un trozo intercalado en una producción lírica por otras manos que las de su autor.»

En el estreno estuvieron presentes la reina regente María Cristina, Francisco de Paula y su esposa.

La última ópera que se puso en escena durante estas fechas fue un título que Carnicer había logrado estrenar en la temporada anterior, con ciertas dificultades: la *Norma* de Bellini, el 18 de marzo de 1835.

Otras colaboraciones de nuestro compositor para el teatro declamado durante esta temporada fueron un *Romance con acompañamiento de guitarra* para la comedia *Yngenio y Virtud*: traducción de Manuel Bretón de los Herreros, pieza cantada por Joaquina Baus⁵²⁷, y un *Coro fúnebre y bailete*, escrito para el drama *El maniquí o La víctima y la venganza*, así como una canción para la comedia *Mi empleo y mi mujer*.

11 TEMPORADA 1835-1836

Carlos Rebollo, tras su desafortunada experiencia como empresario, intenta rescindir su contrato con los teatros y, como hemos visto, pide indemnización por las pérdidas. Un escrito del ayuntamiento dirigido al gobernador, de junio de 1835, nos explica un poco las razones por las cuales los madrileños no asistían tanto a los teatros⁵²⁸:

«Las circunstancias políticas del Reino en 1834, las que han alejado de los teatros a muchísimas gentes ya por las vicisitudes ocurridas en las familias, ya porque se ha aumentado la concurrencia e interés de las reuniones patrióticas y privadas.»

Las circunstancias políticas a las que se refiere son el inicio de los movimientos militares que desembocarían en la primera guerra carlista. La agitación patriótica comienza, y se celebran todo tipo de

⁵²⁷ BHM: Mus 38-3. «En caso que este romance esté algo bajo para la voz de la actriz que lo deve cantar, puede acompañarse con la guitarra por tono de do».

⁵²⁸ AVM: (S) 23-464-3 (20.VI.1835).

actos y funciones de apoyo al gobierno y al ejército. Carnicer, como veremos, escribió himnos alusivos a las diferentes ocasiones. En 1835 estalló la guerra; el gobierno presidido por el Conde de Toreno nombró en junio a Juan Álvarez Mendizábal al frente de la maltrecha Hacienda de su gobierno con vistas a financiar la guerra. Mendizábal impuso bastante rigor en los gastos y suprimió del presupuesto diversas partidas, entre las que se incluía la del conservatorio, situación que afectó directamente a nuestro músico, al ser Carnicer su primer profesor. El establecimiento se cerró a partir de 1836 (ver capítulo II).

El incierto panorama político y económico no afectó tanto a la continuación de la temporada teatral. Los sueldos de los solistas, sin embargo, bajaron sustancialmente a partir de 1834, como sabemos por el empresario Carlos Rebollo cuando se refiere al astronómico sueldo de Matilde Palazzesi, una de las solistas que había contratado Carnicer en Italia⁵²⁹:

«Comparar los mil duros de la Grisi con los seis mil de la Palazzesi.»

resultaba absurdo, ya que los tiempos eran muy distintos, y Giuditta Grisi tuvo que conformarse con la sexta parte de esa cantidad.

Entre los solistas que se encontraban en Madrid estaban las *primas donnas* Almerinda Manzocchi y Emma Albertazzi (esta última hasta junio), y el tenor Giovanni Batista Genero, así como la mayoría de los solistas españoles. Carnicer seguramente quería comenzar cuanto antes con la temporada, para aprovechar la presencia de estos cantantes en la capital.

A partir de 1835 escasearon las noticias de periódicos: nuestras dos principales fuentes, que dedicaban bastante información a la vida teatral madrileña, *El Correo* y *La Revista Española*, dejaron de publicarse. Tampoco hay mucha información en el Archivo de la Villa de Madrid, ya que el consistorio había ido cediendo la gestión de los reales teatros a los empresarios. Hemos tenido que reconstruir el desarrollo de la temporada con noticias aparecidas en otras publicaciones, que iremos viendo oportunamente.

El estreno de la compañía de ópera de la temporada 1835-1836 se hace en el Teatro de la Cruz, el 19 de abril, con *I Capuleti ed i Montecchi* de Bellini, título que ya se había representado el año anterior. Luego estrena Carnicer una ópera con libreto de Romani: *Caterina di Guisa* de Coccia, el 3 de mayo, en el Teatro del Príncipe, con presentación de la soprano Talestri Fontana.

⁵²⁹ AVM: (S) 3-464-31 (3.II.1835).

Torquato Tasso de Donizetti se estrena el 9 de junio en el Teatro del Príncipe. En la ópera hacen su debut dos cantantes italianos, la *prima donna* Clotilde Marchisio y el bajo Francesco Regini. Es muy probable que nuestro compositor se trajera la ópera de su viaje de 1833 a Italia, junto con otros títulos donizettianos que se habían estrenado en la temporada anterior. La introducción y el estreno de estas óperas en España va marcando cierto cambio estético en la elección del repertorio por parte de Carnicer, que se inclina cada vez más por las obras de Donizetti y Bellini, dejando poco a poco en un importante segundo plano a su idolatrado Rossini.

Luego el maestro repone algunos títulos que tenía ya en «repertorio», como *Parisina d'Este* de Donizetti, el 20 de junio, y *Otello* de Rossini, el 3 de julio. Ese mismo mes se producen dos estrenos más: *La Casa disabitata* de Lauro Rossi, el día 20, y *Olivo e Pasquale* de Donizetti, el día 30. Una ópera de Auber, compositor poco interpretado por las compañías que dirigía Carnicer, es estrenada 19 de septiembre en el Teatro del Príncipe: *La Muta di Portici*.

Por otra parte, entre las aportaciones de nuestro compositor para el mundo del teatro declamado encontramos en 1835 la *Canción bacanal* escrita para el drama *Lucrecia Borgia*⁵³⁰ de Victor Hugo, que se representó por primera vez en el Teatro del Príncipe en 18 de julio de 1835, y un *Coro fúnebre y bailete* escrito para *El Maniquí*⁵³¹, drama de José Andrew de Covert-Spring⁵³², que también se representó en el Teatro del Príncipe a partir de julio de 1835.

En octubre de 1835 nuestro compositor escribió varios himnos que se cantaron en los reales teatros. La situación política era muy delicada: los carlistas organizaban sus tropas y los liberales habían cerrado filas en torno a la sucesión en el trono de la futura Isabel II y la regencia de María Cristina de Borbón. Al cumplir la futura reina cinco años, el 10 de octubre de 1835, se hicieron diversos homenajes y celebraciones en su honor y como muestra de la unidad que había en torno a su figura. Uno de los himnos que escribió nuestro músico se puede interpretar como una metáfora de la situación política y las esperanzas que había puestas en Isabel II. El primer verso dice: «Ya la aurora que España anhelaba»; se

⁵³⁰ En Pagán y De Vicente, 1997, pp. 302-303.

⁵³¹ En Pagán y De Vicente, 1997, pp. 306-307.

⁵³² Este autor era un escritor emigrado: Andreu de Fontcuberta, que adoptó su apellido traducido al inglés como nombre de pluma.

trata del⁵³³:

«Ymno patriótico en celebridad del feliz cumpleaños de la reyna Nuestra.»

Escrito para dos tenores y bajo, fue cantado por solistas de la compañía italiana hacia el 10 de octubre de 1835. Otra de sus composiciones escritas para la ocasión es el⁵³⁴:

«Himno patriótico para cantarse en el Teatro del Príncipe por los felices días de S.M. la Reyna gobernadora. Por Don Ramón Carnicer.»

La composición, un «Allegretto. Paso redoble», es un marcial homenaje al símbolo del frágil poder de aquel momento, y su letra, cuyo primer verso dice: «Honor a la Princesa por quien en España ha dado», nos reafirma en la idea de la unidad nacional en torno a la futura reina.

Los tambores de la guerra sonaban cada vez más fuerte, y el gobierno hacía grandes esfuerzos para recaudar fondos para su ejército. Una noticia del periódico *Eco del comercio*, del 17 de octubre de 1835, nos deja constancia de la colaboración de nuestro compositor en la causa⁵³⁵:

«Sabemos que los profesores del Real Conservatorio de María Cristina, Don Ramón Carnicer y Pedro Albéniz, han elevado a S.M. una respetuosa esposición cediendo el 15 por 100 del sueldo que disfrutaban para el equipo de las nuevas tropas. Si a tal desprendimiento se agrega, como nos consta, que dichos profesores fueron de los primeros en empuñar las armas en las filas de la Guardia Nacional⁵³⁶ son dignos de todo elogio.»

No obstante las dificultades económicas que había en la capital, la temporada seguía su curso, y los madrileños no podían dejar de lado su espectáculo favorito: la ópera. De esta forma Carnicer estrenó el 17 de octubre *Il Castello di Kenilworth* de Donizetti, continuando así en su línea donizetiana. *Gli arabi nelle Gallie* de Pacini se representó el 14 de noviembre en el Teatro de la Cruz. La ópera no había sido cantada desde hacía varias temporadas, y es probable que Carnicer decidiera recurrir a ella en sustitución

⁵³³ BHM: Mus (L) 742-20. En Pagán y De Vicente, 1997, p. 419.

⁵³⁴ BHM: Mus (L) 742-19. En Pagán y De Vicente, 1997, p. 417.

⁵³⁵ *Eco del comercio* (17.X.1835). Citado por Pagán y De Vicente, 1997, p. 29.

⁵³⁶ Sobre su pertenencia a la Guardia Nacional, pensamos que se refiere a su antigua afiliación a la Milicia en Barcelona, durante el llamado Trienio Constitucional (1820-1823), ya que en Madrid no nos consta su participación en este tipo de cuerpo voluntario.

de la *Norma* de Bellini, cuyo montaje tuvo algunos problemas, al negarse a cantar la *prima donna*, Talestri Fontana. Carnicer le había asignado el papel de Adalgisa, pero Fontana sostenía que, en virtud de su contrato de *prima donna* absoluta, sólo podía cantar el de *Norma*. El caso llegó a los tribunales, y el ayuntamiento pidió opinión a la Junta Facultativa del Conservatorio para tratar de resolver el conflicto. El teniente corregidor, en un oficio dirigido a Francesco Piermarini, director del conservatorio, nos da más detalles del caso⁵³⁷:

«Ya consta a V. S. el litigio que se sigue en mi juzgado y escribanía de Don Vicente Promeral por el empresario de los teatros de esta Corte sobre si la Señora Talestri Fontana, primera Dama soprano de ópera, está o no obligada en virtud de la escritura de contrata celebrada a tomar o desempeñar el papel de Adalgisa en la ópera, titulada la *Norma*. En semejante juicio y con el fin de poder yo liberar de una manera justa a instancia de aquella señora y en virtud de la solicitud espresa que hizo de la que acompaño copia conforme y certificada, he acordado dirigir a V. S. el presente como lo hago a fin de que se sirva reunir a los Señores Profesores que componen la Junta Consultiva de el Conservatorio de este Establecimiento [¿?], instruyéndoles de los hechos consignados en aquella esposición y con vista de la Escritura de contrata que acompaña y que V. S. tendrá la bondad de devolverme, informen clara, terminante y genuinamente. Si la corresponde o no por el carácter que la presta este instrumento el desempeñar en la ópera titulada *Norma* en el papel de Adalgisa, que se la ha repartido por la Empresa.»

Facultativa, en la que estaba Carnicer como primer profesor, y lógicamente dieron la razón a la empresa, dictaminando que la soprano estaba obligada a aceptar dicho papel. A El problema era de interpretación del contrato. Piermarini reunió a la Junta través de un escrito de la propia afectada conocemos más detalles de como se desarrolló el caso y de su resolución⁵³⁸:

«Después de las discusiones que se agitaron en el juzgado de V.S. en el mes de Setiembre último, relativas a la petición de la empresa de estos Teatros para que la esponente aceptase la parte de Adalgisa en la *Norma* del Maestro Bellini y a cuya pretensión se negó, apoyándose en

⁵³⁷ E-Mc (A): Actas (10.XI.1835). El oficio al que se hace referencia está fechado en «Madrid 5 de Noviembre de 1835».

⁵³⁸ E-MC (A): Actas (10.XI.1835).

su escritura creyó la que habla que en vista de las justas razones que esponía para escusar dicha parte sería un asunto concluido, pero en la tarde del veinte y siete del pasado se le notifico por el Escribano del juzgado: que consecuente al dictamen del Señor Director del Conservatorio de Música de María Cristina, V. S. había resuelto debía aceptar la citada parte de Adalgisa».

Vemos así que la cantante no pudo hacer valer su criterio, y se le impuso el papel asignado. Sin embargo, pensamos que Talestri Fontana se negó a aceptar el dictamen y fue apartada de la compañía, pues cantó muy poco durante el resto de la temporada⁵³⁹.

Por fin, la ópera de Bellini pudo representarse: se hizo un primer reparto que se estrenó el 23 de noviembre, en el Teatro de la Cruz, exclusivamente con alumnos del conservatorio como solistas. Carnicer había seleccionado a Manuela Oreiro Lema en el papel de *Norma* y a Dolores Carretero en el de *Adalgisa*, así como a otros destacados alumnos para los demás papeles. Hubo más adelante otro reparto, a cargo de solistas de la compañía italiana, a partir del 12 de diciembre. De momento nos interesa particularmente el primero por tener una importante connotación política, ya que se hicieron funciones «patrióticas» de la ópera destinadas a recaudar fondos para la guerra. Aprovechó también nuestro compositor para hacer una defensa de la utilidad del conservatorio, cuyo presupuesto había sido suprimido, y demostrar así que la institución daba sus frutos, ya que iba formando cantantes capaces de desenvolverse en la escena lírica.

Para la ocasión nuestro músico compuso el⁵⁴⁰

«Himno patriótico para cantarse en el Teatro de la Cruz la noche que los alumnos del Real Conservatorio ejecutaron la *Norma* en beneficio del armamento general, por Don Ramón Carnicer. 1835.»

Refiriéndose al estreno del himno, Santiago de Masarnau nos dice los siguiente⁵⁴¹:

«Escrito espresamente para la ocasión por el maestro Don Ramón Carnicer, con palabras de Don Manuel Bretón de los Herreros, que hizo gran efecto. Ya se deja conocer si gustaría la sorpresa, pues no estaba anunciado, a los espectadores. Pero como en este género lo más conocido, aunque no tenga tanto mérito, es siempre lo que más gusta, al presentarse *Oroveso*

⁵³⁹ Ver capítulo II: Dictámenes de la Junta Facultativa. (Dictámen completo en apéndice n.º 30).

⁵⁴⁰ BHM: Mus (L) 742-27. En Pagán y De Vicente, 1997, p. 416.

⁵⁴¹ *El Artista* (1835). Citado por Pagán y De Vicente, 1997, p. 416.

conduciendo a *Adalgisa* y *Norma* y romper la orquesta por el llamado himno de Riego, subió al punto la algazara, llegó a su colmo cuando, después de varios medio improvisados, los Señores Salas y Galdón hicieron oír con marcial arrogancia algunos de los antiguos himnos, que tan familiares y gratos son siempre a los oídos de los españoles libres.»

También en otras funciones a beneficio de los gastos de la guerra encontramos obras de nuestro compositor; así, en una de teatro declamado que tuvo lugar el 5 de diciembre de 1835 en el Teatro del Príncipe «para atender a los gastos de la guerra de Navarra», se cantaron obras alegóricas a la patria. El día anterior aparece el anuncio de las obras que se iban a interpretar en la función, entre las que encontramos⁵⁴²:

«Varias coplas patrióticas, con la música del HIMNO DE RIEGO; y se dará fin a la función con 1835 y 1836, o LO QUE ES Y LO QUE SERÁ, lenguaje político-profético en dos jornadas, sobre la guerra civil que aflige a España; terminando con danzas populares ejecutadas con la música de una SINFONÍA PATRIÓTICA compuesta por el maestro Don Ramón Carnicer, de motivos tomados de varios himnos nacionales.»

La citada sinfonía de nuestro compositor se tocó en diversas funciones que se hicieron en los Reales Teatros.

Como ya se ha dicho, el segundo reparto de la *Norma* de Bellini hizo su presentación el día 12 de diciembre: en el papel de *Adalgisa* estuvo Elisa Manzcocchi, hermana de la *prima donna* Almerinda Manzcocchi, que a su vez hizo el de *Norma*. Al parecer la negativa de la soprano Talestri Fontana a cantar el papel de *Adalgisa* hizo que la empresa confiara en Elisa Manzcocchi como *altra prima*. Logró así Carnicer reponer en escena una de sus óperas favoritas. La crítica se mostró bastante positiva con el reparto y con la «nueva *Adalgisa*», y el público la «saludó con un benévolo aplauso»:

«El público madrileño debe estarle agradecido por su voluntaria presentación, tanto más, cuando según el cartel, a ella se debe el que se haya cantado la *Norma*.»

El crítico elogia particularmente a Almerinda Manzcocchi, aunque critica algunas de las *fiorituras* con las que tiende a ornamentar. También elogia al bajo *caricato* Francisco Salas. Se muestra menos

⁵⁴² *El Español* (4.XII.1835), p. 2.

contenido con los coros y la escenografía, y concluye⁵⁴³:

«Nosotros nos persuadimos a que la empresa no desdeñará *estas* advertencias, nacidas de la obligación que nos impone nuestro deber de periodistas, que es la de señalar en todos los ramos en camino del progreso.»

La *Norma* de Bellini se sigue representando con éxito hasta finales de temporada. El 31 de diciembre se hacen funciones especiales en los Reales Teatros para contribuir⁵⁴⁴:

«Al obsequio que han merecido de éste patriótico vecindario los valientes del 4º regimiento de infantería de la Guardia Real»⁵⁴⁵.

En el Teatro de la Cruz se canta «un himno patriótico compuesto por Don Ramón Carnicer» y se representan varias obras de teatro declamado y en el Teatro del Príncipe se representa *Norma*.

Las últimas óperas puestas en escena en la temporada son de Rossini: *Il Barbiere di Siviglia* el 3 de enero de 1836 en el Teatro de la Cruz y *La Cenerentola* el 6 de febrero en el Teatro del Príncipe. Parece que la única función de *La Cenerentola* no fue muy afortunada, según Larra, que escribió una ácida e irónica crítica⁵⁴⁶:

«La ópera se ha reducido a una burlesca parodia, que en nuestros días nos acordamos haber visto. No hablaremos de la señora Manzocchi ni del señor Salas, cantores, a quienes el público dispensa fácilmente su indulgencia, en atención al mérito de que hacen en general larga muestra: pero recomendamos mucho a la empresa, que ahora que vamos de cara a la cuaresma, no deje escapar la ocasión para ajustar para el año siguiente, sin pérdida de tiempo, a cierto cantor largo, cuyo nombre tenemos el honor de ignorar, y ojalá no supiéramos nada tampoco de sus brazos y sus piernas; que así se iban cada una por su lado como las notas de la música: el buen señor es todo armonía. Recomendamos igualmente que se apresure a hacer un buen partido a dos señoras que hacen de *sorellas* de la Ceneréntola, entrando la una en ajuste

⁵⁴³ *El Español* (14.XII.1835), p. 5.

⁵⁴⁴ *El Español* (31.XII.1835), p. 5.

⁵⁴⁵ Al parecer era para celebrar el triunfo en la batalla de Mendigorria, por lo que los soldados fueron convidados a «asistir gratuitamente».

⁵⁴⁶ *El Español* (8.II.1836), p. 3.

con todas su plumas azules y la otra con toda su voz. [...] Para cantar mal lo mejor es no tener ninguna [voz]; o por lo menos tener una voz que no se oiga, que es precisamente la que tiene la señora Luisa de Antonio.»

No sabemos a qué cantante se refiere *Figaro* cuando habla de «cierto cantor largo». En cuanto a Luisa de Antonio, Carnicer llevaba varios años poniéndola en las compañías como «tercera *donna*» para papeles secundarios, ya que también tocaba el arpa.

11.1 Éxitos populares

Durante la temporada que nos ocupa escribió Carnicer algunas canciones de corte popular con letras muy castizas. Parece que a raíz del éxito de *El Chairo*, que cantó Enriquette Meric-Lalande en 1833, este tipo de composiciones tuvo muy buena acogida entre el público, sobre todo si las cantaba la *prima donna* de la compañía italiana. La primera de estas composiciones es⁵⁴⁷:

«La currilla. Canción andaluza compuesta espresamente para la Señorita Armelinda Manzochi, 1835.»

Estas canciones se cantaban como interludio en una ópera o función extraordinaria, o para acabar una función con un toque castizo. Así, por ejemplo, *El Serení*⁵⁴⁸, también dedicada a la misma solista, aparece anunciada en el Teatro de la Cruz en una representación *La Casa disabitata* de Lauro Rossi, una de las últimas funciones de Almerinda Manzocchi («acabándose su contrata el 16 del corriente»)⁵⁴⁹:

«Dicha señora, de cada vez más agradecida a los singulares favores que le ha dispensado éste público, cantará la graciosa canción del SERENÍ»⁵⁵⁰.

En la última ópera que representó en Madrid la Manzocchi, la *Norma* de Bellini, el crítico

⁵⁴⁷ Citado por Pagán y De Vicente, 1997, p. 438. En *Gaceta Musical de Madrid*, n.º 10, p. 75.

⁵⁴⁸ En Pagán y De Vicente, 1997, p. 459.

⁵⁴⁹ *El Español* (9.II.1836), p. 2.

⁵⁵⁰ Ver Pagán y De Vicente, 1997, p. 459.

Fernández de la Vega elogia vehementemente a la solista en este tipo de obras⁵⁵¹:

«La gracia natural que adorna a la Señora Manzocchi para los aires Españoles y la idea de no volverlos a oír, avivó en el público el deseo de prolongar este placer, y apenas acabó de cantar su despedida le pidió el *Serení*. Repetidísimos aplausos fueron las señales de su benevolencia. Esta artista le deja recuerdos muy agradables.»

La crítica de un concierto vocal e instrumental que se hizo, a beneficio de Stanislao Ronzi, el 27 de febrero de 1836, nos explica y nos da una idea del gran éxito que tenían estas canciones compuestas por Carnicer, que lograban, a través de la solista, cautivar al público⁵⁵²:

«Un bulle bulle de impaciencia indicó que la canción del *No sé*⁵⁵³ del maestro Carnicer iba a ser cantada. Jamás nos pareció la Señora Almerinda más llena de gachona coquetería. Un canoso personaje que ocupaba el primer sillón de la derecha fue el blanco de sus saetas: a él dirigió la mayor parte de estas palabras, que pudimos dudosamente pillar al vuelo:

*Cuando me llaman bonita
el corazón me palpita
más diciéndomelo Antón
me se arde el corazón.*

[...] ¡Aquí fue Troya! Aplausos recibió muchos y repetidos, y aun por acceder a cantar el *Serení* que se le pidió con ahínco. Preciso es confesar que estuvo hechicerilla.»

Las canciones el *No sé* y *El Serení* se cantaron en funciones muy diversas y formaron parte de los éxitos del momento, ya que junto a otras piezas de corte castizo de nuestro compositor, se imprimieron en diversas ediciones y arreglos para canto y piano, canto piano y guitarra o canto y guitarra, demostrando así la difusión y proyección popular del repertorio.

⁵⁵¹ *El Español* (21.II.1836), p. 4.

⁵⁵² *El Español* (1.III.1836), p. 4.

⁵⁵³ Ver Pagán y De Vicente, 1997, pp. 448-449.

11.2 Los bailes de máscara del Salón de Oriente

En enero de 1836, Carnicer, según nuestras deducciones, emprende una nueva «aventura» como empresario para los bailes que se celebraban en este salón madrileño. Aunque sólo tenemos constancia de una solicitud para la «concesión de los bailes del Teatro de Oriente» fechada en 1837⁵⁵⁴, pensamos que esta actividad comenzó un año antes. El 22 de enero de 1836 se anuncia el inicio de los bailes en el recinto, ubicado en los terrenos del futuro Teatro Real⁵⁵⁵:

«Temeraria empresa habrá sido acaso la de disponer bailes públicos de máscaras en un salón que, por el lujo y buen gusto de su construcción, por la extensión de sus dimensiones y por el número de sus dependencias [...] la dificultad de organizar una orquesta suficiente en número y pericia, y el compromiso de la dirección que trata de corresponder a la pública espectación.»

Al parecer, los bailes de máscaras eran una de las diversiones más esperadas por la sociedad madrileña en aquellos años de la primera guerra carlista. Los empresarios se habían esmerado en extremo, cuidando todos los detalles, especialmente la orquesta, organizada por Carnicer, que debía de ser mucho más numerosa que la de cualquier teatro. Las dependencias del sitio eran, al parecer, muy lujosas y los empresarios habían hecho un gran esfuerzo para responder a las expectativas del público:

«Muy distante está la Empresa, a quien ha tocado ser la primera en intentarlo, de suponer que haya hecho cuanto podía hacerse; pero espera que el público reconozca a lo menos que se ha puesto en práctica cuanto cabía en los recursos de un particular, y en las circunstancias generales de la época. En esta confianza abrirá los bailes.»

El precio de los billetes era de 50 reales, cantidad muy elevada para la época, pero que según la empresa estaba justificada, pues:

«la elevación del precio de los billetes es una garantía de decoro.»

Esta última frase nos sugiere, aparte del lujo con que se habían decorado los salones, que también era una forma de garantizar la asistencia de la más alta sociedad, poniendo un precio restrictivo. También

⁵⁵⁴ AHN: Leg. 11387, n.º142.

⁵⁵⁵ *El Español* (21.I.1836), p. 1.

suponemos que Carnicer y los otros empresarios buscaron la forma de obtener importantes beneficios en esta empresa. Sin embargo, como veremos, los 50 reales resultaron excesivos, y la empresa tuvo que rebajarlo a 30 reales.

Reproducimos algunos detalles de la organización de los bailes, por ser interesante para hacernos una idea de su importancia y desarrollo:

«De las once de la noche de cada baile a las dos de la madrugada saldrán de diez en diez minutos coches públicos muy decentes, desde la plazuela del Ángel y desde la Real de San Luis, con dirección al teatro; y viceversa desde la 4 de la madrugada hasta las 7. [...] No se podrá entrar a los bailes con capa ni capote, con espuelas, con bastón ni con armas.»

En cuanto a la orquesta, organizada por nuestro compositor para la ocasión, sabemos lo siguiente:

«La orquesta se compone de 60 profesores de los más acreditados, bien por haber pertenecido los unos a la Real cámara, bien por ser los demás casi todos individuos de las dos orquestas de los teatros de esta corte.»

Vemos que el maestro tuvo que recurrir a toda la plantilla de músicos de ambos coliseos, además de algunos de la capilla real, para la formación del conjunto, ya que la dimensión de la orquesta era mucho mayor que la habitual, de unos 25 instrumentistas⁵⁵⁶. El repertorio que se iba a tocar fue anunciado así:

«Toda la música que se tocará es obra del maestro Don Ramón Carnicer.»

Nuestro músico echaría mano de todas sus composiciones de música de baile: galops, valeses, contradanzas, rigodones, mazurcas, así como potpourris y sinfonías. Parte de este repertorio lo había compuesto para los bailes celebrados en el Teatro del Príncipe en años anteriores, pero la parte más importante seguramente fue escrita para la ocasión. Los bailes se prolongaban hasta las siete de la mañana, por lo que hacía falta un repertorio muy amplio. Al ser partituras de menor interés artístico nuestro compositor no se preocupó demasiado de conservarlas, de modo que el *corpus* de música de baile de Carnicer no es muy amplio. Sabemos con certeza que escribió muchas de estas obras, lo que

⁵⁵⁶ La «Orquesta para Comedia y Bayle» de plan de orquestas de 1831, presentado por Carnicer estaba configurada de la siguiente forma: cuatro 1.ºs violines, cuatro 2.ºs violines, dos violas, dos contrabajos, un violonchelo, dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos trompas, un clarín, un timbal. AVM: (Corr.) 1-124-55 (1.IV.1831).

nos hacer ver cuán versátil podía ser la pluma de nuestro compositor⁵⁵⁷.

Es probable que el maestro se embarcase en la organización de los bailes del Salón de Oriente para mejorar su entonces deteriorada situación económica, que con el cierre del conservatorio en 1835 y los problemas económicos de los Reales Teatros debía de estar bastante deteriorada. Puso gran empeño en el negocio funcionara, y cuidó mucho todos los detalles de la organización. Sabemos que había espaciosas salas para el ambigú, salas de juego donde se podía jugar al *ecarté* y el tresillo, un gabinete de lectura con periódicos extranjeros y españoles, así como salones de descanso y paseo. A los fumadores se les informaba de que:

«En el ambigú y en las salas de juego se podrá fumar, [y en otras areas], especialmente designadas al efecto por rótulos fijados encima de las puertas.»

Otros servicios estaban destinados a las damas:

«En los departamentos destinados para tocadores se venderán guantes y zapatos para señoras, y ramos de flores del tiempo y de mano.»

También se dispuso de un servicio de alquiler de «trajes de máscaras», con lo que los asistentes podían cambiarse varias veces de disfraz en la misma noche por un módico suplemento.

Los bailes finalizaban al amanecer, por lo que la empresa disponía de servicio de comidas para el numeroso público. Los Salones de Oriente llegaron a reunir 2.500 por noche, buena muestra de su repercusión social.

En la temporada que nos ocupa el éxito, como veremos, no fue inmediato. Aunque los Salones de Oriente eran los más lujosos de Madrid, había cierta competencia. Otros sitios, como el Salón de Santa Catalina, competían para atraer al público. Este local ofrecía precios más baratos, e incluso anunciaba una rebaja⁵⁵⁸:

«Ha dispuesto desde MAÑANA 9 del corriente, en que se verificará el SEXTO BAILE, rebajar el precio de cada billete personal a VEINTE REALES.»

En el mismo periódico hay un interesante comentario sobre los bailes, en el que se dice que por fin habían

⁵⁵⁷ Ver Pagán y De Vicente, 1997, pp. 468-472.

⁵⁵⁸ *El Español* (1.II.1836), p. 1.

empezado a animarse, ya que al principio «competían en falta de concurrentes» y que la «empresa de Oriente» había puesto los precios muy altos:

«Madrid se ha negado a sostener una función a 50 reales.»

Por esta razón la empresa en la que participaba Carnicer se vio obligada a rebajar el precio a 30 reales. Al parecer, dada la poca asistencia a todos los bailes, el empresario del Salón de Santa Catalina también se había visto obligado a rebajar el precio. El cronista comenta que este recinto, al ser más pequeño, permitía una reunión con público más escogido, aunque considera que «el *demonio* de la democracia», refiriéndose a que la mayoría de la sociedad acomodada podía pagar la entrada, había sido negativo por «el espíritu nivelador de clases y cabezas»⁵⁵⁹.

Larra nos hace una interesante descripción de lo sucedido los primeros días de los bailes de máscaras⁵⁶⁰:

«Con ansia esperaba el público de Madrid afecto a máscaras, la abertura del gran Salón de Oriente, de que tantas maravillas contaba la fama desde que había comenzado a estenderse por la capital la voz de la instalación de esta nueva empresa.????»

Se trataba en realidad de la inauguración del local, y la empresa, participada por nuestro compositor, se había esmerado en todo y no había escatimado gastos para atraer a la alta sociedad madrileña:

«Es difícil ponderar la magnificencia y buena disposición del Salón de baile [...] su lujoso adorno de espejos, alfombrado y colgadura, su alumbrado, compuesto de treinta hermosas arañas de a veinte velas cada una.»

A continuación Larra se refiere a la música, y elogia su calidad:

«La buena composición de su tribuna y la escogida orquesta, la novedad de la música, son prendas ya harto recomendables, y que en ninguna otra parte pueden encontrarse a la misma altura.»

Este párrafo, que nos refiere el aspecto novedoso de las obras ejecutadas, nos sugiere que Carnicer escribió la mayor parte de estas composiciones expresamente para la inauguración. Larra, aunque elogia

⁵⁵⁹ *El Español* (1.II.1836), p. 1.

mucho aspectos del salón, se queja con ironía de algunos aspectos de la organización, como que no se podía comprar el billete en el sitio: «hay que *ir*» a por el billete a un barrio bajo, con calles llenas de barro. Alaba la iniciativa de la empresa de poner coches a disposición de los asistentes, pero apunta que las calles de Madrid estaban llenas de baches. En cuanto al precio dice:

«Si el público que ha de ir al baile conviene todo él en que es caro, no sabemos quien sea capaz de persuadirle de lo contrario.»

Considera Larra que no es caro por el lujo que había, pero que esa es la realidad. Añade:

«A esto nos responderá la empresa que sus gastos han sido y son grandes, y que es imposible dar un baile suntuoso por poco dinero [...] No falta quien dice que la empresa tendrá cubiertos sus gastos con cierto número de billetes.»

Queriendo intuir las razones por las cuales los empresarios habían puesto un precio alto, siempre en la misma línea, dice lo siguiente:

«La empresa dirá que habiendo notado los singulares dengues que la gente decente hace en Madrid en tiempos tan liberales para no andar mezclada con la *canalla*, es decir el *pueblo* [...] ha creído acertar imponiendo un precio que impida toda fusión de esa especie [...] Es más fácil achicar el salón, que ensanchar la gente decente.»

La conclusión es:

«De que no hay dinero; de que es más *capaz* el local que *rico* el público.»

Y de que esta puede ser la razón por la cual los dos primeros bailes estuvieron poco concurridos. En cualquier caso, Larra valora muy positivamente los bailes organizados por la empresa de Carnicer, señalando que «es tal la diferencia» entre el Salón de Oriente y el de Santa Catalina, que no ha lugar la comparación.

A través de otro artículo del célebre escritor, sabemos que la situación para la empresa mejoró bastante, tras una sustancial rebaja del precio (de 50 a 30 reales)⁵⁶¹:

⁵⁶⁰ *El Español* (25.I.1836), p. 3.

⁵⁶¹ *El Español* (10.II.1836), p. 4.

«Por fin el público ha *entrado de lleno* en la cuestión de las máscaras.»

Nos cuenta que hasta ese momento competían en falta de público:

«Pero la última función de la Santa, y la anterior del futuro teatro⁵⁶², han dejado poco que desear.»

Ambos salones habían rebajado sus precios, pero Larra, por su exquisita formación parisina, se decanta a favor del de la empresa de Carnicer, haciéndonos una pormenorizada descripción del último baile al que había asistido, siempre en un estilo irónico:

«La concurrencia del último baile de Oriente ha sido tal, que no se podía andar, buena en gran parte, alguna escogida, y *masas populares* lo demás. Multitud de enclaustradas, lindas en verdad más que devotas, a Dios gracias, valencianas como no las hay más que en Madrid caretas en fin dignas de mejores caras, y caras también dignas de ciertas caretas.»

Pasa nuevamente a alabar la orquesta formada por nuestro músico:

«La orquesta excelente, y la luz tanta y tan buena.»

Entre la irónicas críticas sugiere a la empresa buscar algún modo de reducir «la lluvia de cera». A través de otro párrafo, a propósito de la cena, podemos tener una idea del número de personas que había asistido al baile:

«Es preciso convenir que la empresa no estaba acostumbrada a esas llenas de concurrencia, y que es difícil dar bien de cenar a 2.500 personas que tienen hambre a la misma hora.»

Como vemos, el trabajo de la empresa era bastante monumental, ya que debía preocuparse de cubrir muchos servicios, y para un público muy exigente. Entre estos estaba la música, a cargo de nuestro compositor, que se prolongaba durante toda la noche, y que debía marcar el ritmo de la velada, siendo parte fundamental para su desarrollo. Estos bailes, que se hicieron durante varios años para los carnavales, marcaron toda una época en la vida social madrileña, convirtiéndose en un símbolo de la aristocracia y de la emergente burguesía de la capital del reino. Fueron también una vía de escape, una lúdica evasión de las calamidades propias de la primera guerra carlista, y de la rígida vida religiosa a la

⁵⁶² Parece que ya estaba muy claro que en el recinto del Salón de Oriente se terminaría de construir el futuro Teatro

que estaban sometidos durante el resto del año.

En un artículo sobre modas vemos la importancia que tenían estos bailes como lugar de encuentro de gente de elevada posición en la nueva época constitucional⁵⁶³:

«Son los únicos *rendez-vous* de las gentes elegantes, muy disminuidos desde que por haberse cerrado los Estamentos quedaron también cerradas sus tribunas particulares.»

Un folletín publicado años más tarde, titulado *Egoísmo*, rememora con nostalgia el esplendor de la inauguración del Salón de Oriente. El autor sitúa el inicio de su romántico relato en el recinto que nos ocupa⁵⁶⁴:

«Era el carnaval de 1836. Acababa de abrirse por primera vez el suntuoso salón de teatro de Oriente. [...] Uníanse a los sonidos de las orquestas el confuso guirigay de esta época. [...] ¡Que hermoso es el Salón de Oriente, alumbrado de hermosas y de antorchas, con magníficas alfombras holladas por leves plantas, con espejos de Venecia!»

Otra admirativa referencia a la música nos hace ver cuán importante era, como parte fundamental del ambiente de la fiesta:

¡Y que hermoso, por fin escuchar, unido a la suavísima armonía de las orquestas, el dulce acento de una boca hermosa!

A través de este relato y de algunos artículos de Larra, vemos que esos bailes de máscaras hicieron historia en el Madrid romántico. El maestro Carnicer tuvo la oportunidad de participar activamente en ellos como empresario y compositor, contribuyendo así, con sus bailes de moda, a la mitificación de un periodo no demasiado conocido.

12 TEMPORADA 1836-1837

Como consecuencia de las dificultades económicas que tuvo el empresario Rebollo con las

Real.

⁵⁶³ *El Español* (11.II.1836), p. 3.

⁵⁶⁴ *Gaceta de Madrid* (12.V.1839), p. 3.

temporadas de los teatros principales, al finalizar la temporada 1835-1836 dejó la empresa. La guerra carlista, así como la política de austeridad impuesta por Mendizábal, no ayudaban a que el público frecuentara los teatros, pero a todo ello se habían sumado otras calamidades, desde 1834, como la epidemia de cólera que se declaró en Madrid. Además, la situación política era muy tensa: había revueltas en las provincias, y se establecieron «juntas» en muchas ciudades⁵⁶⁵.

12.1 Carnicer empresario

No obstante, la diversión favorita de la burguesía y nobleza madrileñas, seguía siendo la ópera, por lo que cualquier empresario seguía viendo los teatros de la corte como una oportunidad de negocio rentable si conseguía una compañía medianamente buena, y una afluencia de público aceptable. De esta forma, varios actores de teatro declamado consiguen hacerse con el contrato de la empresa de los teatros la temporada 1836-1837⁵⁶⁶:

«Los individuos de las compañías de verso Don José García Luna, Don Carlos Latorre y Don Antonio Guzmán contrataron los teatros denominados del la Cruz y Príncipe por el término de 3 años que finalizarían el Sábado Santo del presente.»

Larra, en un artículo sobre la crítica situación de los teatros, también se hace eco de la noticia, a la vez que nos cuenta otros detalles⁵⁶⁷:

«Visto el estado de decadencia en que se hallan de algún tiempo a esta parte los teatros de esta capital, no nos parece fuera del caso echar una rápida ojeada sobre las causas de su lastimoso abandono.

Pocos países de los que se hallan a la altura del nuestro en la escala de la civilización, pueden citarse donde no se encuentre el teatro más atrasado que en España.»

Aprovecha el escritor para, desde su tribuna particular, criticar el entonces cerrado conservatorio y de

⁵⁶⁵ G. Rico, 1997, p. 52.

⁵⁶⁶ AVM: (S) 9-449-25, «Antecedentes de las compañías» (1839).

⁵⁶⁷ *El Español* (1.III.1836), p. 3.

paso a Carnicer, primer profesor del establecimiento:

«Cuando se estableció el Conservatorio de música, cierto escrúpulo de conciencia, cierto pudor saludable hizo comprender que sería vergonzoso fundar en la capital del reino una escuela donde se formasen cantores para el teatro y donde no se pensase siquiera en el pobre verso.»

A continuación nos da más detalles sobre la empresa que cesaba, y sobre las empresas que se harían cargo de ambos coliseos:

«Se nos ha asegurado por conductos fidedignos que la empresa rescindiré fidedignamente su contrata, que se trata de dividir el teatro, destinando el coliseo del Príncipe al verso, y el de la Cruz a la ópera: que en el primero una sociedad de autores compuesta por los Señores LATORRE, Guzmán, ROMEA el mayor, LUNA, y la Señora DIEZ, quedará la frente del teatro nacional: que se ha presentado para el segundo una empresa particular que trata de proveernos de óperas, dando quince representaciones al mes, y contratando algunas partes principales extranjeras, y otras y las secundarias, españolas.»

Todo indica que el empresario Rebollo rescindió su contrata al finalizar la temporada 1835-1836, y que fueron los citados actores quienes asumieron la empresa de ambos teatros. A su vez, los nuevos empresarios, cedieron su contrato⁵⁶⁸:

«En Don Ramón Carnicer y Don Francisco Mingüella de Morales sin variación alguna.»

Es así como Carnicer y su yerno, Francisco Mingüella de Morales, deciden intentar suerte como empresarios. Mingüella de Morales se casó con Elisa Carnicer, la hija mayor de nuestro músico, y fue un gran admirador de su suegro, como lo demuestran documentos y gestiones posteriores a la muerte del maestro. Cuando se suprimió el presupuesto del conservatorio en 1835 ambos se quedaron sin sus respectivos sueldos: el primero de 20.000 reales como profesor, y el segundo de 15.000 reales, por el cargo de administrador. Fue sin duda la experiencia en la gestión y dirección de las compañías de ópera por parte de nuestro compositor, así como la experiencia contable que tenía Mingüella de Morales, lo que les impulsó a tomar la empresa a su cargo, viendo de esta forma la posibilidad de mejorar sus maltrechas economías. Esto debió de ocurrir en abril de 1836: el Teatro de la Cruz quedó destinado entonces para

⁵⁶⁸ AVM: (S) 9-449-25, «Antecedentes de las compañías» (1839).

ser utilizado para las representaciones de ópera y verso y el Teatro del Príncipe prácticamente de forma exclusiva para el teatro declamado. Parece extraño que recién comenzada la temporada la sociedad de actores que había tomado los teatros decidiera ceder su contrato a nuestro compositor y su socio. La explicación de este súbito cambio parece estar en las cargas económicas de los teatros. Un artículo firmado por *Figaro*, de comienzos de marzo de 1836, titulado «De la empresa de ópera italiana» nos explica el proceso previo al traspaso del contrato. En el mismo habla de las ventajas de que fuese una empresa particular la que tomara a su cargo la ópera, ya que esto liberaría al municipio de los enormes gastos que producía la ópera: «una verdadera yedra que se abrazaba al teatro nacional para ahogarle», y cuyos gastos eran siempre mayores que sus ingresos. Sugiere el propio autor que no se siguieran invirtiendo fondos públicos en la ópera. También nos cuenta que en un principio parece que los actores intentaron subarrendar el ramo de ópera a otra empresa, pero sólo había una dispuesta a asumir parte de las cargas del Teatro de la Cruz. Deducimos que era la de Carnicer y Mingüella de Morales. Larra nos hace una interesante descripción de las condiciones con las que nuestro músico y su socio iban a asumir el negocio. La empresa, proponía pagar la mitad de su parte de las cargas y hacer reformas en el teatro⁵⁶⁹, «cuyo coste indudablemente escede aquel déficit»⁵⁷⁰:

«Felizmente la empresa que solicita la ópera italiana entra la primera por el aro: hay cargas que pesan sobre los teatros y hay un auxilio pecuniario en favor de ellos, abuso así aquéllas como éste.»

Según Larra, asumir las cargas constituía un abuso:

«Para nosotros no era necesario zanjarla, pues entendemos que ni el gobierno puede por sí sólo imponer cargas al teatro para uso de beneficencia, ni tampoco destinar fondos supletorios a su alivio.»

Considera el autor que la nueva empresa no estaba negociando bien las condiciones del traspaso del ramo de ópera, pero que su propuesta era muy buena:

«Pero por supuesto que la empresa de ópera defiende su derecho con menos calor que

⁵⁶⁹ Se trataba de «contribuciones indirectas para usos de beneficencia» impuestas por el gobierno, así como deudas de alquiler y contribuciones a los fondos de jubilación de actores.

⁵⁷⁰ *El Español* (8.III.1836), p. 4.

nosotros, solventado está este punto por parte suya aún para los más meticulosos en el particular, y sus proposiciones enunciadas no nos parecen si no muy admisibles.»

Luego pasa a darnos en detalle las obligaciones que tendría la empresa que iba a ser asumida por nuestro compositor y su socio:

«La empresa se obliga a tomar unos de los coliseos, que deberá en tal caso quedar exclusivamente destinado hasta el Domingo de Ramos de 1837 para la ópera italiana; a presentar al público una compañía de ópera seria compuesta de artista de mérito no común, y compañía de ópera bufa en los mismos términos; a dar diez óperas nuevas en el discurso del año, número digno de notarse, y quince representaciones lo menos al mes, o más si le conviniere; a organizar una buena orquesta, y a que tanto el servicio de coristas como todo lo que es aparato y adorno de ese espectáculo sea digno de la capital y correspondiente al estado a que la ópera italiana se ha visto ensalzada en ella. Por su parte y en recompensa a estas proposiciones, el empresario sólo pide la concesión gratuita y sin carga del edificio con sus utensilios, decoraciones, vestuario, etc., que habrá de ser recibido a beneficio de inventario, y devuelto del mismo modo al finalizar la empresa; no se reservará más billetes la municipalidad que un palco para ella y la localidad para la autoridad gubernativa que preside.»

También proponía mantener los mismos precios, así como hacer una rebaja en los abonos. Larra se muestra muy favorable a la propuesta, que conocía, como podemos ver, en todos sus detalles, y considera urgente que la empresa asuma cuanto antes la organización de la temporada lírica:

«Nos parece lícito añadir que quedando muy poco tiempo de aquí a la apertura de los teatros, y siendo de sospechar que la empresa candidata habrá tomado sus medidas con respecto a los cantores extranjeros, ésta presenta todavía ésta ventaja sobre cualquiera otra que se presente posteriormente: por otra parte, con la misma imparcialidad con que en el día abogamos en su favor por parecernos que reúne varias circunstancias de conveniencia, con la misma nos reservamos el derecho de escribir contra ella, si llegando a ser admitida sus proposiciones desmintiese después las esperanzas que nos hace concebir, pues ningún interés de amistad nos guía, el interés de los teatros y del público: he aquí nuestro consejero, la prosperidad de aquel y el buen servicio de éste: he aquí el premio único a que aspiramos.»

Finalmente, Carnicer y Mingüella de Morales asumen la empresa de ambos coliseos, como demuestra el documento citado.

La noticia de la nueva compañía para la temporada 1836-1837 nos la da un periódico⁵⁷¹:

«Desde el domingo 3 del corriente ha pasado la empresa a manos de artistas españoles. Los dos primeros actores Don José García Luna, Don Carlos Latorre y Don Antonio de Guzmán corren con la dirección del Teatro Nacional; y el maestro Don Ramón Carnicer con la Escena Lírica.»

Todo parece indicar que los citados actores y nuestro compositor eran los nuevos empresarios que habían tomado a su cargo los teatros, tras la desafortunada gestión de Rebollo. Este sería el primer año que Carnicer ejerció como empresario, a la vez que como director de la compañía lírica. El siguiente párrafo lo ratifica y nos da una idea de la premura con que se organizó esta sociedad:

«Por lo mismo que ésta nueva organización de derecho al Público para esperar que a los intereses del arte posponga la nueva administración todo calculo especulativo, sienten mucho los Empresarios no haber podido presentar de pronto en la misma lista de los actores escriturados y en la elección de las primeras funciones una muestra de las intenciones que deben dirigirles. Pero en los pocos días que han transcurrido desde su instalación, es bien notorio que no ha sido posible ni poner los medios de reemplazar según fuese dable las bajas que tan a su pesar han sufrido las Compañías de Verso, hallándose privados del derecho que las administraciones anteriores tenían para embargar a los actores de Provincia que podían convenirles, ni menos escriturar a los artistas extranjeros que deben estar al frente de la compañía de ópera.»

Vemos que se ya se había suprimido el derecho de embargo que tenían los teatros de la capital, en virtud del cual Carnicer tuvo que trasladarse a Madrid en 1827. Las compañías tuvieron que formarse con los actores y cantantes que se encontraban en Madrid a comienzos de la temporada que nos ocupa. Quedó por lo tanto constituida la compañía lírica de forma provisional, hasta que llegaran otros solistas, como nos lo aclara el mismo periódico:

«Habrà ópera italiana todo el año en el Teatro de la Cruz., los Domingos, Miércoles, Viernes y algunas veces los Lunes, es decir, de doce a diez seis días en cada mes. Sin embargo las

⁵⁷¹ *Diario de Madrid*. (5.IV.1836), Suplemento, p. 1.

primeras partes de la Compañía no deben hallarse en Madrid antes de los primeros días del próximo Junio. No pueden los artistas Españoles de dicha Compañía comprometerse a cantar solos más de dos días a la semana hasta que llegue la indicada época.»

Los precios de la ópera quedan así igualados a los de las funciones de verso, hasta que llegaran los italianos.

El día 3 de abril se inició la temporada de ópera en el Teatro de la Cruz, con la representación de *Norma* de Bellini. Estaba claro que la compañía todavía no se hallaba consolidada, tal como nos lo hace saber un periódico al anunciar este título lírico⁵⁷²:

«Comprometida la empresa por su contrata a dar óperas antes de tener reunidas las partes principales que deben venir de Italia necesitará la indulgencia del público en éstos dos primeros meses, y en la ópera de mañana más que en otra ninguna.»

Confirma esta idea la reseña que sobre la ópera de Bellini aparece unos días más tarde⁵⁷³:

«La compañía de ópera formada interinamente, mientras se reúnen los principales papeles, se presentó el domingo 3.»

El público estuvo bastante satisfecho, el cronista señala que no hay demasiado que envidiar a los extranjeros y hace grandes elogios a la soprano Manuela Oreiro Lema, en el papel de *Norma*, así como al tenor Pedro Unanue. Comenta que la compañía provisional ha logrado reunir a «preciosos elementos». Estaba compuesta totalmente por solistas españoles, varios de ellos ex alumnos del conservatorio⁵⁷⁴. Una vez clarificada la parte empresarial, decidió nuestro compositor viajar a Italia para contratar solistas. A partir del mes de julio se fueron incorporando algunos cantantes italianos a la plantilla.

Un periódico nos informa de la inminente partida de nuestro compositor al país transalpino:

«El maestro Carnicer, que ha tomado a su cargo las funciones de ópera, va a partir para Italia a proporcionarnos una *prima donna*, un tenor y un primer bajo. Su inteligencia y discernimiento son

⁵⁷² *El Español* (2.IV.1836), p. 4.

⁵⁷³ *El Español* (5.IV.1836), p. 4.

⁵⁷⁴ *Margherita d'Anjou* de Meyerbeer se cantó en el Conservatorio con Manuela Oreiro Lema, Antonia Plañol, José Castellanos, Francisco Salas y con otros solistas ex alumnos. Con este mismo grupo de solistas decide iniciar la temporada de ópera.

conocidos, y para junio podemos esperar ver ese espectáculo en un grado de perfección, tal vez desconocido por lo que toca al canto, pues en cuanto a la escena sabemos los miserables recursos del coliseo de la Cruz. De todos modos tenemos ya en las segundas partes que ahora figuran una nueva industria indígena, una nueva cartera de gloria.»

No conocemos ningún otro detalle de este viaje a Italia. Pensamos que Carnicer debió de partir a finales de abril, dirigiéndose, como en otras ocasiones, a Milán, donde era más fácil encontrar a un buen solista de ópera. Antes de partir pudo dejar organizada la compañía provisional que tenía formada, después de haber ensayado varios títulos que eran de repertorio, para que en su ausencia pudieran representarse. Pensamos que el viaje no duró mucho más de un mes, ya que se trataba de conseguir sólo tres solistas y no una compañía completa, como en el viaje de 1833.

La ópera bufa *Il Nuovo Figaro* de Luigi Ricci se representó a partir del 20 de abril. En una reseña sobre la primera función, el crítico ve con muy buenos ojos a los miembros de la compañía⁵⁷⁵:

«Parece que los alumnos de la escuela dramática, cuando se trata de divertir al auditorio, están decididos por la ópera puramente jocosa.»

Considera la representación muy buena, y hace grandes elogios a Salas, Lema y Ridaura, destacando el ahorro que supone tener cantantes españoles:

«He aquí la tercera ópera que hemos oído a los cisnes del *Ebro* y el *Betis*, sin echa de menos los del *Tiber* o del *Arno*. Si se desea saber lo que esto vale, no hay más que calcular lo que ya economizan anualmente a la pobre *España* las Sras. Lema, Campos, Ridaura y Plañiol, y los Señores Unanue, Salas, Reguer y Sentiel.»

I Capuletti ed i Montecchi de Bellini se canta el 30 de abril, y por esas fechas tenemos alguna información sobre la empresa en un artículo de *Figaro*, en el que el escritor señala que no se había hecho caso de su proposición de separar las compañías, porque había mucha prisa⁵⁷⁶. Esto nos confirma la idea de que nuestro compositor y su socio tomaron ambos teatros. Las críticas, al parecer, llovían sobre la

⁵⁷⁵ *El Español* (24.IV.1836), p. 4.

⁵⁷⁶ *El Español* (2.V.1836), pp. 3-4.

nueva empresa. Pero Larra sale en su defensa, diciendo que le era muy difícil⁵⁷⁷:

«desarraigar abusos envejecidos [...]. También derechos adquiridos, intereses sociales anteriores a su existencia.»

De igual manera nos da interesantes detalles sobre el esfuerzo y las dificultades que había tenido la empresa en la formación de las compañías:

«Con respecto al personal de las compañías, confesamos que no puede decirse que se hayan completado; pero es preciso recordar que cuando la empresa entro en el lleno de sus atribuciones sus más firmes columnas la abandonaron: unas se le fueron a Barcelona, otras estaban ya comprometidas: la primera dama se negó a hacer parte de las compañías so pretexto de jubilarse: el mismo director de escena, invitado a tomar la dirección de los negocios teatrales, se negó a partir con la empresa la responsabilidad que ésta echara sobre sus hombros [...] en medio de la desunión de los partidos teatrales, la empresa sin embargo no se arredró, se lanzó sola no vaciló en ponerse al frente del teatro, y sin siquiera completar sus compañías salir al teatro. Ella reunió los pocos actores que había: ella empezó a dar comedias y la cosa siguió [...] Ella echó mano de un corista para tenor, y de una segunda dama para primera, y de todo lo que encontró, en fin, para todo lo que necesitaba.»

Como vemos, *Figaro* hace una decidida defensa de la empresa de nuestro compositor, culpando en parte al gremio teatral y al gobierno de que las cosas no funcionen bien. Dice que la empresa ha intentado innovar y que:

«ha puesto todos los medios a su alcance [...] ha sacado actores de debajo de la tierra [...] La empresa nueva sólo ha tratado de captarse el corazón del público.»

Continúan, sin embargo, las críticas a la empresa, y a propósito de la primera representación del *Tancredi* de Rossini, el 21 de mayo, se dice lo siguiente⁵⁷⁸:

«Para lo que está haciendo, no valía la pena haber mudado de empresa. ¿Dónde están las mejoras que de ella en punto a teatros debíamos prometernos? De la empresa de Rebollo nos

⁵⁷⁷ *El Español* (2.V.1836), pp. 3-4.

quejabamos, pero *malo vendrá que bueno me hará.*»

Pensamos que Carnicer debió de regresar a Madrid a principios de junio, y enseguida tuvo que ponerse a trabajar para mejorar el prestigio de su empresa. El maestro trajo partituras nuevas para la escena madrileña, pero los solistas contratados no llegaron a la capital de forma inmediata. Así que mientras tanto Carnicer puso en escena un título que se había representado con éxito en temporadas anteriores, como leemos en un periódico⁵⁷⁹:

«Se está disponiendo para ejecutarse a la mayor brevedad la acreditada ópera del maestro Donizetti, titulada ANNA BOLENA»,

La ópera se representa con cantantes españoles a partir del 24 de junio en el Teatro de la Cruz, pero las quejas sobre la empresa continúan, y a propósito de una «Función extraordinaria» de una cantante italiana se dice lo siguiente⁵⁸⁰:

«No bastaba que la dirección de éstos abandonados espectáculos hubiese recaído en manos poco hábiles; no era suficiente que el gobierno [...] se hubiese constituido más bien en enemigo que protector suyo; era poco que la precipitación y falta de tiempo hubiesen imposibilitado a la empresa nueva de completar una compañía decente.»

Las quejas se refieren también al teatro declamado donde, según el crítico, los pocos literatos de calidad habían «cortado su relación con las Musas».

Por fin, para el 9 de julio podemos constatar la presencia de los dos solistas italianos, quienes aparecen anunciados así⁵⁸¹:

«Ottelo, ópera en tres actos del célebre Rossini, en la cual se presentarán por primera vez la señora D'Alberti y el señor Tatti, prima donna y primer tenor de la compañía italiana.»

También se anuncia una subida de los precios de la ópera, «con arreglo a lo anteriormente anunciado».

La crítica a la función no se hace de esperar, y parece que a raíz de las nuevas adquisiciones

⁵⁷⁸ *El Español* (23.V.1836), p. 4.

⁵⁷⁹ *El Español* (6.VI.1836), p. 2.

⁵⁸⁰ *El Español* (4.VII.1836), p. 3.

⁵⁸¹ *El Español* (9.VII.1836), p. 2.

vocales mejora un poco el prestigio de la empresa⁵⁸²:

«Por fin la empresa musical de éstos teatros nos ha presentado la noche del sábado las dos primeras partes con que en la actual temporada cuenta para esplotar la mina que la afición filarmónica de ésta capital ofrece a su especulación. La ópera resiste al calor, resiste a las malas compañías, resiste a la rabia política: llena hemos visto la sala constantemente, y en los sucesivos, ya completada la compañía de una manera bastante satisfactoria, no es de presumir que afloje el gusto ni la concurrencia, sobre todo, si como se dice, nos preparan *spartitos* de mérito y novedad.»

Y sobre la D'Alberti dice:

«Una voz de una extensión admirable, de gran claridad, flexible cuanto puede serlo voz humana, y sorprendente ejecución son su dones principales.»

Aunque el público parece contento, surgen toda clase de problemas en la compañía, al parecer por desavenencias entre los nuevos solistas. Estos desacuerdos llegan a oídos de la prensa⁵⁸³:

«En cuanto ópera, corre un run-run de que la empresa filarmónica trata de rescindir la contrata de la Señora D'Alberti: hay quien dice que se han recrecido y recrecen diariamente entre bastidores graves disturbios, hijos de desigualdades de carácter. Nosotros no damos crédito a esas voces: lo que imaginamos es que el genio de la discordia no perdona en España casa ni rincón [...] Por fuera se echa la ópera que se puede: por dentro se están representando siempre *Montescos* y *Capectes*. Nada tiene de extraño ese campo de Agramante en la compañía de música. ¡Tal es el poder de la armonía! También del Señor Sentiel se decía que trataba de rescindir su contrata; pero parece que esto se ha quedado en proyecto, y que este joven tenor cantará. Así lo deseamos. Se está ensayando en medio de la desarmonía general, y del rumor de los bandos y parcialidades, la ópera nueva de Donizetti, titulada *Gemma de Vergi*: en ella tendremos ocasión de conocer al nuevo bajo.»

⁵⁸² *El Español* (12.VII.1836), p. 4.

⁵⁸³ *El Español* (21.VII.1836), p. 4.

La *Gemma di Vergy* se representa el 4 de agosto en el Teatro de la Cruz, y con motivo de la primera representación, Larra comenta que⁵⁸⁴:

«Dos clases de intereses ofrecía ésta función: la novedad de la ópera de mucho tiempo a ésta parte deseada y esperada, y la salida del nuevo bajo italiano el Señor Pietro Lej.»

La música no le pareció demasiado original, aunque es difícil que lo fuera «después de tanta música oída», dice. Pone muy bien a D'Alberti, y sobre Lej dice: «nos pareció presentarse con alguna desconfianza y pavora», pero que «su voz como su figura agradaron en general».

El 12 de agosto de 1836, día de representación de *L'Esule di Roma* de Donizetti, tuvo lugar un acontecimiento político importante: fue la «sargentada», o sublevación de los sargentos en el palacio de La Granja contra la reina regente María Cristina para obligarla a restaurar la constitución de 1812. La monarca no fue derrocada, sino que su gobierno acabó elaborando una constitución más liberal, la de 1837, que otorgaba mayor poder a las cortes. Este capítulo nos interesa particularmente por los vínculos indirectos que tuvo con el Teatro de la Cruz: ese día la alta oficialidad se hallaba en Madrid⁵⁸⁵ asistiendo a la primera representación de la obra de Donizetti, bajo la dirección del empresario y maestro Carnicer. La presencia de los oficiales de mayor graduación en el Teatro de la Cruz dio la oportunidad perfecta a los sargentos para conseguir por la fuerza su propósito. Seguramente el «complot» estaba planeado de antemano y la ausencia de los altos mandos fue la ocasión ideal. De esta forma, nuestro compositor colaboró, quizás sin saberlo, con la causa liberal el restablecimiento de la constitución de 1812. En cualquier caso, fue todo un acontecimiento, celebrado por las fuerzas «progresistas» del reino. Rápidamente (en uno o dos días), nuestro compositor escribió un himno dedicado al suceso⁵⁸⁶:

«Himno en celebridad de la publicación de la Constitución de 1812, para cantarse en los Teatros de ésta Corte la noche del 16 de agosto de 1836 por Don Ramón Carnicer.»

La composición, un brillante *allegro* para soprano, alto, dos tenores bajo y orquesta, cuya patriótica letra comienza: «Libertad, libertad, españoles», fue estrenada por la compañía de ópera que dirigía Carnicer, durante una función de la misma obra que se representaba el día de la «sargentada»: *L'Esule di Roma* de

⁵⁸⁴ *El Español* (8.VIII.1836), p. 4.

⁵⁸⁵ Rico, 1997, p. 53.

⁵⁸⁶ BHM M: (L) 742-18. En Pagán y De Vicente, 1997, p. 403.

Donizetti⁵⁸⁷.

Sobre esta ópera dice Larra que después de haber oído a Bellini, no puede pretender Donizetti tener el primer puesto⁵⁸⁸. La puesta en escena no había sido fácil de olvidar, habían participado Passini, Inchindi y Meric-Lalande. El escritor elogia a Unanue, y comenta de la soprano Lema que, aunque la cantante había obtenido muchos triunfos, no es «mas que una principianta», por lo que le aconseja que no se deje deslumbrar por ellos, y afirma que puede llegar a ser una de las grandes voces, pero que si «se llegara a creer artista ya consumada, sería perdida para siempre». En cuanto a la puesta en escena, dice que la empresa debe observar:

«Mas propiedad quisiéramos por parte, de la dirección de este teatro en los trages y usos romanos; éstos son harto conocidos.»

Entre las partituras que nuestro compositor había traído de Italia está *Erano due, or sono tre* de Luigi Ricci, cuyo estreno tiene lugar 26 de agosto, así como *I Puritani* de Bellini, que se estrena el 26 de septiembre. Apenas unos días después, el 30 de septiembre, se representa *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini, y Carnicer escribe una canción española para la ocasión, en vista del éxito de las interpolaciones cuando las cantaban solistas italianas. Se trata de *El Poder de las Mujeres*⁵⁸⁹, canción de nuestro compositor con letra de Agustín Azcona⁵⁹⁰:

«Cantada en *El barbero de Sevilla* por la muy célebre artista E. D'Alberti.»

Esta canción se hizo muy popular, y se editó en arreglos para piano y guitarra.

Continúa la temporada de ópera con *Chiara di Rosemberg* de Luigi Ricci, cuya primera representación tiene lugar el 15 de octubre. Luego el maestro pone en escena dos óperas que había traído de Italia, *Belisario* de Donizetti, que se estrena el 22 de noviembre, y *Nina, o sia La pazza per amore* de Coppola, que se estrena el 13 de diciembre.

⁵⁸⁷ *El Mundo* (30.X.1836), p. 4. Un párrafo de crítica política termina citando una canción de nuestro compositor: *Y el que quiera ser libre que aprenda* [¿?]: «Canción patriótica de los años 1820, 21, 22 y 23: música del célebre maestro Carnicer».

⁵⁸⁸ *El Español* (14.VIII.1836), p. 2.

⁵⁸⁹ BHM: Mus 645-6.

12.2 Pleito con empresarios

Por estas fechas inicia nuestro compositor las reclamaciones por la propiedad del cargo de director musical de los teatros, gestiones que duraran varios años (ver capítulo III). El primer párrafo de un escrito del maestro al ayuntamiento nos ratifica en el hecho de que era empresario de los coliseos⁵⁹¹:

«Don Ramón Carnicer, uno de los actuales Empresarios de los Teatros principales de la Corte, maestro Director y Compositor de la Compañía de ópera de los mismos.»

También durante la misma temporada nuestro músico escribe otra importante composición patriótica, el himno «A los defensores y al ejército libertador de Bilbao»⁵⁹², en celebración de la victoria del general Espartero contra los carlistas en Luchana y del levantamiento del sitio de Bilbao, el 21 de diciembre de 1836. Cantado por solistas, coro y orquesta de la compañía italiana, el himno, con letra de Manuel Bretón de los Herreros, fue estrenado en el Teatro de la Cruz a finales de enero de 1837, bajo la dirección del propio compositor.

La dos últimas óperas de este año teatral son *Un'avventura di Scaramuccia* de Luigi Ricci, estrenada el 18 de febrero de 1837, e *I Capuletti ed i Montecchi* de Bellini, cuya primera representación tuvo lugar el 25 de febrero. La primera ópera seguramente fue traída por Carnicer de Italia. La partitura de Bellini se había estrenado en la temporada 1832-1833, y desde entonces se había repuesto con éxito.

Otra composición de esta temporada es el dúo escrito para la tonadilla *Los maestros de la Raboso* de Blas de Laserna, conocido con el título de «El Trípli»⁵⁹³.

En cuanto a la música incidental escrita para obras de teatro, conocemos varias piezas de este año: en primer lugar el coro de⁵⁹⁴:

«Luis XI, rey de Francia. Tragedia en cinco actos y en verso de Casimire Delavigne, arreglada al teatro español por Pedro Gorostiza y Cepeda.»

⁵⁹⁰ *Gaceta musical de Madrid*, n.º.10 (1836), p. 75. Citado por En Pagán y De Vicente, 1997, p. 455.

⁵⁹¹ AVM: (S) 2-481-35 (27.XII.1836).

⁵⁹² BHM: Mus (L) 742-17. En Pagán y De Vicente, 1997, p.420

⁵⁹³ BHM: Tea 199-71, M 188-7 (incompleto). En Pagán y De Vicente, pp. 305-306.

⁵⁹⁴ BHM: Tea 139-13, T 140-1, T 227-16, C/18590. En Pagán y De Vicente, 1997, pp. 303-304.

La obra de Delavigne se estrenó sin éxito en abril de 1836. Según Larra, el público silbó porque estaba traducida en un castellano excesivamente castizo⁵⁹⁵. La música de esta pieza fue utilizada más adelante por el empresario Francisco Salas en otra obra de teatro, y dio origen a un litigio entre Carnicer y el citado empresario (ver capítulo III). También compuso para Luis XI el coro *Dulce consuelo de afligidos*.

13 TEMPORADA 1837-1838

No conocemos la marcha económica de la empresa de la que se hizo cargo nuestro músico, pero pensamos que no fue demasiado mal, ya que la temporada siguiente (1837-1838) volvió a hacerse cargo de la empresa. Esta temporada reviste un interés particular, por ser el segundo año que Carnicer y su yerno Francisco Mingüella de Morales actuaron como empresarios de los teatros. En cuanto a la empresa de teatro declamado, por Barbieri sabemos que⁵⁹⁶:

«Desde 1837 a 1838 (se hizo un convenio en que Don Julián Romea se cargó con la deuda, y se quedó sólo con el teatro del Príncipe.»

Es decir, Carnicer y su socio cedieron la empresa de teatro nacional a Romea, que se hizo cargo de las funciones de verso. Curiosamente fue este uno de los años teatrales más notables de nuestro compositor en cuanto a su colaboración con obras de dramaturgos españoles. Aunque no nos han llegado algunas de las intervenciones musicales que escribió, contamos con una serie de piezas para ser interpretadas durante funciones de teatro de esta temporada. En primer lugar, el coro y la «Canción de los ciegos» escrita para⁵⁹⁷:

«La corte del Buen Retiro. Drama histórico en cinco actos y en verso de Patricio de la Escosura.»

También existe un coro con orquesta que encontramos durante 1837, titulado «Huyendo la hermosa Dafne», en *El desdén con el desdén*, comedia de Agustín Moreto⁵⁹⁸. La obra fue estrenada en agosto de

⁵⁹⁵ *El Español* (3.V.1836), pp. 4.

⁵⁹⁶ BN: Ms 14067, p. 231

⁵⁹⁷ BHM: C/18602. En Pagán y De Vicente, pp. 277-279.

⁵⁹⁸ BHM: Mus (L) 743-27.

1837 en el Teatro de la Cruz, y se anunció de la siguiente forma⁵⁹⁹:

«El señor García Luna se ha prestado en obsequio del público y de la empresa a desempeñar en ella la parte de gracioso. Será exornada con cuanto requiere su asunto, cantándose coros nuevos compuestos al intento por el maestro Don Ramón Carnicer.»

También conocemos piezas de nuestro compositor para la obra⁶⁰⁰:

«Doña María de Molina. Drama en cinco actos en verso y prosa, atribuida a Don Mariano Roca de Togores, Marqués de Molins.»

La obra fue estrenada en julio de 1837, «En celebridad de los días de S.M. la Reina gobernadora»⁶⁰¹. Se trata de una marcha, cuya partitura no ha sido localizada. Para la misma obra existe un coro «Cantemos al bravo, valiente adalid», y un Salmo: «Domine salvum fac regem», escrito para dos sopranos y arpa. Es posible que Carnicer compusiera otras piezas para la misma obra, ya que en el libreto hay referencias a un himno y a ciertas intervenciones musicales. Parece que a su estreno asistió la familia real, y que hubo muchos recursos para el montaje de la obra, lo que contribuyó a su éxito⁶⁰²:

«La empresa se ha esmerado en poner en escena este drama con todo el lujo de que son susceptibles nuestros teatros [...] mucho tiempo hacía que no veíamos un conjunto tan perfecto, ni más celo por parte de los empresarios.»

Igualmente se conocen piezas escritas para la obra⁶⁰³:

«Carlos segundo el Hechizado. Drama original en cinco actos y en verso de Antonio Gil de Zárate.»

Se trata del coro «Oye benéfico Supremo Dios», y un romance, «Barquilla que sin recelo», para soprano y arpa.

La obra, que se estrenó en noviembre de 1837, fue todo un éxito, como lo demuestran diversas

⁵⁹⁹ *Gaceta de Madrid* (6.VIII.1837), p. 4.

⁶⁰⁰ BHM: Tea 60-7.

⁶⁰¹ *Gaceta de Madrid* (24.VII.1837), p. 4.

⁶⁰² *Gaceta de Madrid* (27.VII.1837), p. 4.

críticas en las que se destaca la brillante actuación de Julián Romea⁶⁰⁴, y el lleno total del Teatro del Príncipe⁶⁰⁵.

13.1 Desarrollo de la temporada de ópera

No sabemos los pasos que dio el maestro en la organización de la compañía de ópera, pero sí que de los cantantes de la temporada anterior sólo quedaron los que había contratado en Italia: la soprano Eugenia D'Alberti, el tenor Filippo Tatti y el bajo Pietro Lej. Quizás en su segundo año como empresario nuestro músico decidiera presentar una compañía más atractiva y con solistas de mayor prestigio. Aunque no tenemos pruebas de que el maestro viajara a Italia en 1837, pensamos que es bastante probable, ya que había un número mucho mayor de solistas italianos que en la compañía anterior.

A partir de mayo de 1837 se incorporaron diversos cantantes: la *prima donna* Marianna Brighenti, las contraltos Maria Carraro y Giulia Corradi, los tenores Ignazio Passini y Antonio Arrigotti y los bajos Giovanni Cavaceppi y Francesco Regini.

Otra hipótesis sería que las desavenencias continuas entre los cantantes, que recoge un periódico en 1836, inclinaran a Carnicer a reestructurar completamente su compañía y prescindir por completo del grupo de ex alumnos del conservatorio que había en la temporada anterior. En cualquier caso, la temporada se inició el 18 de abril en el Teatro del Príncipe con *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini. El 22 de abril Carnicer repuso *I Puritani* de Bellini, en el Teatro de la Cruz, con casi los mismos solistas de la temporada anterior. *Inés de Castro* de Persiani, partitura traída seguramente de Italia, fue el primer estreno de nuestro compositor, el 3 de mayo de 1837 en el Teatro del Príncipe.

El mismo mes se representó *La Straniera* de Bellini y *La donna del lago* de Rossini, ambas en el Teatro de la Cruz, el 13 de mayo y el 27 de mayo respectivamente.

El sexto título preparado por Carnicer para la temporada fue la siempre exitosa *Semiramide* de Rossini, que se estrenó el 10 de junio en el Teatro del Príncipe⁶⁰⁶:

⁶⁰³ BHM: Mus (L) 743-30.

⁶⁰⁴ *Gaceta de Madrid* (8.XI.1837), p. 4.

⁶⁰⁵ *Gaceta de Madrid* (14.XI.1837), p. 4.

⁶⁰⁶ *Gaceta de Madrid* (1.VII.1837), p. 4.

«Exornada de decoraciones, vestuario y acompañamientos, con toda la brillantez que permiten los escasos medios que se puede disponer en nuestros escenarios.»

También en el mes de junio, el día 20, nuestro músico volvió a dirigir *La Sonnambula* de Bellini en el Teatro de la Cruz, donde debutó la *altra prima donna* Giulia Corradi, alternando así con las funciones del Príncipe. Una «Academia extraordinaria» de arias y piezas instrumentales de grandes óperas nos da noticias de nuestro compositor y del éxito de Giulia Corradi como intérprete de una de las canciones del maestro. En la tercera parte del programa se anuncia⁶⁰⁷:

«La canción picaresca española, titulada EL CHAIRO, versos de Don Agustín Azcona. música de Don Ramón Carnicer, que tantos aplausos ha obtenido siempre que se ha ejecutado; por la Señora Corradi, con traje de maja.»

Vemos que la «españolización» de las solistas era una práctica común, así como una fórmula segura de éxito entre el público, que adoraba este tipo de canciones castizas, en particular cuando eran cantadas por bellas solistas de la compañía italiana. Los editores publicaban rápidamente estas composiciones en arreglos «domésticos», como hemos visto.

Por esas fechas se anunciaba «Música» impresa, de venta en el almacén de la calle del Lodre⁶⁰⁸:

«Himnos patrióticos tocados en el teatro las noches de funciones extraordinarias. Grito Santo del maestro Carnicer para canto con acompañamiento de piano a 8 rs. para piano solo o guitarra a 3.»

Aunque el nombre podía sugerir música religiosa, esta pieza debía de ser un himno de nuestro compositor que se cantó con motivo de alguna celebración patriótica.

Gemma di Vergy, de Donizetti, se cantó a partir del 8 de julio en el Teatro de la Cruz, como anuncia la *Gaceta*⁶⁰⁹:

«En ésta semana se volverá a poner en escena la aplaudida ópera *Gemma de Vergy*, en la que cantará la parte de Tamas el Señor Pasini [...] También se volverán a montar *El Belisario* y *El*

⁶⁰⁷ *Gaceta de Madrid* (3.VII.1837), p. 4.

⁶⁰⁸ *Gaceta de Madrid* (6.VII.1837), p. 4.

⁶⁰⁹ *Gaceta de Madrid* (7.VII.1837), p. 3.

Pirata, ejecutada ésta misma por Pasini y la Brighenti.»

La elección de Carnicer de reponer un título de Donizetti fue acertada, ya que⁶¹⁰:

«La concurrencia que asistió a la representación fue bastante numerosa y quedó al parecer muy satisfecha de su desempeño.»

El cronista hace grandes alabanzas de D'Alberti, y de Passini y Lej. El primer tenor Ignazio Pasini en Madrid, conocido de otras temporadas, se había ganado una merecida fama entre el público de la capital:

«La otra novedad en ésta ópera era la salida de una seconda donna, la Señora Ramos.»

Bellini también aparece como uno de los autores preferidos en la programación de nuestro compositor, y va marcando un cambio estético desde el mundo netamente rossiniano anterior. Así, el 19 de julio se representó *I Puritani* en el Teatro de la Cruz.

Una noticia de la prensa nos da cuenta del ensayo de otra ópera, que no llegó a representarse, de un autor «nacional»⁶¹¹:

«El martes 18 se ha ensayado una ópera italiana, música de Don Dionisio Scarlati. A pesar de que en una prueba no se puede juzgar completamente del mérito de una obra, los inteligentes que asistieron a ella se mostraron muy complacidos y satisfechos de aquel spartito, en que brillan imitaciones de las escuelas *rossiniana* y *belliniana*. Las piezas que más agradaron fueron un dúo de contralto y tiple, una cavatina de tenor, un cuarteto y otra cavatina de tiple. Continuaremos copiando lo que dice un periódico de ésta capital acerca de ésta partitura "aconsejar debemos a la empresa de los teatros que adopte estas obras con preferencia a las extranjeras, de éxito dudoso, porque de este modo se fomentaría el genio musical español, y no estarían oscurecidos ingenios que acaso podrían llamar la atención del mundo".»

Pensamos que el empresario Carnicer tuvo un juicio menos positivo de la música y no le vio posibilidades de éxito, por lo que descartó la programación de la ópera. Tampoco nuestro compositor, como hemos visto en otras temporadas, se mostraba muy partidario de promover las composiciones de autores españoles, ya que la música de los italianos era de mucha mayor calidad, y una garantía de aceptación

⁶¹⁰ *Gaceta de Madrid* (14.VII.1837), p. 4.

entre el público. Este prefería las óperas de los grandes autores transalpinos, y Carnicer decidió poner en escena *Lucia di Lamermoor* de Donizetti, partitura que seguramente había traído de Italia. Se estrenó el 2 de agosto de 1837 en el Teatro de la Cruz.

No obstante las expectativas creadas, un crítico que asiste a la primera representación de *Lucia de Lamermoor* comenta que la obra no es tan buena como otras del mismo autor (*L'Esule di Roma* y *Anna Bolena*). También observa que la nueva *prima donna* no responde a las exigencias de los aficionados⁶¹²:

«Creemos que está en los intereses de la Señora Brighenti, de la empresa y del público, rescindir la contrata de aquella. Sea por lo que fuere, la Señora Brighenti no ha tenido la suerte de agradar al público de Madrid; y conociendo ella esto propio, se presenta con un embarazo y una timidez que seguramente la honran, pero que coartan extremadamente sus facultades. Así es que el que esto escribe padeció, como todo el público, viéndola cortada y temblando, sin poder hacer uso de sus conocimientos musicales, y sin atreverse a mover de un lado a otro.

El crítico se muestra bastante cruel con la personalidad de la solista, y aconseja a la empresa que la despida:

«Por lo tanto, juzgamos que la empresa tomará en consideración nuestro deseo que es el de la mayoría del público, y tratará de rescindir la contrata con la Señora Brighenti, que tal vez en otra parte tenga mejor suerte que en Madrid, como sinceramente lo deseamos. Celebramos al propio tiempo la consideración que el público madrileño la tiene, dando en esto una prueba de su sensatez, pues pocos son lo chicheos que se la dirigen, teniendo en cuenta su sexo y la sensibilidad que manifiesta ésta artista.»

La *prima donna* Mariana Brighenti siguió en la compañía, pero dejó de cantar durante unos meses, hasta finales de noviembre.

Durante los meses de agosto y septiembre la compañía representó *Il Pirata* de Bellini el 20 de agosto, *La Cenerentola* el 26 de agosto, y *L'Italiana in Algeri*, ambos de Rossini, el 24 de septiembre. El 30 de octubre se produjo otro estreno: la ópera bufa *Monsieur de Chalmieux* de Federico Ricci, y el 22

⁶¹¹ *Gaceta de Madrid* (29.VII.1837), p. 4.

⁶¹² *Gaceta de Madrid* (9.VIII.1837), p. 4.

de noviembre Carnicer puso en escena *Gugliemo Tell* de Rossini, con la vuelta a escena de Mariana Brighenti.

En diciembre Carnicer decidió estrenar una nueva partitura de Bellini, *Beatrice di Tenda*, que se representó por primera vez el 12 de diciembre de 1837 en el Teatro de la Cruz. Los aficionados esperaban con ansia el estreno⁶¹³:

«Parece que también la primera ópera nueva que se ejecutará es *Beatrice di Tenda* de Bellini, por cuya representación no hace muchos días clamábamos: agradecemos a la empresa el que se haya penetrado en la justicia de nuestros deseos, y creemos que no tendrá por qué arrepentirse de su condescendencia.»

El estreno es anunciado como un notable acontecimiento, a beneficio del cantante bajo Giovanni Cavaceppi, actor de la compañía lírica⁶¹⁴:

«Será exornada en acompañamientos y decoraciones con todo lujo y propiedad que su asunto exige, estrenándose dos vistas pintadas al intento por Don Francisco Lucini [...] Las obras del malogrado maestro cuyo nombre lleva la que ahora han sido saludadas por el ilustrado público de Madrid con bien merecidos y estrepitosos aplausos. Centenares de representaciones apenas han podido disminuir respecto de aquéllas el prestigio de la novedad, por que su mérito es tan positivo, tan relevante, que cada vez ofrece más motivos de admiración.»

La temprana y reciente muerte de Bellini, unida a sus anteriores éxitos, habían acrecentado el mito romántico y su fama de gran compositor. Sin embargo, la ópera no gustó tanto como era de esperar, al menos a la prensa, que se queja especialmente de la calidad de la compañía⁶¹⁵:

«La concurrencia a la ópera en el presente año es considerablemente mucho menor que en los anteriores. ¿Será que los cantantes que componen la compañía son de tan escaso mérito que no llenan las exigencias de un público ya avezado a escuchar los sublimes acentos de un *Bellini* y de un *Rossini* en boca de artistas justamente aplaudidos y celebrados, o que los madrileños han perdido ya aquella afición que no ha mucho les hacía adquirir el billete a la fuerza de plata,

⁶¹³ *Gaceta de Madrid* (14.XI.1837), p. 4.

⁶¹⁴ *Gaceta de Madrid* (12.XII.1837), p. 4.

cuando tal entusiasmo, que ya rayaba en fanatismo [...] De la escasez de concurrencia a las funciones líricas, culpamos tan sólo a la empresa. Entre las pocas óperas nuevas que se han dado este año, no se ha estrenado una regular, comparativamente con las que se oyeron el año pasado.»

La ópera de Bellini fue como un presagio para el bajo Cavaceppi, a cuyo beneficio se había dedicado la primera función, pues el cantante murió poco después de pulmonía⁶¹⁶.

En Nochebuena se hizo una «Función extraordinaria a beneficio de la compañía cómica Teatro de la Cruz y se cantaron unas *Boleras del Chairo*»⁶¹⁷, canción de nuestro compositor.

Como en años anteriores, el maestro participó activamente en los bailes de máscaras del Salón de Oriente, así que en enero encontramos una elogiosa referencia a una obra suya que se tocaba en los bailes⁶¹⁸:

«La gran sinfonía nueva del maestro Don Ramón Carnicer, que tanto agradó en la primera función, se ejecutará dos veces en la noche de hoy: la primera a la una, y la segunda a las tres y media de la madrugada.»

En enero de 1838 Carnicer se decidió por fin a estrenar una ópera de un autor español, su gran amigo, discípulo y colega del conservatorio Baltasar Saldoni, anunciada por⁶¹⁹:

«la empresa, que procura estimular cuanto le es posible los buenos ingenios españoles.»

El estreno se fijó para el 20 de enero de 1838. Según cuenta el propio Saldoni, había compuesto la ópera en 1837, en seis meses, sobre un libreto que le había dado el tenor Ignazio Passini. La partitura fue

⁶¹⁵ *Gaceta de Madrid* (22.XII.1837), p. 4.

⁶¹⁶ El solista fue enterrado en Madrid en un ambiente trágico y romántico. En *Gaceta de Madrid* (2.II.1838), p. 1: «En la mañana del domingo 28 de Enero los restos del cantante Don Juan Cavaceppi, actor de la compañía lírica. Debido al mal estado del camino debido a la lluvia torrencial, los acompañantes se quedaron en el Puente de Toledo, siguiendo solamente Don Carlos Latorre, Don Agustín Azcona y Don Juan Carraro. Una vez llegados al cementerio, el Señor Azcona dio un pequeño discurso elogiando al cantante fallecido a pie de tumba».

⁶¹⁷ *Gaceta de Madrid* (24.XII.1837), p. 4.

⁶¹⁸ *Diario de Avisos de Madrid* (21.I.1838), p. 4.

⁶¹⁹ *Diario de Avisos de Madrid* (20.I.1838), p. 4.

previamente⁶²⁰:

«esaminada y aclamada por unanimidad [...] por el comité de teatros, compuesto de personas tan entendidas como los Señores Carnicer, Ledesma, Quijano.»

La *Ipermestra* de Saldoni se estrenó en una función a beneficio de la Señora D'Alberti. La ópera del compositor catalán tuvo bastante éxito, y se hicieron algunos arreglos de sus números. Entre los arreglistas encontramos a Miguel Carnicer, guitarrista y hermano de nuestro compositor⁶²¹:

«Música de la ópera *Ipermestra*

Segunda tanda de rigodones de dicha ópera de Saldoni, para piano, por el mismo autor de la primera, que tanto ha agradado, a 5rs. cada una: idem para flauta o violín, 4 rs. Coro de mugeres, para flauta, 2. Romanza del arpa, para idem, 2. La misma para guitarra sola, por Don Miguel Carnicer, a 4 rs.; y con canto y guitarra, 5.»

A finales de enero se repuso en el Teatro de la Cruz *Norma*, en una función a beneficio del asilo de mendicidad de San Bernardino. Se entabló entonces una pequeña polémica, ya que la *prima donna* de la compañía italiana Marianna Brighenti tenía preparada una ópera de Mercadante titulada *Francesca di Rimini*, pero la empresa la rechazó sin dar explicaciones y obligó a la cantante a hacer *Norma*. El hecho llegó a conocimiento del público y la crítica, que pidieron una aclaración⁶²². Pensamos que el responsable del veto fue el director musical y empresario Ramón Carnicer, que no estaba dispuesto a promover a su «rival» Saverio Mercadante en detrimento propio, particularmente porque estaba ensayando e iba estrenar una nueva ópera pocos días después, como veremos. La solista ofrece unas pobres disculpas⁶²³:

«La interesada en ésta función hubiera querido ofrecer al respetable público de la capital [...] un spartito nuevo, y digno de su refinada cultura, pero algunos obstáculos insuperables lo han estorbado.»

⁶²⁰ Saldoni, 1868, I, p. 48.

⁶²¹ *Gaceta de Madrid* (13.V.1838), p. 4.

⁶²² *Gaceta de Madrid* (2.II.1838), p. 1.

⁶²³ *Diario de Avisos de Madrid* (31.I.1838), p. 4.

Y, como señalábamos, Carnicer estrena su ópera *Ismalia o Morte ed amore*⁶²⁴ un par de semanas después, el 12 de marzo de 1838, en el Teatro de la Cruz⁶²⁵:

«A las siete de la noche. Función extraordinaria a beneficio de Don Ramón Carnicer, maestro director y compositor en la compañía lírica. Se pondrá en escena la ópera nueva en dos actos, poema del célebre Romani, música escrita expresamente por el referido maestro, y cuyo título es: *Ismalia o Morte ed Amore*.»

Se trata de un⁶²⁶:

«Melodrama en dos actos ambientado en la región de Normandía en el siglo XII y plagado de múltiples efectos teatrales propios de los grandes espectáculos de moda: el drama gótico y la comedia de magia.»

Para su estreno nuestro músico pudo contar con la *prima donna* Eugenia D'Alberti como Ismalia, el bajo Pietro Lej en el papel de Ulrico, el tenor Ignazio Passini en el de Oscar, Joaquín Reguer en el de Blondel y Giulia Corradi como Azilia. También fue muy importante la colaboración de Agustín Azcona como director de escena y de Francisco Lucini como pintor de los decorados y, particularmente, como director de maquinaria y realizador de «efectos especiales», indispensables en una obra de magia; su argumento se resume de la siguiente forma⁶²⁷:

«Un caballero había hecho cierto voto en Palestina. Enamorado de la hermosa de Ismalia, lo quebranta, y en el acto es castigado cruelmente. Ismalia debe sacrificarse a la sombra de su amante infeliz. Los encantos y sortilegios intervienen como recurso de que se ha servido el poeta para dar a su obra cierto giro maravilloso.»

La obra se representó en cinco ocasiones, y aunque no tuvo el éxito de anteriores producciones de Carnicer, algunos números gustaron de forma especial, y se siguieron cantando más adelante como parte

⁶²⁴ «Ismalia ossia morte ed amore. Opera seria in due atti. Da rappresentarsi nei Reggii Teatri di Madrid nella Quaresima del 1838. Poesia del Signore Felice Romani. Musica del Maestro Don Ramón Carnicer». BHM: Mus (L) 740-1.

⁶²⁵ *Gaceta de Madrid* (12.III.1838), p. 4.

⁶²⁶ Pagán y De Vicente, 1997, p. 238.

⁶²⁷ En Pagán y De Vicente, 1997, p. 238.

del programa de funciones especiales o benéficas. Así, en abril de aquel año, en una⁶²⁸:

«función extraordinaria a beneficio de Don Francisco Lucini, pintor de los teatros principales de la corte,»

encontramos en la primera parte del variado programa el:

«aria en la ópera *Ismaïia*, del maestro Carnicer; por el Señor Lej y coristas, con trajes.»

En otra, el domingo de ramos (8 de abril de 1838), a beneficio de Agustín Azcona, la «última función de la temporada»⁶²⁹:

«Dúo de bajos en la ópera *Ismaïia* del maestro Carnicer, [también] un conjunto de noventa instrumentos asegura nuevos triunfos en su ejecución a la sinfonía a tres orquestas del señor Carnicer, ya tan aplaudida en el Salón de Oriente.»

Concluye así la segunda temporada de Carnicer como empresario y director musical de los Reales Teatros. *Ismaïia ossia Morte ed amore* será la última ópera escrita y estrenada por nuestro compositor.

14 TEMPORADA 1838-1839

Esta es una de las temporadas de la que menos datos tenemos del proceso de formación de las compañías. Sabemos que Carnicer continúa en el cargo de maestro de música del Teatro del Príncipe, plaza que había obtenido en propiedad en febrero de 1837 (ver capítulo III), aunque ya no es empresario de las compañías. Carnicer y su yerno habían estado como empresarios durante dos temporadas (1836-1837, 1837-1838), y, según los antecedentes de las compañías, al cumplirse el tercer año de su contrata⁶³⁰:

«Estos manifestaron no poder continuar en la indicada contrata a causa de las enormes pérdidas que sufrían con motivo de las circunstancias y calamidades públicas; pero habiéndose presentado Don Luis María Pastor ofreciendo seguir por el año que faltaba de la contrata y dos

⁶²⁸ *Gaceta de Madrid* (2.IV.1838), p. 4.

⁶²⁹ *Diario de Avisos de Madrid* (7.IV.1838), p. 4.

más de prórroga también forzosos para el ayuntamiento y voluntarios para el empresario; se conformó con ella S.E., y [subrogó] la presente escritura en 5 de abril del año anterior [1838], quedando separados absolutamente de toda intervención y responsabilidad los mencionados Don Ramón Carnicer y Francisco de Mingüella y Morales.»

Por este escrito sabemos que las cuentas de la empresa no cuadraban. La tensa situación política y económica derivada de la guerra civil fue sin duda un gran obstáculo para el éxito del negocio. Las movilizaciones populares y de la milicia, las aportaciones extraordinarias para los fondos de la contienda y la incertidumbre que reinaba en Madrid⁶³¹, contribuyeron a que el público se mostrara mucho menos dispuesto a gastar en diversiones. Es posible que la gestión tampoco ayudara a que el negocio emprendido fuera exitoso.

Como vimos, Luis María Pastor se hizo con la empresa que llevaban Carnicer y su socio. El nuevo empresario decidió no seguir con la empresa de ópera italiana, y se rescindieron los contratos de todos los solistas italianos. La compañía de ópera, como veremos más adelante, se reorganizó de forma interina, sólo en enero de 1839 y con cantantes españoles.

En teatro declamado sí se organizó una compañía, que comenzó sus funciones en abril. El nuevo empresario, al publicar la lista de actores, nos confirma los malos resultados económicos de la empresa promovida por nuestro compositor⁶³²:

«La administración teatral, no obstante la enormidad de pérdidas que se han experimentado en los años anteriores, ha hecho en la formación de compañía los esfuerzos posibles para asegurar el mejor servicio público.»

Pese a la mala situación de la ópera durante la temporada, el nombre de nuestro compositor siguió figurando los Reales Teatros. En 1837 se había fundado el Liceo Artístico y Literario de Madrid, y Carnicer fue nombrado profesor de Armonía en 1838⁶³³. A lo largo de 1838 insistió en sus reclamaciones

⁶³⁰ AVM: (S) 9-449-25 (30.IV.1839). «Antecedentes de las compañías».

⁶³¹ Los carlistas llegaron en 1837 hasta las puertas de Madrid, y se retiraron después de obtener falsas promesas de la Regente María Cristina de Borbón sobre un posible fin de la guerra mediante una boda de Isabel II con el príncipe Carlos, hijo del pretendiente Carlos María Isidro.

⁶³² *Diario de Avisos de Madrid* (15.IV.1838), p. 4.

⁶³³ Dentro de esta misma línea se había creado en el año de 1837 una Junta Filarmónica, para fomentar la

al ayuntamiento, esta vez por la propiedad de la plaza de director musical de ambos teatros, Príncipe y de la Cruz, que ganó en diciembre (ver capítulo III). El conservatorio volvió a funcionar y Carnicer recibió su nombramiento en agosto de 1838. A finales de este año pudo recuperar su plaza y volver a cobrar su sueldo, aunque más bajo y con muchos retrasos (ver capítulo II). De momento, lo que nos interesa en este capítulo es su presencia en los Reales Teatros, donde a pesar de no haber ópera durante la mayor parte de la temporada que nos ocupa, la participación de nuestro compositor fue asidua, sobre todo en actos patrióticos y de apoyo a los vencedores de la guerra, que llegaba a su fin. En junio se ofreció en el Teatro del Príncipe una⁶³⁴:

«Gran función extraordinaria en celebridad del aniversario de la solemne promulgación de la Constitución de la monarquía española.»

El producto de la función sería destinado:

«Al socorro de los heroicos habitantes de Gandesa, y el Excelentísimo Ayuntamiento constitucional ha aceptado la particular dirección del espectáculo por medio de los Señores individuos de la comisión respectiva; los cuales invitan a éste vecindario, en quien tantas simpatías encuentran siempre el patriotismo y la desgracia, a secundar con su cooperación las filantrópicas intenciones de la corporación mundial y de la empresa.»

En el programa de la función encontramos:

«1º Sinfonía patriótica del maestro Don Ramón Carnicer compuesta sobre varios temas de canciones nacionales.»

La velada continuó con fragmentos de obras musicales y de teatro declamado:

«Terminando con un himno nuevo, expresamente compuesto para este día por el maestro Don Ramón Carnicer.»

Como podemos ver, nuestro compositor aparece como músico principal de dicho acto, en el que seguramente coordinó y dirigió todas las intervenciones musicales.

composición de óperas nuevas. Vista la experiencia de Carnicer y su puesto en los Reales Teatros, fue nombrado director de la junta, en la que también participó el conocido compositor Mariano Rodríguez de Ledesma.

⁶³⁴ *Gaceta de Madrid* (18.VI.1838), p. 4.

Aunque no hubo representaciones de ópera, sí se hicieron algunas funciones con números sueltos de arias de óperas famosas, y sinfonías, bailes y sainetes⁶³⁵. Pero donde más encontramos a nuestro compositor durante el año de 1838 es en otras expresiones artísticas. En una función extraordinaria de homenaje a Isabel II, se ejecutó, en presencia de la reina, una⁶³⁶:

«gran sinfonía oriental, a completa orquesta, escrita expresamente por el maestro Carnicer, autor de la que con tanto entusiasmo aplaudió el público en los bailes de teatro de Oriente.»

A finales de julio aparece reseñada otra sinfonía, *La espada del mago*, también oriental, escrita para la representación de un espectáculo pantomímico en celebración de los días de la reina⁶³⁷:

«Una concurrencia numerosa, pues no obstante el rigor de la estación, pasaba de 600 personas, señaló su complacencia de modo inequívoco con muy repetidos aplausos [...] La gran sinfonía nueva, de estilo oriental, expresamente escrita por el maestro Don Ramón Carnicer para servir de introducción a este espectáculo, fue oída y aplaudida igualmente con el mayor entusiasmo.»

Es posible que se trate de la misma sinfonía antes referida, aunque el periódico nos asegura que es «nueva».

Poco relacionada con los Reales Teatros es otra colaboración musical de nuestro compositor, que mencionamos en este capítulo por ser un hecho aislado. Se trata de un curioso libro de prosa y verso: «*Anacreonte, Safo y Tirteo* por el Señor Don José del Castillo y Ayensa⁶³⁸»⁶³⁹:

«A fin de proporcionar el mayor agrado posible con ésta nueva traducción se han colocado al fin del libro cuatro odas de las más graciosas de Anacreonte, puestas en música tres de ellas por el conocido y apreciable profesor Don Ramón Carnicer. En la versión de estas odas se ha

⁶³⁵ *Gaceta de Madrid* (12.VII.1838), p. 4.

⁶³⁶ *Gaceta de Madrid* (24.VII.1838), p. 4.

⁶³⁷ *Gaceta de Madrid* (29.VII.1838), p. 4.

⁶³⁸ Pedrell, en una carta a Barbieri, le indica que «acaban de regalarme un libro curioso —*Anacreonte, Safo y Tirteo*— traducidos del griego en prosa y verso por Don José del Castillo y Ayensa de la Real Academia Española. Al fin hay puestos en música 4 odas de las más graciosas; autor de ellas es “nuestro hábil profesor Don Ramón Carnicer” ¿Conoce Usted la música de estas odas? Cosa graciosa ver a Carnicer en músicas anacreónticas y *hacer música griega*» Citado por Pagán y De Vicente, 1997, p. 452.

⁶³⁹ *Gaceta de Madrid* (16.VIII.1838), p. 4. «Se vende en el despacho de la Imprenta nacional a 20 rs. en rústica— Se

procurado que los acentos castellanos coincidan con los del original griego, y éste se ha escrito con caracteres castellanos para que entendida por todos su pronunciación, puedan cantarse También las odas originales por cualquier aficionado.»

Parece tratarse de una colaboración musical hecha por «compromiso», como sugiere el autor del libro en el prólogo:

«Añado al fin cuatro odas anacreónticas de las más graciosas, puestas en música, la 18 por Monsieur Méhul, y las demás por nuestro hábil profesor Don Ramón Carnicer, a cuya buena amistad las debo. Creo que las recibirá con agrado el público que tanta afición muestra hoy por este arte delicioso, y que los inteligentes sabrán apreciar estas composiciones de un maestro cuyo mérito tiene tan reconocido»

Pero es sobre todo en funciones extraordinarias o patrióticas, donde encontramos música de nuestro compositor. En agosto, en el Teatro del Príncipe, se anuncia una velada patriótica⁶⁴⁰:

«Mañana miércoles 29 a las ocho de la noche se ejecutará la función extraordinaria siguiente ejecutada por algunos individuos de la Milicia nacional de Madrid, a nombre de todos sus compañeros, a beneficio de los prisioneros, procedente de nuestros ejércitos, que se hallan en poder de los enemigos.»

El programa se inicia con la:

«Sinfonía patriótica del maestro Don Ramón Carnicer, compuesta sobre varios temas de canciones nacionales.»

Continúa con otras obras musicales y teatrales, para terminar con:

«La nueva pieza *Los prisioneros de Herrera*, escrita por un Miliciano nacional de Madrid.»

Al igual que en sus años de Barcelona, durante el trienio liberal (1820-1823), parece que Carnicer se había alistado en la milicia al inicio de la primera guerra carlista; por lo tanto era una función en la que nuestro compositor participaba como director musical, compositor y, por último, como miliciano. También

darán dos ejemplares gratis al que compre una docena».

⁶⁴⁰ *Gaceta de Madrid* (28.VIII.1838), p. 4.

debió de escucharse aquel año su⁶⁴¹:

«Himno a la Milicia urbana de Isabel 2ª para banda militar.»

A finales de septiembre se representó una comedia de Tirso de Molina, *Amor venga sus agravios*, en el Teatro del Príncipe y se anunciaron composiciones de nuestro músico⁶⁴²:

«En el acto 2º se cantará un romance nuevo con acompañamiento de arpa; y en el 5º una canción báquica, coreada, También nueva. Ambas composiciones han sido expresamente escritas por el maestro Don Ramón Carnicer.»

En el mes de octubre nuestro compositor participó en varias funciones especiales, como una a beneficio del asilo de mendicidad de San Bernardino⁶⁴³ en la que se tocaron números musicales diversos, otra en celebración el cumpleaños de la reina⁶⁴⁴, y otra con «motivo de la revista del valiente ejército de Reserva». En esta última se anunció un⁶⁴⁵:

«Himno patriótico, dedicado al valiente ejército de Reserva, compuesto por el maestro Don Ramón Carnicer.»

Lo más probable es que se tratase del⁶⁴⁶:

«Himno a Gandesa / escrito / por Don Manuel Bretón de los Herreros, / y puesto en música / por Don Ramón Carnicer / para ser cantado en la función dramática / dispuesta / por la 3ª. compañía del 5º. batallón / de la milicia nacional de ésta Corte, / con el patriótico fin de aplicar su producto al socorro de los heroicos habitantes de dicha ciudad.»

Esa ciudad de la provincia de Tarragona había sido tomada por los carlistas. Existe también un segundo himno a Gandesa⁶⁴⁷, escrito por Carnicer, del cual no tenemos mayores detalles de su estreno.

⁶⁴¹ BHM: Mus (L) 742-23.

⁶⁴² *Gaceta de Madrid* (29.IX.1838), p. 4.

⁶⁴³ *Gaceta de Madrid* (6.X.1838), p. 4.

⁶⁴⁴ *Gaceta de Madrid* (11.X.1838), p. 4.

⁶⁴⁵ *Gaceta de Madrid* (17.X.1838), p. 4.

⁶⁴⁶ BHM: Mus (L) 742-15. En Pagán y De Vicente, 1997, pp. 410-411.

⁶⁴⁷ BHM: Mus 640-9.

En el Teatro de la Cruz, en una «gran función extraordinaria», encontramos nuevamente una obra orquestal del maestro⁶⁴⁸:

«1º Sinfonía moderna del maestro Don Ramón Carnicer, a completa orquesta.»

También en el Teatro de la Cruz, en una función en celebración de la solemne apertura de las cortes. Se cantaron piezas de diversas óperas de Rossini, Meyerbeer y Donizetti, y se tocó en la segunda parte la⁶⁴⁹:

«Sinfonía patriótica, compuesta sobre temas de canciones nacionales del maestro Don Ramón Carnicer.»

En enero de 1839 encontramos a nuestro músico en otra colaboración, esta vez en una «comedia de magia» que se representó en el Teatro del Príncipe; obra, al parecer, escrita para Francisco Lucini⁶⁵⁰:

«A las siete de la noche. Gran función extraordinaria para hoy lunes 7 de Enero de 1839, a beneficio del profesor de máquina y de pintura Don Francisco Lucini. Se dará principio con una brillante sinfonía; y a continuación se pondrá en escena el drama de magia, nuevo, original, en cuatro actos titulado *La Estrella de Oro*. Se estrenarán ocho decoraciones, ejecutadas al intento por el mismo beneficiado. La música ha sido expresamente compuesta por el maestro Don Ramón Carnicer; y los bailes inventados y dirigidos por Antonio Cairon y Don Juan Bautista Cozzer.»

La comedia tuvo mucho éxito y se hicieron más de veinte representaciones durante el mes de enero de 1839.

Apenas unos días después volvemos a tener ópera en Madrid, y se trata de un estreno⁶⁵¹:

«A las siete y media de la noche. Se pondrá en escena una ópera jocosa en dos actos, nueva, música del acreditado maestro Donizetti, con el título de *Las Conveniencias Teatrales*. Este juguete, que ha sido bien recibido en Italia, se recomienda por la originalidad caprichosa de su

⁶⁴⁸ *Gaceta de Madrid* (3.XI.1838), p. 4.

⁶⁴⁹ *Gaceta de Madrid* (8.XI.1838), p. 4.

⁶⁵⁰ *Gaceta de Madrid* (7.I.1839), p. 4.

⁶⁵¹ *Gaceta de Madrid* (13.I.1839), p. 4.

asunto y los agradables motivos que predominan en la partición.

El Señor Salas se ha encargado de un papel característico de muger. La compañía espera que el ilustrado público aceptará con su acostumbrada benevolencia este primer esfuerzo para presentarle en la actual temporada algunas funciones líricas. En el acto segundo se cantará un terceto compuesto expresamente para ésta ópera por el maestro Ramón Carnicer.»

Para el estreno nuestro compositor tuvo que echar mano de los cantantes que había en Madrid, en su mayoría españoles, y sustituir un número de la ópera por una composición suya, escrita más a tono con las posibilidades de los solistas⁶⁵²:

«Terzetto buffo nelle Convenienze teatrali del Signore Maestro Carnicer.»

En esta temporada de ópera también se pusieron en escena *Erano due or sono tre* de L. Ricci el 27 de enero, *L'Elisir d'amore* de Donizetti el 9 de febrero, y *Chiara di Rosemberg* de L. Ricci el 21 de febrero, las tres en el Teatro de la Cruz. En el *spartito* de Donizetti se tiene noticia de una canción escrita por nuestro músico para ser intercalada en la ópera *L'Elisir D'amore*: se trata de la canción española «El agua»⁶⁵³. Todos los solistas que actuaron durante estas representaciones eran españoles, entre ellos las sopranos Cristina Villó y Joaquina Lombía, el tenor Pedro Unanué y los bajos Francisco Salas y Joaquín Reguer.

Por último sabemos que Carnicer escribió una marcha y varios coros para la tragedia *El Paria* de Casimir Delavigne, que se representó en los meses de febrero y marzo de 1839 en el Teatro del Príncipe⁶⁵⁴.

Según Mesonero Romanos, Carnicer también compuso en 1839 piezas para los bailes del Salón de Oriente⁶⁵⁵. Ese año se celebraron muchos, y no faltó la música de nuestro compositor en el local, aunque la concurrencia, como comenta un periódico, no era muy grande⁶⁵⁶:

«A pesar de los muchos bailes que en la presente temporada se han verificado, la concurrencia

⁶⁵² BHM: Mus (L) 745-7.

⁶⁵³ BHM: Mus (L) 747-1. En Pagán y De Vicente, 1997, p. 374.

⁶⁵⁴ «El paria. Trajedia en cinco actos y en verso, escrita en francés por Casimir Delavigne y traducida libremente al castellano por Don José García de Villalta. Madrid: 1838». BN: T 228-24.

⁶⁵⁵ *Semanario Pintoresco*, n.º 45, pp. 41-42. En Pagán y De Vicente, 1997, p. 33.

⁶⁵⁶ *Gaceta de Madrid* (6.II.1839), p. 3.

en ellos ha sido escasa en los más, y no siempre muy brillante. El Teatro del Príncipe ha tenido que bajar dos pesetas en el precio de los billetes: Oriente, el suntuoso Oriente, ha visto casi desiertos sus salones en los tres bailes que ha dado.»

Otras noticias sueltas nos llegan de nuestro compositor antes de finalizar el año teatral. La primera, una función a beneficio del primer actor de carácter jocoso en el Teatro del Príncipe. En ella se alternaron números de ópera con fragmentos de teatro y baile, y se interpretó la⁶⁵⁷:

«Gran sinfonía oriental del maestro Carnicer, a completa orquesta.»

La segunda noticia es de una función en el Teatro de la Cruz el 10 de marzo de 1839⁶⁵⁸:

«A beneficio de Don Ramón Carnicer, maestro director y compositor de la compañía de ópera; de Don Francisco Salas, primer bajo de la misma; y de Don Agustín Azcona, director de escena; se volverá a poner en escena la ópera en dos actos, del maestro Bellini, titulada *Norma*.»

En la reseña se vierten muchos elogios a los cantantes, destacando la presencia de la soprano Cristina Villó, que se había incorporado hacía poco a la compañía e interpretaba el papel titular⁶⁵⁹:

«La compañía lírica española ha dado una prueba de ejecución de este *spartito* de lo que dije en mis artículos sobre la creación de la ópera nacional. Y si entonces la consideré casi suficiente para hacernos oír con gusto las obras de nuestros maestros, ahora que una nueva *prima donna* ha venido, por decirlo así, a enriquecerla, la juzgo más completa y hasta digna de ejecutar algo más que meros ensayos de los compositores españoles.»

La compañía italiana terminó su temporada con la representación de *Un'avventura di Sacramuccia* de L. Ricci el 19 de marzo y, como veremos, enlazó enseguida con la siguiente conservando a la mayoría de los solistas.

⁶⁵⁷ *El Piloto* (4.III.1839), p. 4.

⁶⁵⁸ *El Piloto* (10.III.1839), p. 4.

⁶⁵⁹ *El Piloto* (12.III.1839), p. 1.

15 TEMPORADA 1839-1840

15.1 España en 1839

A principios de 1839 la situación política en España se sosegó un poco. La primera guerra carlista llegaba a su fin, y culminó en aquel año con el famoso abrazo entre los generales Espartero y Maroto. Sellaron la paz en Vergara el 31 de agosto de 1839, poniendo punto final a la dolorosa guerra. El poder cristino salió reforzado y los liberales, que habían apoyado la causa de la reina regente, iban tomando posiciones en la configuración del nuevo modelo de estado. Las instituciones volvían a funcionar, la vida cultural retomaba su pulso.

Una vez reabierto el conservatorio y aprobado un nuevo presupuesto, a finales de 1838 Carnicer reanudó sus labores como profesor de composición. Pero los sueldos eran más bajos y los profesores aún no habían comenzado a cobrarlos (ver capítulo II). Esto último, unido a la poco exitosa empresa que había tomado a cargo en años anteriores, nos hace suponer que su situación económica iba deteriorándose de forma muy acusada. Su trabajo en la plaza de maestro de música de los Teatros Príncipe y de la Cruz, que había obtenido por Real Orden tras diversas reclamaciones, era su recurso económico más importante, por lo que el maestro puso especial dedicación e interés en el nuevo año teatral.

15.2 Antecedentes de la temporada 1839-1840

Las primeras noticias sobre la empresa que tomó a su cargo esta temporada se producen a propósito de la configuración de la orquesta. A principios de 1839 cuatro profesores escriben al ayuntamiento quejándose de que la empresa daba preferencia a «la mitad de los pertenecientes a la orquesta de ópera»⁶⁶⁰. Algunos de ellos tenían nombramientos, por lo que se preguntan: «¿que título más recomendable podrán alegar la mitad de los de la orquesta de ópera que sea preferible al que les asiste?». Presentan algunas pruebas de sus nombramientos: el primero (José Fernández Cruz) había heredado el cargo de viola de su padre. El ayuntamiento, una vez examinado su caso, le da la razón, aunque le indica que esta situación no debe constituir un ejemplo. A los otros tres solicitantes se les

⁶⁶⁰ AVM: (S) 2-481-7 (25.I.1839).

rechazan sus pretensiones. Carlos Leandro Majesté alega que había ocupado la plaza de primer clarinete del Teatro de la Cruz desde 1830:

«Desempeñando el interesado con la mayor esactitud y puntualidad, como puede acreditarse por informes de los Maestros»,

por lo que solicita⁶⁶¹:

«Que se le asegure su Plaza con el nombramiento que han disfrutado todos los de su clase y como igualmente le ha sido concedido por el Exmo. ayuntamiento al Maestro Don Ramón Carnicer.»

Majesté pide la plaza por fallecimiento de su antecesor en el cargo, y cita como precedente el nombramiento que había recibido nuestro compositor, en apoyo de su propia solicitud. Otro de los profesores destaca como argumento su pertenencia a la Milicia Nacional para que le sea otorgada la plaza. Aunque Carnicer había hecho la selección de instrumentistas para la temporada 1838-1839, tanto nuestro compositor como el empresario del Teatro de la Cruz, Francisco Salas, eran contrarios a que se expidieran dichos títulos, ya que los músicos solían aprovecharse de la situación. Salas escribe al ayuntamiento señalando que los profesores que habían obtenido sus plazas por oposición o real orden tenían la obligación de asistir a la orquesta, siempre que la empresa les necesitara, denunciando en el escrito que se producían⁶⁶²:

«Muchas veces faltas en extremo nocivas al buen éxito, [...] pues los profesores al mismo tiempo sirven en otros establecimientos,»

por lo que a veces no se podían dar algunas funciones. Salas también reclama que se tomen medidas. Pero aunque el ayuntamiento señala estar de acuerdo, no sabemos cuáles son las medidas que decide tomar. En cualquier caso, Carnicer, vista su dilatada experiencia con el gremio, debió de tomar cartas en el asunto.

En lo que a la elección de la empresa por parte del ayuntamiento se refiere, contamos con antecedentes en los que aparece vinculado nuestro compositor, y que, al igual que en el año teatral

⁶⁶¹ Idem (31-X-1837).

⁶⁶² AVM: (S) 3-464-24 (11.IX.1839).

anterior, asumirá también funciones de empresario.

Otro empresario, Luis María Pastor, a quien Carnicer y Mingüella de Morales cedieron el contrato en 1838, había escrito al ayuntamiento quejándose de las dificultades económicas que tenía⁶⁶³:

«Las cargas que abruman los Teatros y las calamidades públicas aumentadas de día en día, han causado a la empresa pérdidas tan enormes.»

En vista de los problemas para el cumplimiento de su contrata, ésta se rescindió. La empresa entonces salió a subasta, y se redactaron las condiciones. Parece que Carnicer había hecho una propuesta, que no se llegó a concretar. O a lo mejor ayudó a redactar uno de los contratos, que aparece sin fecha y contiene párrafos que parecen escritos con letra de Carnicer⁶⁶⁴. El anuncio de la subasta de la empresa aparece publicada en el *Diario de Madrid*, el 22 de enero de 1839. Se presentaron varias propuestas, y fueron los empresarios Salas, Azcona y Reguer, quienes se la adjudicaron:

«Los abajo firmados, a V.E. con el debido respeto esponen: que en unión con los maestros de música Don Ramón Carnicer y Don Basilio Basili, y otros varios artistas españoles han constituido sociedad para administrar el Teatro de la Cruz desde el Domingo de Pascua de Resurrección de año corriente hasta el el sábado de ramos de 1840, y los dos años cómicos si les conviniese.»

Vemos otra vez a nuestro compositor como empresario, ahora como parte de una sociedad encargada de llevar la gestión de los teatros. Respecto a la sociedad que cita, no sabemos exactamente cómo estaba organizada la parte económica, pero sí que no fue demasiado bien, ya que más adelante, en septiembre de 1839, los miembros decidieron traspasar la empresa a uno de los socios, Francisco Salas⁶⁶⁵. Al parecer, los problemas financieros de los teatros, los gastos y cargas de beneficencia eran el principal obstáculo para el éxito de cualquier empresa. También pensamos que hubo discrepancias entre los socios sobre el reparto de los posibles beneficios.

Otra noticia relacionada con los teatros da fe de la mala situación en que se encontraban, y nos

⁶⁶³ AVM: (S) 3-464-37 (21.XI.1838).

⁶⁶⁴ Idem, ff. 21 y 22.

⁶⁶⁵ Idem, ff. 129-139 (10.IX.1839).

ayuda a entender por qué se disolvió la sociedad a mitad de temporada⁶⁶⁶:

«De real orden comunicada por el Ministerio de Gobernación, se ha nombrado una junta para que presente un plan acerca de las mejoras de que son susceptibles los teatros con el objeto de sacarlos del estado de abatimiento y abandono en que están. Componen ésta junta Don Joaquín Francisco Pacheco, Don Manuel Bretón de los Herreros, Don José García Luna, Don Ramón Carnicer y, como secretario, Don Agustín Azcona.»

Creemos que el problema era que el ayuntamiento no estaba dispuesto a suplir el déficit que generaban los teatros, como había sido costumbre en años anteriores, por lo que éstos debían ser rentables. El consistorio, para reafirmar su punto de vista, cita lo siguiente⁶⁶⁷:

«Copia del último párrafo de la Real Orden de 7 de enero de 1834, en el expediente sobre empresa de Teatros.

“En el concepto de que la voluntad de S.M. es que el ayuntamiento no continúe de ningún modo, ni en ningún caso con la empresa a los Teatros, destructores de los fondos municipales, reclamados por una multitud de atenciones sagradas a cuyo pago deben destinarse y no al de quiebras de empresas ruinosas”.»

No conocemos el plan que pudo presentar la citada junta compuesta por nuestro músico y por Bretón de los Herreros, entre otros, ni si contribuyó a solventar los problemas financieros. En cualquier caso, la temporada 1839-1840 había comenzado, a diferencia de la anterior, con bastante optimismo.

La sociedad formada por Carnicer expuso de forma entusiasta a finales del mes de marzo de ese año sus planes y expectativas⁶⁶⁸:

«Año academico de 1839 a 1840.

Una sociedad de artistas se ha encargado de la administración de este teatro; y como primer elemento de prosperidad para el mismo, cuenta con las simpatías que siempre han encontrado en el ilustrado público de ésta capital.»

⁶⁶⁶ *El Entreacto*, n.º43 (25.VIII.1839), p. 168.

⁶⁶⁷ AVM: (S) 3-464-37 (1839).

⁶⁶⁸ *Gaceta de Madrid* (29.III.1839), p. 3.

Habla la sociedad de estrenar óperas de autores españoles, escritas en español, planteamiento novedoso, que nos sitúa ante un valioso antecedente del aún tímido nacionalismo musical⁶⁶⁹:

«Los espectáculos líricos en número de 20 a 25 los menos en todo el año, han de ser la base de ésta especulación. Se cantarán óperas en español y en italiano. Se procurará que sean nuevas muchas de las que se ejecuten en idioma extranjero; y las otras han de escribirse expresamente para la compañía actual.»

Continúa el texto en la misma línea, esta vez animando a nuevos autores a presentar sus composiciones⁶⁷⁰:

«A este fin, no obstante la activa cooperación de los acreditados maestros que hacen parte de la sociedad empresarial, queda abierta la escena del Teatro de la Cruz, sin escepción ni reserva, a todos los profesores de composición, también españoles, que aspiren a señalarse gloriosamente en ésta tarea, para honor de su patria. Las recompensas serán proporcionales a las fuerzas de la sociedad, y relativas a los resultados de las obras.»

Como vemos, el escrito propone que el coliseo esté abierto a compositores ajenos a él, dejando por primera vez sin la «exclusividad» al Maestro Director y Compositor, que entonces era Carnicer. En este punto pensamos que el empresario principal, Francisco Salas, fue quien más acento puso en promover «lo nacional». Carnicer, por su parte, aunque en teoría apoyaba estos planteamientos, en la práctica nunca estrenó una producción lírica en castellano, y las obras de autores nacionales que puso en escena durante esa temporada fueron las suyas y las óperas de su amigo Baltasar Saldoni, pero todas estaban cantadas en italiano. Sin embargo, la buena voluntad y los generosos planteamientos de los empresarios dejaban abierta dicha posibilidad, aunque traslucían cierto «complejo» ante la calidad de los autores extranjeros, por lo que se solicitaba el apoyo del público para la causa «nacional»⁶⁷¹:

«La sociedad tendría que luchar con el inconveniente de grandes recuerdos artísticos, respecto de algunas famosas nombradas de extranjeros a quienes el público de Madrid ha oído y aplaudido con justicia, si no se hubiese ya erigido en principio por todos los amantes del arte, que

⁶⁶⁹ *Gaceta de Madrid* (29.III.1839), p. 3.

⁶⁷⁰ *Gaceta de Madrid* (29.III.1839), p. 3.

sin ser injustos en el mérito relevante, donde quiera que se encuentre, se puede y aun se debe proclamar una tolerancia benévola para los que con esfuerzo plausible trabajan sin descanso a fin de hacerse dignos de aprecio. A éstos trabajos, y a la protección que el público se digne dispensarles, se deberá tal vez un día la emancipación de la escena lírica española, precisada hoy por nuestro abandono a recibir la ley en el que acaso podrá dictarla más tarde.»

La sociedad, en su escrito, promete una temporada «muy feliz» apoyándose en los planteamientos antes expuestos y en el hecho de que había podido reunir al mejor personal para llevar a buen término la empresa, a pesar de «la penuria de los fondos públicos». También se había preocupado de hacer algunas reformas en el Teatro de la Cruz, para garantizar alguna comodidad en los palcos y platea.

La idea de fomentar una lírica en castellano estaba de moda, y desde hacía tiempo se venía hablando de ello. En un artículo titulado «Sobre la creación de la Ópera española», firmado por P. L. Gallego, leemos⁶⁷²:

«Profesores acreditados y jóvenes aplicados y estudiosos en la composición se hallan en el día animados de los más vivos deseos de escribir y crear la ópera nacional; algunos han hecho ensayos, que verán la luz pública.»

El autor asegura que en la temporada que va a comenzar por fin se podrá ver una «opera española»:

«Dentro de algunas semanas el público de Madrid podrá concurrir al teatro del Príncipe a oír una Zarzuela, primer ensayo de un poeta ventajosamente conocido y un compositor célebre ya por sus muchas escelentes obras.»

Pensamos que se trata de *El novio y el concierto*, «comedia-zarzuela» de Basili que se representó sin pena ni gloria en el Teatro de la Cruz durante el mes de marzo⁶⁷³. Resulta de particular interés el uso del término zarzuela para definir el género de la obra, aunque en este caso se trate más bien de un sainete lírico.

⁶⁷¹ *Gaceta de Madrid* (29.III.1839), p. 3.

⁶⁷² *El Piloto* (3.III.1839), p. 4.

⁶⁷³ *Gaceta de Madrid* (12.III.1839), p. 4.

15.3 Desarrollo de la temporada

La ópera, durante este año teatral, se representó exclusivamente en el Teatro de la Cruz, mientras que el Príncipe quedó para el teatro declamado. Dado el planteamiento nacionalista de la sociedad, y también por razones económicas, suponemos que se optó por buscar solistas españoles, ya que para entonces se podía contar, entre otros, con una generación de cantantes formados en el conservatorio conforme al modelo italiano. Los solistas principales de la temporada fueron Cristina Villó, Carlota Villó, Joaquina Lombía, Antonia Campos, Josefa Chimeno, Pedro Unanué, Francisco Salas, Félix Ramos, José Rodríguez Calonge, [¿?] Velaz, Joaquín Reguer y Vicente Blasco.

La ópera comenzó en abril con dos obras de Bellini, *La Straniera* y *Norma*. La crítica no ahorró elogios a la compañía, la versión de la ópera y el local, que había mejorado bastante, recordando que⁶⁷⁴:

«Antes no podía menos que entristecerse al ver la oscuridad y el mal aspecto que presentaba.»

Otro periódico alabó el trabajo de la empresa constituida por nuestro músico, a propósito de la misma ópera⁶⁷⁵:

«El Teatro de la Cruz, ahora exclusivamente destinado a la ópera, inauguró el año cómico el domingo último con *La Straniera* de Bellini. La nueva empresa ha mejorado mucho la disposición interior de aquél[...] haciendo desaparecer de su recinto aquella lobreguez, aquella suciedad que tan tabernario aspecto le daban.»

El artículo elogia con entusiasmo a una de las solistas de la compañía:

«Cristina Villó como Alaíde, brilló en su desempeño,[...] después de la Tosi no le ha cantado ninguna con la expresión, con la inteligencia [...]. Felicitamos a la dirección del teatro lírico por la adquisición de la Señora Villó por su mérito poco común, además de ser española.»

También en *El Piloto* se habla muy bien de esta cantante, se alaba a los cantantes españoles y se hace

⁶⁷⁴ *El Entreacto* (4.IV.1839), pp. 7-8.

⁶⁷⁵ *Gaceta de Madrid* (7.IV.1839), p. 3.

una comparación con solistas italianos de otra época⁶⁷⁶:

«Fundados recelos debía darnos una ópera en la cual hicieron *fiasco* y se estrellaron Botelli y la Tosi, cuando ambos se hallaban en el apogeo de su buena nombradía.»

El crítico se refiere a la temporada 1830-1831⁶⁷⁷, cuando se estrenó la partitura de Bellini los citados solistas habían tenido una actuación desafortunada.

Tras el éxito de la Villó y de la empresa, se anuncia la reposición de una ópera de una autor nacional⁶⁷⁸:

«Parece que la primera ópera que se ejecutará después de *La Straniera* es la *Ipermestra* del maestro Saldoni; y que tendrá el doble mérito de ser obra de un español y de ser ejecutada por artistas españoles. Aplaudimos mucho ésta reunión de los talentos nacionales; pero quisiéramos que en adelante se propusiese la compañía lírica dar con preferencia óperas nunca representadas en éstos teatros, pues tendran la ventaja de no suscitar comparaciones de ningún género, y de satisfacer la curiosidad del público por oír música nueva.»

Sin embargo, la obra del colega de nuestro compositor no se repuso hasta el mes de octubre. El segundo título que se representó también era de Bellini: *Norma*, el 9 de abril, ópera en la que la contralto Carlota Villó, que hacía su primera salida en el papel de *Adalgisa*, «fue recibida con merecidos aplausos»⁶⁷⁹.

En *Il Nuovo Figaro* de Federico Ricci, el 13 de abril hicieron su salida el tenor Félix Ramos y el bajo José Rodríguez Calonge. El segundo no se lució, aunque tampoco quedó mal. Francisco Salas, en el papel de *Leoporello*, recibió muchos aplausos; sin embargo la ópera sólo se pudo representar dos veces, porque Salas tuvo que partir hacia

«Francia e Italia en busca de algunas nuevas partes para completar la compañía. Hemos oído hablar que vendrá la Señora Campos, tan conocida y apreciada del público de Madrid,[...] o bien la graciosa Marini.»

⁶⁷⁶ *El Piloto* (2.IV.1839), p. 1.

⁶⁷⁷ El 3 de diciembre de 1830 en el Teatro del Príncipe.

⁶⁷⁸ *Gaceta de Madrid* (7.IV.1839), p. 3.

⁶⁷⁹ *Gaceta de Madrid* (12.IV.1839), p. 2.

Es posible que Salas y su socio Carnicer vieran la necesidad de reforzar la compañía e incorporar por lo menos a un prestigioso solista italiano para atraer al público.

Luego se representaron *I Puritani* de Bellini el 27 de abril y el *Belisario* de Donizetti el 8 de mayo. A propósito de la primera representación de la segunda, *La Gaceta* dice que el público esperaba con impaciencia la reposición del *spartito*, ya que no se había cantado desde 1836, cuando se había podido admirar la⁶⁸⁰:

«profundidad de su música, [...] la perfección de su desempeño. Todos los artistas que la ejecutaban la otra noche eran nuevos, [...] y tenían que luchar con terribles recuerdos.»

El periódico alaba la ejecución de los artistas españoles: diciendo que en nada desmerecía a la anterior versión, y señala que Unanué:

«tenía que luchar con los recuerdos de Tatti, que tanto gustó en ésta partición.»

También felicita a la empresa por lo bien que se había mostrado la ópera, sus trajes y decorados —muy ricos—, y nos da un dato sobre la dirección musical de la ópera:

«Vimos al *cemballo* al Señor Basily, y esto basta para decir que estuvo dirigido con grande tino e inteligencia»

El crítico utiliza término *cemballo*, en cursiva, para referirse al maestro al piano o director, recurriendo a un término arcaico. Basili, como uno de los socios de la empresa, era quien dirigía los coros y algunas representaciones, mientras que Carnicer era el director artístico y musical.

Más adelante se pusieron en escena las siguientes óperas: *Gabriela di Vergy* de Carafa el 25 de mayo, *Un'avventura di Scaramuccia* de L. Ricci el 14 de junio, y *L'ultimo giorno di Pompei* de Paccini. En una crítica a la primera representación del último título, se alaba la elección de la obra⁶⁸¹:

«Aplaudimos el acierto del *maestro Carnicer*, porque sin embargo de que los recuerdos de la *Tosi* aún no se han adormecido [...] el público deseaba oír los mágicos sonidos del arpa de *Paccini*.»

⁶⁸⁰ *Gaceta de Madrid* (12.V.1839), p. 3.

⁶⁸¹ *El Entreacto* (23.VI.1839), p. 100.

El 4 de julio nuestro empresario estrenó *Lucrezia Borgia* de Donizetti, para la que la empresa no había «perdonado gasto para presentarla con el aparato correspondiente»⁶⁸². Otro periódico publica una crónica positiva del estreno, pero critica a Basili por su mala dirección de los coros, que al parecer desafinaban⁶⁸³.

Existen noticias de que ese mes de julio Antonio García Gutiérrez había terminado el libreto de *El Sacristán de Toledo*, «Ópera nueva» cuya música correría a cargo de Carnicer y Basili⁶⁸⁴. Posiblemente se trataba del primer «fruto» de la apuesta empresarial por la lírica en español. Pero las noticias que nos han llegado sobre esta producción son contradictorias. En Pagán y De Vicente se sugiere que fueron otros los colaboradores de nuestro compositor⁶⁸⁵:

«Lamentablemente son escasa las noticias que se conocen de ésta obra en español de Carnicer: *El sacristán de Toledo*, melodrama de García Gutiérrez, con música de Piermarini, Ducassi y Carnicer, que al parecer se compuso para un estreno en el Teatro de la Cruz en la temporada lírica 1839-1840, pero que nunca se representó.»

En cualquier caso, se conservan diversos números musicales escritos por Carnicer para el segundo acto de la obra, que aparece designada por su autor como drama lírico y «opera española»⁶⁸⁶. También es posible que los empresarios del Teatro de la Cruz vetaran la obra, al no ver en ella posibilidades económicas, dado que por entonces cualquier ópera italiana era mucho más rentable.

En el mismo mes de julio hubo una función en el Teatro de la Cruz «en celebridad de los días de S.M. la Reina gobernadora» en la que se representaron actos de varias óperas, con actuación de las dos *prime donne* de la compañía italiana, Cristina Villó y Antonia Campos⁶⁸⁷. Al parecer existía cierta rivalidad, o algún problema entre ambas solistas, lo que pudo ser el origen del conflicto que veremos a continuación entre Carnicer y una de ellas.

Durante el mes de agosto nuestro músico intentó poner en escena *Il Condestabile di Chester* de

⁶⁸² *Gaceta de Madrid* (4.VII.1839), p. 4.

⁶⁸³ *El Entreacto* (18.VII.1839). Se refiere a un artículo aparecido en *El Piloto*.

⁶⁸⁴ *El Entreacto* (18.VII.1839), p. 126.

⁶⁸⁵ Pagán y De Vicente, 1997, p. 249.

⁶⁸⁶ Pagán y De Vicente, 1997, pp. 249-251.

Paccini, ópera que había estrenado en la temporada 1831-1832. Sin embargo, se encontró con la negativa de la *prima donna* Antonia Campos, contratada por Salas para la compañía de ópera. Es así como encontramos un⁶⁸⁸:

«Expediente dictado por el Alcalde 1º contra la actriz Antonia Campos por negarse a ejecutar la ópera del Condestable»

Carnicer reclama al ayuntamiento por el desacato, y éste decide obligar a la solista a hacer el papel asignado, como consta en un escrito del alcalde primero al «Señor Comisario de espectáculos públicos», quien considera que vistos los antecedentes, estos⁶⁸⁹:

«obligan a Doña Antonia Campos al cumplimiento irremisible de los deberes a que por su contrata está sujeta, si son tales como manifiesta el Director Don Ramón Carnicer y ha creído V.S.»

La cantante se defiende y, junto con su marido, Mariano Joaquín Martín, un ex alumno de nuestro compositor, alegan que Carnicer es parte interesada en el asunto, como empresario del Teatro de la Cruz⁶⁹⁰. El alcalde primero insiste en que se cumpla el reglamento con arreglo al contrato de Antonia Campos, y finalmente el ayuntamiento impone una multa a la «tiple 1ª Antonia Campos»:

«Que en su concepto merecía por haber desobedecido [...] resistiéndose a aceptar el papel que se le repartiera por el Maestro Director de la Ópera.»

La obra de Pacini finalmente no se representó, ya que en el mes de agosto sólo se hicieron algunas reposiciones. Desconocemos cuáles fueron exactamente los motivos de Campos para desobedecer a Carnicer, pero este expediente es un testimonio importante para tener constancia de cómo se resolvía un desacato al director musical por parte de un solista de la compañía italiana, y para constatar que nuestro músico seguía siendo la autoridad más importante de la compañía de ópera. Todo parece indicar que los motivos del conflicto fueron las desavenencias entre Antonia Campos y la otra *prima donna* de la

⁶⁸⁷ *Gaceta de Madrid* (24.VII.1839), p. 4.

⁶⁸⁸ AVM: (S) 2-481-2 (VIII.1839).

⁶⁸⁹ *Idem* (21.VIII.1839).

⁶⁹⁰ AVM: (S) *Ibidem* (20.VIII.1839).

compañía, Cristina Villó. Campos, a raíz del expediente, estuvo muchos días sin salir a escena, como vemos en una información de la *Gaceta de Madrid* que cuenta que «restablecida ya de su indisposición la señora Campos» se volvería a poner en escena *Una aventura di Scaramuccia de Ricci*⁶⁹¹. Más adelante, volvemos a tener constancia de la existencia del conflicto entre las sopranos, aunque al parecer ya se había solucionado⁶⁹²:

«El benéfico viento de la reconciliación se ha hecho sentir hasta entre bastidores. Parece que convencidas de este sistema las dos primas donnas de nuestro teatro lírico han terminado por último sus diferencias.»

Parece que los problemas también estaban relacionados con la puesta en escena de *Il Condestabile di Chester*, ya que en el mismo número del periódico se anuncia la preparación de la ópera.

En cualquier caso, aunque no se puso en escena ninguna ópera nueva en el mes de agosto, Carnicer se preocupó de ensayar el *Ugo Conte di Parigi* de Donizetti, que estrenó el 11 de septiembre de 1839. Mientras se preparaba el montaje, se hizo una función con diversos números de óperas que se habían representado durante la temporada. La función empezó con la «Gran sinfonía oriental del maestro Carnicer»⁶⁹³.

Por entonces nos llegan también noticias de la participación de nuestro músico y de las orquestas en varias funciones que se ofrecieron con motivo del final de la primera guerra carlista. Así, le encontramos en una celebración que tuvo lugar «en el jardín de las delicias» el 9 de septiembre de 1839, para celebrar la paz y la victoria en el país vasco, a la que asistieron buena parte de la alta sociedad madrileña y los jefes de Guarnición y Milicia Nacional⁶⁹⁴:

«A las nueve con corta diferencia se elevó al compás de la orquesta un globo, despidiendo variados cohetes [...] además de los himnos patrióticos ejecutó la orquesta con gran perfección la sinfonía de *La Muda di Portici* y otra del maestro Carnicer.»

⁶⁹¹ *Gaceta de Madrid* (10.IX.1839), p. 4.

⁶⁹² *Gaceta de Madrid* (14.X.1839), p. 3.

⁶⁹³ *Gaceta de Madrid* (17.VIII.1839), p. 4.

⁶⁹⁴ *Gaceta de Madrid* (12.IX.1839), p. 4.

En una función, que tuvo lugar el 20 del mismo mes y año en el Teatro de la Cruz⁶⁹⁵:

«En celebridad de los faustos acontecimientos de las provincias Vascongadas.»

Se tocó en primer lugar la «Sinfonía oriental del maestro Carnicer»⁶⁹⁶.

También en septiembre, el 25, se produjo otro estreno, esta vez de una ópera, seguramente traída por Salas de sus viajes a París y Milán: *Marino Faliero* de Donizetti. Luego, para promocionar a los nuevos compositores, se estrenó *Il Carozzino da vendere*, de Basili el 5 octubre de 1839 —autor «español»— y el 12 de octubre se repuso *Ipermestra* de Saldoni con gran éxito. *La Gaceta* decía al referirse a la representación de esta última⁶⁹⁷:

«En pocos teatros de Europa se verá quizá semejante aplicación.»

En octubre la compañía italiana dio otra función para celebrar el fin de la guerra⁶⁹⁸, y se representó con gran éxito *Norma*, con Lombía en el papel de *Adalgisa*, para alegría del público⁶⁹⁹.

Más adelante, por el periódico que se vendía durante las funciones, sabemos que nuestro compositor preparaba un nuevo montaje⁷⁰⁰:

«Se ésta ensayando para ejecutarse a la mayor brevedad la ópera de Rossini, titulado *El Conde Ori*: la dirigirá el maestro Don Ramón Carnicer.»

Asimismo aparece otra noticia importante relativa a una colaboración musical entre Basili y Carnicer:

«Parece que en este mismo teatro se pondrá en escena fines del año cómico una ópera de magia, titulada *El Sacristán de Toledo*, letra de Don Antonio García Gutiérrez, música de Don Basilio Basili y Ramón Carnicer, y decoraciones de Don Francisco Lucini.»

Es la famosa «ópera española», a la que hemos hecho referencia y que se había anunciado en julio de 1839. Nunca llegó a ejecutarse. Creemos que Carnicer desistió del intento por no estar convencido del

⁶⁹⁵ *Gaceta de Madrid* (20.IX.1839), p. 4.

⁶⁹⁶ *Gaceta de Madrid* (20.IX.1839), p. 4.

⁶⁹⁷ *Gaceta de Madrid* (18.X.1839), p. 5.

⁶⁹⁸ *Gaceta de Madrid* (12.X.1839), p. 4.

⁶⁹⁹ *El Entreacto* (31.X.1839), p. 245.

resultado musical, aunque esta opinión entra en el terreno de la hipótesis. Sabemos que una versión de dicha obra se representó en Cádiz, y en Madrid se ensayaron varias obras similares del género lírico en español, pero ninguna llegó a la escena, seguramente por no tener calidades artísticas ni posibilidades de éxito de público.

Durante el mismo mes se representó el siempre triunfante *Barbiere di Siviglia* de Rossini, con un reparto español. *Il Conte Ory*, también del cisne de Pésaro, fue estrenada el 16 de noviembre; sobre su estreno sabemos lo siguiente⁷⁰¹:

«La ejecución floja y descuidada alguna vez, ha sido buena por parte de la Señora Campos. Complacémonos en reconocer los adelantos de ésta joven y lindísima cantatriz.»

I Briganti de Mercadante se estrenó 12 de diciembre, y dada la altísima tesitura del papel principal de tenor, Carnicer había decidido que lo hiciera una mujer⁷⁰²:

«La señora Villó se ha encargado, por pura complacencia, de la parte destinada por el maestro al tenor.»

La crítica de una de las representaciones nos cuenta que la función no había sido muy lograda⁷⁰³:

«Fue ejecutada medianamente [...] la Campos ronca, [...] los coros estuvieron detestables.»

En diciembre de 1839 se hizo varias veces una función a beneficio de los coristas, en la que se tocó la «Sinfonía patriótica del maestro Don Ramón Carnicer»⁷⁰⁴. En otra, a beneficio de la orquesta y que también se hizo varias veces, encontramos que buena parte del programa es de nuestro compositor. En la primera parte figuran las siguientes obras⁷⁰⁵:

«2º. Introducción en la ópera *Elena e Malvina*, del maestro Carnicer, por la Señora Villó, el Señor Salas y coristas; con decoración y trajes. [y] 6º. Terceto en la ópera *Elena e Malvina*.»

⁷⁰⁰ *El Entreacto* (14.XI.1839), p. 262.

⁷⁰¹ *Gaceta de Madrid* (19.XI.1839), p. 3.

⁷⁰² *Gaceta de Madrid* (12.XII.1839), p. 4.

⁷⁰³ *El Entreacto* (9.I.1840), p. 12.

⁷⁰⁴ *Gaceta de Madrid* (14.XII.1839), p. 4.

⁷⁰⁵ *Gaceta de Madrid* (19.XII.1839), p. 4.

En la segunda parte se tocaron:

«1º. Sinfonía nueva del maestro Carnicer, escrita expresamente para este beneficio. 2º. Terceto de bajos del mismo maestro por los Señores Calvet, Salas y Reguer. 3º. Canción española titulada *La Criada*, poesía de Don Manuel Bretón de los Herreros, música del mismo maestro Carnicer, también expresamente compuesta para ésta función; será ejecutada por la Señora Campos.»

Vemos que la pluma de nuestro músico se había inspirado bastante para dicha función, ya que había escrito dos obras nuevas. La canción «La Criada», que interpretó Antonia Campos, se hizo famosa y fue publicada más adelante por el editor y clarinetista Antonio Romero.

Para Nochebuena se puso en escena el drama bíblico *La degollación de los Inocentes*, a beneficio de los actores⁷⁰⁶:

«Exornada con coros y baile, siendo aquellos de maestros ventajosamente conocidos.»

Uno de los coros era del maestro de Carnicer, pero se utilizó su música sin su consentimiento; por esta razón, en marzo de 1840, Carnicer reclamará en los tribunales el pago de los derechos de utilización del coro que había compuesto para el «drama *Luis onceno*», cantado sin su permiso del 24 al 31 de diciembre de 1839 y el 1 y 5 de enero de 1840, en el Teatro del Príncipe. Carnicer exigió 1.500 reales por ser el coro propiedad de su «ingenio» y 200 reales por representación. La Comisión de Espectáculos salió en defensa de nuestro compositor y obligó a la empresa del Teatro del Príncipe a pagarle al maestro lo que pedía (ver capítulo III).

En enero se hizo una función a beneficio de los actores jubilados de ambos coliseos y de las viudas y huérfanos. También en esta ocasión encontramos obras de nuestro compositor, como unas⁷⁰⁷:

«sinfonía últimamente escrita por el maestro Don Ramón Carnicer.»

Y para terminar la función, la:

«tonadilla a tres, titulada *Los maestros de la Raboso* o *El Trípli* [...] En ella se cantará el dúo bufo que escribió al intento el maestro Carnicer.»

⁷⁰⁶ *Gaceta de Madrid* (23.XII.1839), p. 4.

La composición, para ser cantada dentro de la antigua tonadilla de Blas de Laserna, había sido escrita por Carnicer en 1836, y se cantó varias veces en 1840. También sabemos que en Toledo se habían representado obras de teatro para las que nuestro músico había compuesto música: *Carlos II el hechizado*, *Doña María de Molina*, y que se preparaban para poner en escena *La pata de cabra*⁷⁰⁸.

En cuanto a ópera se refiere, el año de 1840 comienza con la nueva producción de Saldoni, *Cleonice regina di Siria*, que se estrena el 24 de enero. El mismo mes se estrena *Il dominó nero* de Auber, el 24 de enero. El 11 de marzo se estrena en el Teatro de la Cruz el *Il Giuramento* de Mercadante. El mismo mes se canta el⁷⁰⁹:

«Dúo en la ópera *Adela de Lusignan* del maestro Carnicer, nunca ejecutado en este teatro, por los Señores Estéban, Calvet y coristas, con decoración y trajes.»

La última obra representada por la compañía italiana durante la temporada que nos ocupa fue *Roberto Devereux* de Donizetti, el 2 de abril. También por esas fechas se hace durante varios días en el Teatro de la Cruz una función con actos y arias de diversas óperas hechas a lo largo del año teatral. En estas se toca una sinfonía de Carnicer⁷¹⁰. Fueron las últimas representaciones de la compañía italiana, que no se volverá a reorganizar hasta el mes de julio de 1840.

16 TEMPORADA 1840-1841

16.1 El año teatral

Al quedar disuelta la compañía italiana, el trabajo de nuestro músico en los coliseos, hasta julio de 1840, estuvo centrado principalmente en la dirección artística de la pequeña orquesta llamada «de comedias» y en la composición de música incidental para obras de teatro declamado.

Algunas exitosas obras que tenían números musicales de Carnicer se volvieron a poner en

⁷⁰⁷ *El Entreacto* (16.I.1840), p. 20.

⁷⁰⁸ *El Entreacto* (5.I.1840), p. 3.

⁷⁰⁹ *Gaceta de Madrid* (23.III.1840), p. 4.

⁷¹⁰ *Gaceta de Madrid* (9.IV.1840), p. 4.

escena, como la comedia de magia *La Estrella de Oro*, que se representó en el Teatro del Príncipe⁷¹¹ en diversas ocasiones a lo largo del año 1840, el drama mitológico *La Pata de Cabra*, obra que también tuvo gran éxito a lo largo de varios años⁷¹², y *Carlos II el hechizado*, en el mismo coliseo⁷¹³. También tenemos noticias de partituras que escribió para la escena durante dicho año teatral, como *Cásate por interés y me lo dirás después*, comedia en cuatro actos y en verso de Santos López Pelegrín⁷¹⁴, o *Los polvos de la madre Celestina*,⁷¹⁵:

«comedia de magia en tres actos, sacada del teatro francés y acomodada al español por Juan Eugenio Hartzenbusch.»

Esta obra se anunció con gran publicidad, destacando que,⁷¹⁶:

«La música de los coros es composición del maestro Don Ramón Carnicer.»

Los números musicales aportados por nuestro compositor a la obra son la «Canción y coro de locos» y el «Coro de carboneros»⁷¹⁷. Otra obra en la que colaboró nuestro compositor durante la temporada fue el drama de Ventura de la Vega titulado *Mateo*, para el que compuso una obra orquestal con motivos nacionales⁷¹⁸:

«Entre el segundo y tercer acto se tocará a telón levantado y a completa orquesta, un popurri de canciones españolas, pieza instrumental, nueva, composición del maestro Don Ramón Carnicer.»

Como podemos ver, Carnicer mantuvo su actividad durante los primeros meses del año teatral en el Teatro del Príncipe, a pesar de no haberse organizado aún una compañía de ópera y de permanecer

⁷¹¹ *Gaceta de Madrid* (6.V.1840), p. 4.

⁷¹² *Gaceta de Madrid* (12.VI.1840), p. 4.

⁷¹³ *El Entreacto* (28.V.1840), p. 170.

⁷¹⁴ BN: T 7445. En Pagán y De Vicente, 1997, p. 274.

⁷¹⁵ BHM: Mus (L) 743-31. En Pagán y De Vicente, 1997, p. 330.

⁷¹⁶ *Gaceta de Madrid* (14.I.1841), p. 4.

⁷¹⁷ En Pagán y De Vicente, 1997, p. 330.

⁷¹⁸ *Gaceta de Madrid* (31.III.1841), p. 4.

cerrado el Teatro de la Cruz durante varios meses⁷¹⁹.

16.2 La regencia de Espartero

La guerra civil había encumbrado a varios militares al poder político, sobre todo a Espartero, Duque de la Victoria, gracias a las derrotas infligidas a los ejércitos carlistas. El primer verso del himno que escribió Carnicer en loor a Espartero resume su carácter heroico y popular: «Honor al valiente, al noble adalid». El *Himno al Excelentísimo Señor Espartero*⁷²⁰ fue escrito en 1840 por nuestro compositor poco antes que Espartero fuese elegido regente, y estrenado con motivo de la entrada del general en Madrid en septiembre de 1840. Es un testimonio directo de la situación política de entonces y del llamado movimiento «progresista», que desde la aplicación de la Constitución de 1837 dominaba las capitales más importantes. María Cristina apoyaba a los «moderados», que querían poner en práctica una nueva ley de ayuntamientos. Se oponían a esto los progresistas, por lo que habrá levantamientos militares. Espartero amenazaría a María Cristina hasta conseguir su renuncia a la regencia y su partida al exilio en Francia el 12 de octubre de 1840. Más tarde, en 1841, Espartero será elegido regente por las cortes, cargo que ejercerá hasta 1843.

El himno que escribió Carnicer en 1840 era más bien en alabanza a la victorias militares del general y, sobre todo, a la victoria que supuso el final de la guerra carlista, y no necesariamente a la regencia de Espartero, que se proclamó más tarde. Escrita para dos tenores y bajo, cuerdas y vientos, la partitura fue sin embargo arreglada para banda «por el propio compositor»⁷²¹, lo que permite suponer que el himno también fue utilizado durante los años en que gobernó el general, en ceremonias o actos castrenses, para alabar la figura del militar.

Curiosamente, Baldomero Espartero había sido en el Perú uno de los últimos representantes del ejército realista, derrotado en la famosa batalla de Ayacucho. En el país andino, adonde partió en 1815, había luchado a las órdenes del general Morillo. Se da la paradoja de que Carnicer había escrito el *Himno*

⁷¹⁹ En abril 1840 se había firmado un contrato de arriendo de los dos teatros a favor de Francisco Salas, Julian Romea, Elías Noren y Francisco Luchini. AVM: (S) 4-5-25 (19.IV.1840).

⁷²⁰ BHM: Mus (L) 742-14. En Pagán y de Vicente, 1997, p. 407.

⁷²¹ Ibidem.

Patriótico de Chile, en alabanza a la independencia de un país americano, y ahora escribía otro en loor a un general que, que aunque en España pudo ser símbolo de libertad, había sido en América un enemigo de la independencia de las colonias.

Otro himno que también escribió Carnicer en 1840 es el⁷²²:

«*Himno al feliz cumpleaños de S.M. la Reyna gobernadora*⁷²³, fundadora y protectora del Real Conservatorio de Música de María Cristina.»

El anterior ejemplo y este himno, que fue ejecutado el 27 de abril de 1840, parecen contradictorios, ya que Espartero expulsó a María Cristina de España pocos meses después. Ambos himnos demuestran que Carnicer escribía para el poder de turno, limitándose a la composición de la música de los encargos que se le asignaban.

16.3 La temporada de ópera

La situación política, que no era demasiado tranquila, sin duda debió de influir en la temporada teatral 1840-1841, y la ópera no pudo representarse hasta el mes de agosto, cuando ya se mantuvo ininterrumpidamente hasta finales de marzo de 1841. Las revueltas populares y los movimientos militares que desembocarían en la Regencia de Espartero debieron afectar a la vida cultural en Madrid. La polémica ley de ayuntamientos repercutió financieramente en el consistorio madrileño, que era el responsable de los Reales Teatros. Sin embargo, hacia el mes de agosto Carnicer pudo comenzar las funciones. Esta vez la ópera se representó en ambos coliseos, aunque sobre todo en el segundo. La orquesta y coros debieron alternar en los dos teatros, con una versión más reducida para las piezas de teatro declamado en español. Por el inventario que se hizo en ambos teatros en enero de 1840, sabemos que la empresa del Teatro del Príncipe a cargo de Luis María Pastor cesó, y entraron como empresarios Salas al de la Cruz, y García Luna y otros al del Príncipe⁷²⁴. Algunos datos sobre las plazas en la orquesta nos permiten conocer mejor la organización de la compañía: varios profesores pedían al ayuntamiento

⁷²² BHM: Mus (L) 742-26. En Pagán y De Vicente, 1997, p. 408.

⁷²³ María Cristina de Borbón cumplió treinta y cuatro años el 27 de abril de 1840.

⁷²⁴ AVM: (S) 3-465-40 (1840).

que se les otorgara un nombramiento. Ignacio Masferrer, solicita, el 1 de junio de 1840, la plaza de flauta del Teatro del Príncipe, por fallecimiento de Juan León, ya que ocupaba su puesto de primera flauta ⁷²⁵:

«V.E. si así lo estimase, informarse de los Censores de aquéllas Empresa, que los fueron los Señores Maestros Don Ramón Carnicer, Quijano y Saldoni.»

Camilo Fabiani, violonchelista en las orquestas de ambos teatros, también pide la propiedad de la plaza, y Manuel Sánchez de Rueda, el 15 de julio de 1840, viola de los teatros, hallándose vacante su plaza, suplica

«se sirva espedirle el nombramiento [...] en los mismos términos que se le había espedido al Señor Maestro Don Ramón Carnicer, al primer violín Don Fernando de Aguirre al primer clarinete [...] Don Carlos Mayesté y a otros.»

Por un anuncio publicado en junio en *El Entreacto*, sabemos la nueva compañía estaba organizándose ⁷²⁶:

«La empresa tiene en su contrata la obligación de dar como mímunun 100 representaciones de ópera en el año; y para que estas sean dignas del público madrileño, el socio Don Francisco Salas está ya en relaciones con una tiple, un tenor y un bajo, todos ellos de primer orden.»

Los demás solistas, decía el anuncio, serían españoles. La empresa promete asimismo comenzar pronto la temporada:

«Los trabajos de la compañía lírica daran principio en todo el mes de julio próximo.»

Mientras se organizaba la nueva compañía, se hicieron varias funciones en las que hubo música de nuestro compositor, su sinfonía oriental y «la de himnos patrióticos» ⁷²⁷.

Por fin aparece la lista de la nueva compañía de ópera en la que figura como «Maestro Director y compositor: Ramón Carnicer» y los tres solistas italianos que había prometido Salas: la *prima donna* Rosina Mazarelli, el tenor Giovanni Batista Genero y el bajo Filippo Galli, que además sería director de

⁷²⁵ AVM: (S) 3-465-39 (1840).

⁷²⁶ *El Entreacto* (23.VI.1840), p. 131.

⁷²⁷ *Gaceta de Madrid* (18.VI.1840), p. 4 .

escena, junto con Francisco Salas⁷²⁸. El resto de los cantantes son todos españoles. Al respecto la empresa dice lo siguiente⁷²⁹:

«Los nombres de los artistas que componen la precedente lista, y la justa reputación que gozan, son una prueba terminante de los buenos deseos que la empresa tenía de agradar al público al formar su compañía de ópera.»

Luego destaca el trabajo del principal organizador de la compañía⁷³⁰:

«El socio *Don Francisco Salas*, en cumplimiento de sus intenciones y de las de la empresa no ha perdonado paso ni sacrificio alguno para llenar el objeto indicado.»

Por fin, en el mes de agosto, tenemos noticias del inminente inicio de las representaciones de ópera⁷³¹:

«Removidos ya los obstáculos que ha retardado hasta ahora, con sentimiento de la empresa, los espectáculos líricos, la compañía de ópera italiana dará principio a sus representaciones mañana sábado.»

El estreno se produce el 15 de agosto de 1840 en el teatro del Príncipe, con la puesta en escena de *Beatrice di Tenda* de Bellini.

Un artículo sobre el estreno de la nueva compañía valora positivamente la ópera representada y los cantantes⁷³²:

«Ha agradado en Madrid; pues creemos que semejante resultado no era fácil de conseguir. La empresa es acreedora a elogios por el decoro y brillantez que hubo»

El crítico elogia a los cantantes, y de la *prima donna* Rosina Mazzarelli dice que es «una cantante de talento» con técnica muy buena, aunque con «regulares facultades».

La ópera seguía siendo el espectáculo favorito de la sociedad madrileña, que la echaba mucho en falta cuando no había funciones, como lo demuestra el siguiente comentario relativo al estreno de la nueva

⁷²⁸ *El Entreacto*, S.F. [¿19.VII.1840?].

⁷²⁹ *Idem*.

⁷³⁰ *Idem*.

⁷³¹ *Gaceta de Madrid* (14.VIII.1840), p. 4.

compañía⁷³³:

«Llegó por fin el suspirado día de ver anunciada la representación de una ópera. y de poner término al menguado abandono que las cabía, [...] el público, ansioso ya de funciones líricas, despues de un interregno de cinco meses, tal prisa se dio en acudir al despacho de billetes, que ni uno sólo se encontraba en él a la media hora de estar abierto.»

Vemos como el *furor* por el teatro lírico seguía presente, especialmente acusado tras la ausencia de representaciones. A partir de entonces las funciones continúan sin interrupción, y Carnicer pone en escena *Le prigion d'Edimburgo* de F. Ricci, que es estrenada el 28 de agosto. La compañía vuelve a ser elogiada por *El Entreacto*: refiriéndose a una función de la ópera de Ricci, considera que los «heroes de ella» habían sido Salas y la Mazzarelli, que habían arrebatado los aplausos del público⁷³⁴.

En septiembre de 1840, a propósito de la entrada de Espartero en Madrid, se organizaron una serie de actos para solemnizar su llegada. La empresa de ópera no pudo ofrecer todas las representaciones prometidas, ya que había habido grandes movimientos de tropas y muchos músicos de la compañía pertenecían a la milicia. Pese a todo se hicieron varias funciones «patrióticas» en las que se tocaron obras de nuestro compositor⁷³⁵:

«Las circunstancias políticas que han ocasionado aumento extraordinario de servicio para la guardia Nacional, han estorbado que se pongan en escena las producciones nuevas anunciadas por la empresa. En tanto se han ejecutado algunas funciones que por su objeto y por el interés de las composiciones que en ellas se han ejecutado han llamado la atención del público y reunido afluencia de espectadores. Es la primera entre estas una en que se representó la comedia de Don Manuel Bretón de los Herreros, titulada: *Que diran y el que se me da a mí*, un himno nuevo, segun creemos, del maestro Carnicer,[...] si mal no recordamos hubo también algo de baile patriótico sobre una sinfonía compuesta por el mismo maestro con los himnos más conocidos.»

⁷³² *El Entreacto* (23.VIII.1840), p. 57.

⁷³³ *Gaceta de Madrid* (24.VIII.1840), p. 3.

⁷³⁴ *El Entreacto*, [IX.1840] p. 66.

⁷³⁵ *El Entreacto*, [IX.1840] p. 81.

En el mismo periódico aparece publicada la letra de un Himno,

«Puesto en música por el maestro Don Ramón Carnicer y cantado en el Teatro del Príncipe,»
que es con toda probabilidad el mencionado en el texto anterior. Su letra nos da una idea muy clara de las circunstancias políticas del momento, por lo que reproducimos el coro y una de sus estrofas:

«Coro
A las armas volad, **ESPAÑOLES**
Que es ya mengua en silencio sufrir
Sus, valientes, al arma ya tocan
Al clamor de la **PATRIA** acudid
[...]
III
Sacudid, **ESPAÑOLES**, el yugo
Que forjaron las manos serviles:
Vuestros hierros trocad en fusiles
Y los siervos así temblarán.
LIBERTAD! LIBERTAD! Llegó el día:
Reconquista tus santos derechos,
Que a tu nombre se inflaman mil pechos
Que tu sangre por tí verterán.»

Había habido todo tipo de revueltas y motines en Madrid y Barcelona con motivo de la polémica ley de ayuntamientos, y el poder de María Cristina se tambaleaba. Los acontecimientos a los que se hace referencia fueron la anulación de la ley de ayuntamientos y la convocatoria de elecciones para modificar la constitución y reorganizar la regencia⁷³⁶. Espartero aprovechó la situación y se hizo con el poder. Otro periódico hace referencia a la función, que se hizo varias veces en el Teatro del Príncipe, y nos aclara un poco más la situación⁷³⁷:

⁷³⁶ Rico, 1997, p. 66.

⁷³⁷ *Gaceta de Madrid* (6.IX.1840), p. 4.

«Apresurándose la empresa a secundar los deseos del Excelentísimo ayuntamiento constitucional, ha dispuesto una función extraordinaria para solemnizar por su parte el glorioso pronunciamiento de la capital.»

Se ejecutaron diversos números de ópera, teatro declamado y baile; entre ellos, los siguientes de nuestro compositor:

«4º Gran sinfonía de himnos nacionales, arreglada por el maestro Don Ramón Carnicer, y dispuesta para baile por Don Manuel Casas, quien la bailará en unión de todas las parejas de la compañía.

5º Himno patriótico compuesto por Don Ramón Carnicer. cantado por los actores de la compañía de ópera y todo el cuerpo de coros. [...] En los intermedios tocará la orquesta himnos patrióticos.»

La curiosa coreografía sobre himnos nacionales es un reflejo de la agitación «patriótica» que reinaba en la capital del reino. En octubre de 1840, mes en que María Cristina renunció a la regencia y partió a su exilio en Francia, los ánimos seguían agitados en la capital, y se hicieron varias funciones para celebrar al nuevo «caudillo». Nuestro compositor participó activamente. Una de ellas, en el coliseo del Príncipe, «en celebridad de la llegada a ésta corte del Excelentísimo Señor duque de la Victoria», comenzó con una obra del maestro⁷³⁸:

«1º Gran sinfonía nueva, a completa orquesta compuesta expresamente para ésta función por el maestro Don Ramón Carnicer, la cual se tocará a telón levantado.»

Otra de sus aportaciones fue para *La Ponchada*, una improvisación cómica, en un acto, de Bretón de los Herreros y Julián Romea⁷³⁹,

«En la cual se ejecutará un baile nuevo, compuesto sobre el tema del himno de Espartero, y se cantará un himno nuevo, puesto en música por el maestro Don Ramón Carnicer.»

Suponemos que el tema del himno utilizado para el baile es el de Carnicer, lo que sería una nueva

⁷³⁸ *Gaceta de Madrid* (2.X.1840), p. 4.

⁷³⁹ *Gaceta de Madrid* (2.X.1840), p. 4.

aportación de nuestro compositor a la música de baile patriótico. Del «himno nuevo» no tenemos más información, suponemos que era una segunda composición dedicada a Espartero. En otra función dedicada al general y a la milicia nacional se tocó una sinfonía de Carnicer y se cantaron varios himnos. Se había organizado para recaudar fondos ⁷⁴⁰:

«Ha dispuesto la empresa destinar el producto líquido que resulte al socorro de los valientes inválidos que han derramado su sangre por la santa causa que todos defendemos.»

La función del Príncipe no había tenido tanto éxito ⁷⁴¹:

«Por una fatalidad inconcebible, su éxito no correspondió en nada al objeto propuesto, y sería tan inoportuno como poco prudente el tocar una llaga aún no cicatrizada.»

En lo que respecta a la temporada de ópera, en septiembre la empresa abrió la suscripción de nuevos abonos ⁷⁴²:

«En el día de ayer 10 se abrió el abono por 40 representaciones de ópera las que se darán en el Teatro de la Cruz. No permitiendo lo costoso de los espectáculos líricos hacer en los abonos la rebaja del 25 por 100, el precio de las localidades para los de ópera será el ordinario.»

El 23 de septiembre Carnicer estrenó *Lucia di Lamermoor* de Donizetti, con una acogida mediocre ⁷⁴³:

«*Lucia* cantose de tal modo que quedaron oscurecidas muchas de sus bellezas [...]. Corrían de tal modo los nombres de Rubini y la Persiani y los sabrosos recuerdos de *un mundo mejor*.»

Al parecer, el crítico había oído una versión memorable de la ópera, ejecutada por otros cantantes en París.

El 3 de octubre se representó con gran éxito *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini, con Galli en el

⁷⁴⁰ *Gaceta de Madrid* (1.X.1840), p. 4.

⁷⁴¹ *El Entreacto*, [X.1840] p. 113.

⁷⁴² *Gaceta de Madrid* (11.IX.1840), p. 4.

⁷⁴³ *El Entreacto*, [X.1840] p. 98.

papel de Bartolo, y Salas y Ojeda, que también recibieron elogios⁷⁴⁴. *Guillermo Tell* de Rossini se representó en el Teatro del Príncipe el 17 de octubre, con grandes aplausos para el tenor Genero y la *prima donna* Mazzarelli⁷⁴⁵.

«Una numerosísima concurrencia que no ha disminuido en las representaciones posteriores, acudió a la primera de *Guillermo Tell*, y demostró con sus aplausos que el instinto de lo bello es poderosísimo en los humanos.»

El 28 de octubre fue *I Puritani* de Bellini la obra representada en el coliseo del Príncipe. Se hizo una función de la ópera «por convite a S.M. en el del Príncipe», que al parecer no fue buena⁷⁴⁶.

«El público tuvo muchísima razón en mostrar su cólera a todos los que desempeñaron la ópera.» Carlota Villó cantó el papel de Elvira y lo hizo fatal, según el artículo. También comenta que hubo cambios de última hora en el reparto, y concluye: «No podemos disculpar a la empresa»⁷⁴⁷. Las críticas obligaron a Carnicer a cambiar el reparto y poner a otra solista en el papel de Elvira, que cantó «con inteligencia y logró merecidos aplausos»⁷⁴⁸.

A finales de noviembre se hizo una función en el Teatro de la Cruz «por varios individuos del segundo batallón de la M.N.»⁷⁴⁹ a beneficio de la familia de un miliciano muerto, a la que asistió el batallón. Los empresarios Salas y Latorre, y probablemente Carnicer, eran de la Milicia. Comenzó con la:

«1º *Sinfonía patriótica* del maestro Carnicer, compuesta sobre el tema de varias canciones nacionales.»

Le Nozze di Figaro de Ricci se estrenó el 27 de noviembre en el Teatro de la Cruz. La soprano Mazzarelli se encontraba un poco indispuesta en su estreno, pero estuvo «vivaracha y coqueta como su papel

⁷⁴⁴ *El Entreacto*, [X.1840] p. 113.

⁷⁴⁵ *El Entreacto*, [X.1840] p. 130.

⁷⁴⁶ *El Entreacto* (1.XI.1840), p. 137-138.

⁷⁴⁷ *El Entreacto* (1.XI.1840), p. 137-138.

⁷⁴⁸ *El Entreacto* (XII.1840), p. 177.

⁷⁴⁹ *El Entreacto* (23.XI.1840).

exigía», según la crítica, que a su vez destaca la «propiedad y lujo en los trages»⁷⁵⁰. Al parecer la *prima donna* Rosina Mazzarelli había estado fuera de la escena un tiempo y tuvo que sustituirla Antonia Campos para una función que se hizo «en celebridad de los días de S.M. Isabel II»⁷⁵¹:

«Imposibilitada la empresa de poder poner en algún tiempo espectáculo lírico en escena a causa del desgraciado golpe que la señora Mazzarelli recibió en la última representación de *La prigioniera di Edimburgo*, ha invitado a Doña Antonia Campos, quien voluntaria y graciosamente se ha prestado a sacarla de semejante apuro.»

En diciembre le llega el turno a *La cenerentola* de Rossini en el Teatro de la Cruz, en la que recibieron elogios Mazzarelli y la empresa⁷⁵²:

«Sabemos los esfuerzos que debe hacer la empresa para lograr tal resultado.»

Maria Stuarda de Donizetti fue estrenada por Carnicer el 30 de diciembre de 1840⁷⁵³:

«La empresa, anhelante siempre por presentar buenos espectáculos, la haya creído digna de ser ejecutada ante el culto público de la capital.»

Según el periódico *El Entreacto*, la primera impresión de la ópera no fue buena, pues el público⁷⁵⁴:

«marchó lánguido y frío todo el primer acto de la ópera, conteniendo a duras penas ciertas almas caritativas una comezón de silvar que se traslucía a tiro de ballesta.»

Poco después sabemos que se preparaba *Il giuramento* de Mercadante, y que⁷⁵⁵:

«La empresa ha encargado el desempeño del papel principal en la cuerda de tiple a Doña Leonilda Francheschini, *prima donna* contratada nuevamente para este teatro.»

Como ya se ha dicho, Rosina Mazzarelli se hallaba indispuesta, por lo que Carnicer vio necesario buscar a

⁷⁵⁰ *El Entreacto* (XII.1840), pp. 177-178.

⁷⁵¹ *Gaceta de Madrid* (19.XI.1840), p. 4.

⁷⁵² *El Entreacto* (XII.1840), p. 178.

⁷⁵³ *Gaceta de Madrid* (1.I.1841), p. 4.

⁷⁵⁴ *El Entreacto* (3.I.1841), p. 209.

⁷⁵⁵ *Gaceta de Madrid* (8.I.1841), p. 4.

otra solista⁷⁵⁶. *Il giuramento* se puso en escena el 13 de enero en el Teatro de la Cruz.

En lo que al año teatral se refiere, una de las obras que se anunció como novedad fue *La congiura di Venezia* de Ventura Sánchez Lamadrid, que se estrenó en el Teatro de la Cruz el 27 de enero de 1841. Fue definida como «ópera nueva», cuyo estreno habría sido posible «debido a la aplicación y laboriosidad de un nuevo compositor español»⁷⁵⁷. Desgraciadamente no sabemos quién era dicho compositor.

Más tarde llegó el estreno de *Elena da Feltre* de Mercadante, el 12 de febrero de 1841. Por esas fechas, como todos los años al comenzar el carnaval, se celebraron bailes de máscaras. Sabemos que en el Salón de Oriente seguía triunfando la música de nuestro compositor a altas horas de la noche⁷⁵⁸:

«A las tres de la madrugada se ejecutará la gran sinfonía a tres orquestas del, maestro Don Ramón Carnicer.»

En una función de teatro y música que se repitió durante varios días a partir del 18 de febrero de 1841, se oyó el⁷⁵⁹:

«Capricho nuevo a toda orquesta, compuesto expresamente para este día por el maestro Don Ramón Carnicer.»

El 6 de marzo se volvió a poner en escena *Norma* de Bellini en el Teatro de la Cruz, con un reparto de solistas españoles. Según *El Entreacto*, el público estaba cansado de esta ópera⁷⁶⁰. Por último, el 22 de marzo se puso en escena *Anna Bolena* de Donizetti, última producción de la compañía de ópera durante el año teatral que nos ocupa.

Por razones de orden y forma hemos decidido desarrollar la temporada 1841-1842 en un número aparte, como veremos a continuación.

⁷⁵⁶ *Gaceta de Madrid* (3.I.1841), p. 4.

⁷⁵⁷ *Gaceta de Madrid* (26.I.1841), p. 4.

⁷⁵⁸ *Gaceta de Madrid* (7.II.1841), p. 4.

⁷⁵⁹ *Gaceta de Madrid* (18.II.1841), p. 4.

⁷⁶⁰ *El Entreacto* (14.III.1841).

17 TEMPORADA 1841-1842

Este año teatral es el que marcará el principio del distanciamiento de Carnicer de los Reales Teatros. El 9 de agosto de 1841 Francisco Salas⁷⁶¹ y Juan Lombía contrataron con el ayuntamiento para la cesión del Teatro de la Cruz⁷⁶² por un periodo de 3 años⁷⁶³. En 1844 Carnicer entabló un pleito con dichos empresarios, al no respetar estos el nombramiento que tenía nuestro compositor como director musical del Teatro de la Cruz, como se puede ver en el capítulo III de este trabajo. Sin embargo, en 1841 aún era pronto para adivinar lo que iba a pasar, y Carnicer seguía ocupando el cargo de director artístico de la compañía italiana. La temporada de ópera, que se prolongó con la compañía anterior hasta el mes de junio, volvió a hacerse exclusivamente en el Teatro de la Cruz. En el Teatro del Príncipe, donde a partir de agosto se quedaría Julian Romea como empresario, se representaba fundamentalmente teatro declamado en español. La compañía italiana hizo algunas representaciones en la temporada que nos ocupa, en el que sería un nuevo centro del *bel canto* en Madrid, el Teatro del Circo, en la plaza del Rey.

Carnicer siguió escribiendo música para obras de teatro en español, mientras mantenía una intensa actividad como compositor en el Teatro del Príncipe, donde dirigió la orquesta en diversas funciones de verso de la temporada. De las obras que se representaron durante el año teatral, y que contenían números musicales compuestos por Carnicer, podemos destacar *Apoteosis de Don Pedro Calderón de la Barca* de José Zorrilla⁷⁶⁴, *El cardenal y el judío* de Juan de la Cruz Tirado⁷⁶⁵, *Juan de*

⁷⁶¹ Francisco Salas, nacido en Granada (1812), formaba parte de los coros de la compañía italiana cuando nuestro compositor llegó a Madrid, hasta que en 1830, según Saldoni (1880, II, pp. 210-211), por enfermedad le tocó sustituir a «un *partichino* en la ópera *El Contestabile di Chester*, del maestro Pacini, con tanto acierto y agrado del público, que desde aquel momento fue relevado de cantar coros [...] habiéndole escriturado el maestro Carnicer al año siguiente de segundo bajo».

Efectivamente, se conservan diversos contratos en el Archivo de la Villa de Madrid que muestran la evolución del cantante desde simple «corista» a bajo solista, caricato o bufo, «debiendo, si bien era acreedor de ella, no poca protección al ilustre Carnicer» (Idem. p. 211). Fue uno de los grandes impulsores del proyecto de creación de la «ópera española», director artístico del Teatro Real y fundador del Teatro de la Zarzuela. Se hizo célebre por la composición e interpretación de *Toros del Puerto*, canción castiza española, orquestada por Carnicer.

⁷⁶² En abril 1840 se había firmado un contrato de arriendo de los dos teatros a favor de Francisco Salas, Julian Romea, Elías Noren y Francisco Luchini. AVM: (S) 4-5-25 (19.IV.1840).

⁷⁶³ AVM: (S) 4-67-8 (13.XII.1841).

⁷⁶⁴ BN: Mss. 14532-4. En Pagán y De Vicente, 1997, pp. 261-263.

⁷⁶⁵ BN: T 12010, BHM: Mus 36-20, BHM: Mus (L) 744-11. En Pagán y De Vicente, 1997, pp. 270-272.

Suavia, adaptación de Antonio García Gutiérrez e Isidoro Gil⁷⁶⁶, *Un monarca y su privado* de Antonio Gil y Zárate⁷⁶⁷, *La morisca de Alajuar* de Ángel de Saavedra, duque de Rivas⁷⁶⁸, y *La pluma prodigiosa* de Manuel Bretón de los Herreros⁷⁶⁹. Gracias a esta última comedia sabemos que Carnicer también mantenía buenas relaciones con los empresarios del Teatro del Príncipe, y que estos respetaban su nombramiento como director musical del coliseo. En el texto de la obra de Bretón leemos⁷⁷⁰:

«Estrenada en el teatro del Príncipe el día 3 de Noviembre de 1841. Pintura e invención de la maquinaria Don Francisco Lucini. Composición de la música Don Ramón Carnicer.»

También vemos que nuestro compositor continúa colaborando con Francisco Lucini, padre de Eusebio Lucini y hermano de José Lucini⁷⁷¹, con quien Carnicer había trabajado en Barcelona, y cuyas escenografías se hicieron célebres en toda España⁷⁷².

17.1 El Proyecto Lírico Nacional

Hemos visto cómo en los primeros años de la década de los cuarenta empieza a hacerse presente el emergente nacionalismo musical, alimentado por compositores y autores de verso y, en su propio interés, por empresarios como Salas y Lombía, así como compositores como Manuel Espín y Guillén, Mariano Soriano Fuertes e Hilarión Eslava, entre otros, que empiezan a proclamar la necesidad de crear un Teatro Lírico Nacional. También hemos visto que una generación de ex alumnos del conservatorio, institución criticada por los compositores citados, se va apoderando de los escenarios madrileños, y su peso en el mundo de la música llega a ser muy significativo. El liberalismo en el poder también acaba siendo un elemento de glorificación nacional, un marco perfecto para el desarrollo de una

⁷⁶⁶ BHM: C/18589. En Pagán y De Vicente, 1997, pp. 298-300.

⁷⁶⁷ BN: F-920. En Pagán y De Vicente, 1997, pp. 309-311.

⁷⁶⁸ BN: T 7448, BHM: Mus (L) 743-20. En Pagán y De Vicente, 1997, pp. 310-311.

⁷⁶⁹ BN: Mss. 14552-6, T 1988, 1/62815, 2/59369. En Pagán y De Vicente, 1997, pp. 327-329.

⁷⁷⁰ Idem.

⁷⁷¹ Ráfols, 1954, pp. 88-89.

⁷⁷² Aunque ajeno al norte de este trabajo, pensamos que un estudio de la escenografía en la ópera y el teatro romántico en España es un tema pendiente, que nos daría muchas claves para la comprensión de la época.

corriente estética que reivindicará los valores de «lo nacional». Se trata de un proyecto más ambicioso, quizás alejado del populismo chabacano reinante a principios del siglo XIX, que pretende crear —entre otras muchas cosas— la famosa ópera española, para ir alejándose del modelo italiano imperante. La ópera en lengua italiana, no obstante, sigue siendo el modelo universal, y Saldoni, Eslava, Genovés y Basili, entre los pocos que han estrenado producciones propias, han adoptado este patrón como planteamiento de desarrollo de lo que será la nunca bien definida «ópera española».

Por otra parte, resulta difícil alejarse de dicho modelo, ya que la emergente burguesía, que se ha enriquecido con las desamortizaciones de los bienes de la iglesia, ve en la ópera italiana un sello de consolidación de su ascenso social, por lo que no muestra tanto entusiasmo, salvo como una manifestación de casticismo, por el famoso proyecto de un Teatro Lírico Nacional. A esta burguesía pertenecen banqueros como Alejandro Aguado que, como hemos visto, fue quien trajo a Rossini a Madrid; José de Salamanca, que controlará la ópera en el Teatro del Circo y que en 1844 encargará una ópera al propio Donizetti para estrenar en ese coliseo⁷⁷³, y José Safont, cuyo hijo se verá envuelto en un pleito con Carnicer a raíz de una *Misa* escrita por nuestro compositor. Casi todos los «poderosos» se decantan por el teatro lírico en italiano⁷⁷⁴.

17.2 La ópera italiana en la temporada 1841-1842

Por el reducido número de solistas que hubo en aquel año lírico podemos ya percibir que la situación financiera en los reales teatros no era demasiado buena. Los problemas políticos y militares en el reino habían dejado la economía del reino bastante maltrecha, y la política económica librecambista de Espartero, que afectó sobre todo a Cataluña⁷⁷⁵, tendría su repercusión en las finanzas del ayuntamiento de Madrid, que cubría normalmente el déficit de la compañía italiana.

De acuerdo con nuestras investigaciones, la compañía de ópera que había comenzado sus

⁷⁷³ El banquero lo intentó, escribiendo varias cartas a Donizetti, pero el encargo no llegó a materializarse en ninguna ópera.

⁷⁷⁴ Otra ramificación de esta investigación nos podría llevar a un estudio sobre la influencia de la nueva burguesía y los banqueros en la vida cultural, pero pensamos que, aunque nos ayudaría a entender mejor la época, el tema se encuentra ajeno al objetivo de nuestro trabajo.

⁷⁷⁵ Rico, 1997, p. 71.

trabajos en julio de 1840 continuó trabajando hasta julio de 1841, con lo que en la práctica, como ya no había suspensión de los espectáculos públicos durante la Cuaresma y la Semana Santa, las funciones se encadenaron entre las temporadas 1840-1841 y 1841-1842. Seguramente los empresarios tenían que garantizar un año de duración del contrato de los solistas, por lo que decidieron continuar con la misma compañía hasta el mes de julio. Por otra parte, el cierre del Teatro de la Cruz durante unos meses para hacer reformas que, como veremos, tuvo lugar en 1841, fue otra razón para no disolver la compañía de ópera antes de que se hiciera efectivo, para comenzar con la nueva compañía tras la reapertura del coliseo.

A principios de abril apareció la lista de actores de la compañía de teatro declamado que actuaría en el Teatro del Príncipe⁷⁷⁶, donde era empresario Julián Romea, y poco días después se publicó la lista de actores del Teatro de la Cruz, donde se habían hecho reformas, pero no hay lista de cantantes de ópera, ni noticia de la formación de una nueva compañía lírica. La compañía italiana siguió representando algunas de las óperas que se habían puesto en escena en la temporada anterior, como *Maria Stuarda* de Donizetti⁷⁷⁷.

El 18 de abril de 1841 encontramos música de Carnicer en un singular homenaje en el Teatro del Príncipe⁷⁷⁸:

«Debiendo verificarse hoy la traslación de los restos de Don Pedro Calderón de la Barca», se decidió hacer una función de música y teatro para solemnizar tan especial día, y se cantó y bailó

«La loa nueva, escrita en variedad por Don José Zorrilla, titulada: APOTEOSIS DE DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, exornada con coros, bailes, [...] La música de los coros y bailes de la Loa, es composición del maestro Don Ramón Carnicer.»

Pocos días después, la compañía italiana hizo su primera representación de la temporada. La *prima donna* Rosina Mazzarelli había estado enferma, pero ya había mejorado, por lo que se anunció el estreno de la «ópera nueva»: *Maria di Rudenz* de Donizetti, para el 26 de abril de 1841⁷⁷⁹:

⁷⁷⁶ *Gaceta de Madrid* (7.IV.1841), p. 4.

⁷⁷⁷ *Gaceta de Madrid* (12.IV.1841), p. 4.

⁷⁷⁸ *Revista de Teatros* (18.IV.1841), p. 24.

⁷⁷⁹ *Gaceta de Madrid* (25.IV.1841), p. 4.

«La empresa cree haber acertado al elegir una partición tan recomendada.»

El mismo día de la primera función del *spartito* de Donizetti se estrenó *Un monarca y su privado*, «drama en cuatro actos y en verso» de Antonio Gil y Zárate. Para la obra compuso Carnicer unas *Boleras* para voz y arpa⁷⁸⁰.

En mayo de 1841 tenemos noticias de la «renovación» que debía producirse en la compañía de ópera. La empresa del Teatro de la Cruz afirma que⁷⁸¹:

«Trabaja sin descanso en la organización de una buena compañía de ópera, y procura vencer los obstáculos que a la realización de este pensamiento son contrarios. La empresa sin embargo, quizás proporcione al público alguna grandísima novedad, *en materia de cantantes*, a fuer de agradecida y deseosa, a pesar de que no cuenta con los grandes medios que para esto se necesitan. Parece con todo muy probable el ajuste para una temporada de dos *notabilidades líricas*.»

Las intenciones de la empresa eran buenas, pero la compañía seguía igual, y algunos solistas, viendo que sus contratos llegaban a su fin, no ponían demasiado interés en las funciones. Por la *Revista de Teatros*, y a raíz de la escenificación de *Chiara di Rosemberg*, de Ricci, el 17 de mayo de 1841, sabemos cuál era la situación⁷⁸².

«La actual compañía de ópera no cuenta con grandes simpatías en el público. Aquejan siempre enfermedades a los que la componen, pero de aquéllas que no cura la medicina, y que sin embargo molestan a cada hora, y hacen intervenir al médico de la empresa.»

Dice la *Revista* que se acerca:

«el tiempo en que desaparezcan tantos obstáculos; en que la empresa de la *Cruz* presente a la aprobación del público el fruto de sus trabajos y del interés que se ha tomado en la organización de la compañía lírica.»

Es posible que el público mostrara su rechazo a la compañía, ya que según la publicación la concurrencia

⁷⁸⁰ BHM: Mus 37-5. En Pagán y De Vicente, 1997, pp. 309-310.

⁷⁸¹ *Revista de Teatros* (9.V.1841), p. 48.

⁷⁸² *Revista de Teatros* (23.V.1841), p. 61.

a la ópera de Ricci había sido poco numerosa. Pero a pesar de los defectos, elogia a dos de los cantantes por su actuación:

«El señor *Mirall* y el señor *Salas* han compartido entre los dos los únicos aplausos que se oyeron.»

El 1 de junio Carnicer puso en escena *I Capuletti ed i Montecchi* de Bellini. Pocos días después, a raíz de una representación de *Beatrice di Tenda*, del mismo autor, se insiste en la opinión negativa que se tenía de la compañía ⁷⁸³:

«El público oye con admirable impasibilidad a los individuos que forman la compañía lírica, desmintiendo con ésta conducta las cosas que cuentan los periódicos de Milán.»

Parece que se habían enviado unas cartas de Madrid a la capital lombarda, donde se hablaba de los grandes éxitos cosechados por Mazarelli en *Ana Bolena* y *Maria di Rudenz*.

Por esas mismas fechas sabemos que la compañía de ópera se trasladaría a otro coliseo ⁷⁸⁴:

«En el mes de julio empezaran las obras que van a hacerse al Teatro de la Cruz: entretanto las compañías lírica y española trabajarán en el Circo.»

El mismo artículo también nos cuenta que se habían:

«tomado ya las disposiciones para el ajuste de la nueva compañía de ópera. Las noticias que tenemos nos hacen esperar un buen resultado en este punto.»

El inminente traslado al Teatro del Circo no era del agrado de algunos solistas, que comenzaron a protestar por el cambio, poniendo especial énfasis en que no formaba parte del contrato ⁷⁸⁵:

«Algunos individuos de la compañía de ópera se niegan obstinadamente a cantar en el Teatro del *Circo*, fundados en que por su escritura no tiene obligación de hacerlo sino en los teatros principales de ésta corte.»

La *prima donna* Rosina Mazzarelli creía «rebajada su dignidad artística» al tener que cantar en el coliseo.

⁷⁸³ *Revista de Teatros* (6.VI.1841), p. 80.

⁷⁸⁴ *Revista de Teatros* (13.VI.1841), p. 88.

⁷⁸⁵ *Revista de Teatros* (20.VI.1841), p. 93.

El autor del artículo dice que el público había tenido mucha paciencia con la solista italiana, con sus «tantas y tan repetidas indisposiciones» y su comportamiento caprichoso⁷⁸⁶. En la misma publicación se da cuenta de que la empresa había tomado medidas «para la pronta formación de una buena compañía lírica»⁷⁸⁷ y que había escrito a Milán para contratar otras *primas donnas*.

La primera representación lírica que hacen algunos solistas de la compañía italiana en el Teatro del Circo es *El Contrabandista* de Basili, «opera española nueva en tres actos». Dedicada a Espartero⁷⁸⁸, la obra, según la cartelera, tenía el mérito «de ser la primera producción española de ésta clase en los tiempos modernos»⁷⁸⁹. Al parecer el italiano Basili quería ser pionero en la afirmación de la «ópera nacional», así que se había anunciado como un importante acontecimiento, y se representó varias veces a partir del 20 de junio de 1840. Algunos de los solistas españoles de la compañía de Carnicer accedieron a cantar en la nueva producción. Entre ellos cabe citar al empresario Salas. Pensamos que Carnicer no participó en la dirección artística de la ópera, dejando todo a cargo de su autor, que era en el Teatro de la Cruz quien dirigía los coros de las óperas.

A finales de junio sabemos que Mazzarely había accedido a actuar en el Teatro del Circo como «igualmente todos los individuos de ambas compañías», con lo que podemos constatar que las reticencias a un posible traslado se iban diluyendo⁷⁹⁰.

Las siguientes representaciones son *Le prigionieri d'Edimburgo* de Ricci, el 29 de junio, y *Lucrezia Borgia* de Donizetti, 8 de julio, ambas aún en el Teatro de la Cruz. El carácter caprichoso de la *prima donna* seguía provocando constantes enfrentamientos con la empresa, y seguramente con Carnicer, ya que la solista padecía de ciertas indisposiciones repentinas que le impedían cantar⁷⁹¹:

«Por la mañana dijo la señora *Mazzarely* que no cantaba por hallarse indispuesta: la empresa acudió a la autoridad: era la centésima enfermedad repentina de la señora.»

Parece que la cantante acababa su contrato unas semanas más tarde y no tenía mucho interés en

⁷⁸⁶ *Revista de Teatros* (20.VI.1841), p. 93.

⁷⁸⁷ *Revista de Teatros* (20.VI.1841), p. 96.

⁷⁸⁸ *Gaceta de Madrid* (21.VI.1841), p. 3.

⁷⁸⁹ *Revista de Teatros*, Suplemento (20.VI.1841).

⁷⁹⁰ *Revista de Teatros* (27.VI.1841), p. 104.

«esmerarse» en las últimas representaciones. Sin embargo, según la *Revista*, cuando se trató de su función a beneficio, la Mazarelli se lució en el papel de *Lucrezia Borgia*, y los demás cantantes también⁷⁹².

La última obra que puso en escena Carnicer con la compañía que terminaba su contrato en julio fue un título muy «español»: *Don Chischiotto della Mancia* de Mercadante, que se estrenó el 15 de julio de 1841 en el Teatro de la Cruz, con Francisco Salas en el papel de Quijote⁷⁹³. El público acogió muy bien las representaciones de la ópera de Mercadante, así como las de otra obra «española»: la «zarzuela» *El ventorrillo de Crespo*, de Basili, que se representó en el Teatro del Circo. Para entonces sabemos que Galli había cesado como director de escena en el Teatro de la Cruz, y fue Azcona quien dirigió la escena de las representaciones de la obra de Mercadante⁷⁹⁴. Por otra parte, empezamos a tener constancia de la utilización del Teatro del Circo para funciones de ópera: en julio de 1841 se representaron la *Norma* de Bellini y la citada «zarzuela» de Basili⁷⁹⁵. La *Revista de Teatros* da cuenta de una función en el Teatro del Circo del *Chischiotto* y *El ventorrillo*, a la que asistieron Isabel II y su hermana, así como la nobleza e importantes miembros de la clase política⁷⁹⁶.

«A poco rato de empezada la función entró en el palco de S.M. *el Duque de la Victoria*.»

La presencia de Espartero en el palco de la reina nos confirma la consolidación en el poder del general. Por otra parte, vemos que los «poderosos» comenzaban a frecuentar el Teatro del Circo, coliseo que a partir de 1842, cuando Carnicer tomará a su cargo la dirección artística de la compañía de ópera, y hasta la inauguración del Teatro Real, marcará la vida política y cultural de la primera época del reinado de Isabel II. En cuanto a Carnicer, pensamos que fue en 1841 cuando comenzó a dirigir algunas funciones de óperas en dicho teatro, al tener que alternar la compañía entre los dos coliseos.

En el mismo artículo tenemos constancia del comienzo del cierre temporal del Teatro de la Cruz⁷⁹⁷:

⁷⁹¹ *Revista de Teatros* (11.VII.1841), p. 119.

⁷⁹² *Revista de Teatros* (11.VII.1841), p. 117.

⁷⁹³ *Revista de Teatros* (4.VII.1841), p. 112.

⁷⁹⁴ *Revista de Teatros* (25.VII.1841), p. 136.

⁷⁹⁵ *Gaceta de Madrid* (2.VII.1841), p. 4.

⁷⁹⁶ *Revista de Teatros* (1.VIII.1841), p. 144.

⁷⁹⁷ *Revista de Teatros* (1.VIII.1841), p. 144.

«Dentro de pocos días empezará la nueva obra del *Teatro de la Cruz*. La empresa no perdonará gastos de ninguna especie para dar a este teatro tan defectuoso en si, toda la comodidad y elegancia de que es susceptible.»

Por los datos que tenemos, no se produjo el traslado de la compañía de ópera al Teatro del Circo, y llegado el momento del cierre del Teatro de la Cruz se disolvió la compañía. Sabemos que el empresario Francisco Salas salió el 10 de agosto de 1841 hacia Italia para «ajustar una buena compañía lírica»⁷⁹⁸. No se representó ópera durante varios meses, y la mayoría de los cantantes emigraron a Andalucía, donde al parecer fueron contratados. También sabemos que algunos actores también emigraron, y que en provincias se representaron obras que se habían estrenado en Madrid con música incidental de Carnicer, como *El cardenal y el judío* en Málaga, o *Los amantes de Teruel*, obra con la que triunfaba Carlos Latorre en Zaragoza⁷⁹⁹.

En septiembre hay noticias de los planes para volver a abrir el Teatro de la Cruz⁸⁰⁰:

«La empresa del Teatro de la Cruz ha sacado a subasta la conclusión de las obras empezadas.»

El contratista que había tomado a su cargo las obras estaba obligado a terminarlas antes del 10 de octubre, para inaugurarlas el día del cumpleaños de la Reina. No fue posible, sin embargo, cumplir los plazos para la ópera. Pocos días después del cumpleaños de la soberana sabemos que la nueva compañía se hallaba configurada⁸⁰¹:

«Tenemos entendido que la nueva compañía de ópera del Teatro de la Cruz empezará en breve sus tareas, poniendo en escena EL TEMPLARIO, del maestro Nicolai.»

Aparece también la lista «de los individuos que componen la ópera italiana, en el Teatro de la Cruz para el año cómico de 1841 a 1842». La principal novedad es la sustitución de la *prima donna* anterior por Adelaida Perelli. Los demás solistas son casi todos españoles. La apertura del Teatro de la Cruz se

⁷⁹⁸ *Revista de Teatros* (16.VIII.1841), p. 15.

⁷⁹⁹ *Revista de Teatros* (1.IX.1841), p. 32.

⁸⁰⁰ *Revista de Teatros* (15.IX.1841), p. 48.

⁸⁰¹ *Revista de Teatros* (16.X.1841), p. 78.

produjo con una obra de teatro declamado, que contenía música de nuestro compositor⁸⁰²:

«Hallándose concluida la obra practicada en el escenario y platea hoy domingo a las siete y media de la noche se abrirá con el drama original LOS AMANTES DE TERUEL.»

En lo que a ópera se refiere, el estreno de la nueva compañía no se producirá hasta unas semanas más tarde. Mientras tanto, contamos con algunas noticias sueltas sobre el maestro, como un aviso de que estaba ya a la venta el entonces famoso «*Himno a Espartero*, compuesto por Don Ramón Carnicer y arreglado para piano solo», y que se vendía a 2 reales⁸⁰³. Poco después se anuncia el estreno de la comedia de magia *La Pluma Prodigiosa*, en la que participaba nuestro músico como compositor⁸⁰⁴:

«Deben amenizar la función varias piezas de música compuestas por el señor Carnicer.»

Entre los números musicales compuestos para la comedia de Bretón de los Herreros se encuentra una curiosa jota aragonesa⁸⁰⁵. Por la misma publicación sabemos que desde Andalucía regresaban a Madrid algunos de los⁸⁰⁶:

«artistas españoles que salieron de ésta corte al terminar la temporada de ópera.»

Por fin, el 11 de noviembre se anuncia la reanudación de la temporada lírica⁸⁰⁷:

«A las siete de la noche, primera representación de la grande ópera nueva en tres actos, música del maestro Nicolai titulada IL TEMPLARIO.»

La prensa se hace eco de la reapertura del coliseo, al que se le había ensanchado bastante el escenario, y del estreno que se había producido⁸⁰⁸:

«La apertura del teatro lírico abre la estación más dulce y agradable del año para la buena sociedad.»

⁸⁰² *Gaceta de Madrid* (17.X.1841), p. 4.

⁸⁰³ *Gaceta de Madrid* (4.XI.1841), p. 4.

⁸⁰⁴ *Revista de Teatros* (1.XI.1841), p. 95.

⁸⁰⁵ BN: Mss. 14552-6, T 1988, 1/62815, 2/59369. En Pagán y De Vicente, 1997, pp. 327-329.

⁸⁰⁶ *Revista de Teatros* (1.XI.1841), p. 96.

⁸⁰⁷ *Gaceta de Madrid* (11.XI.1841), p. 4.

Había acudido «la multitud elegante de Madrid, que ya se empezaba a enojar con la empresa» por la falta de ópera. El que escribe critica la escasez de luz y el aspecto del local, así como la falta de estufas y los boquetes. Los cantantes le parecen desiguales, aunque la compañía buena. Señala que esta promete, y que no se atreve a opinar prematuramente. En cuanto al público, dice: «ha quedado, sino satisfecho, a lo menos, contento. Carnicer continúa poniendo en escena algunas de las ópera que se habían representado con la compañía anterior, como *Don Chisciotto della Mancía de Mercadante*, que se representa varias veces, una «en celebridad de los días de S.M.» el 19 de noviembre⁸⁰⁹.

A principios de diciembre encontramos a nuestro compositor participando en una función «en celebridad del día de Santa Bárbara, patrona del arma», a la que asiste la brigada de artillería de la Milicia Nacional. Se interpretan diversas obras, entre las que destaca una coreografía sobre la⁸¹⁰:

«sinfonía de himnos nacionales, arreglada por el maestro Don Ramón Carnicer, y bailada por todas las parejas.»

El 7 de diciembre de 1841 estrena Carnicer una «ópera española»: *El Solitario* de Hilarión Eslava, con escasa repercusión y éxito.

Unas semanas más tarde, en una función del día de Nochebuena 1841 en el Teatro de la Cruz, en la que se representa un conocido sainete, encontramos otra vez una canción española de nuestro compositor⁸¹¹:

«El Serení, por la Señora Pérez, música del maestro Carnicer.»

La *Revista de Teatros* dedica grandes elogios a la «tan linda y graciosa actriz como [es] la señorita Pérez», para la cual Carnicer y otros autores como Eslava e Iradier habían escrito canciones. Agrega⁸¹²:

«Los que como nosotros la han visto y la han oído cantar el *Serení*, nos acusarán de caprichosa la predilección del público. A pesar de la opinión de sus admiradores, la preferimos cantando el polo del señor *Iradier*. La música de ésta pieza es menos animada que la del señor *Carnicer*,

⁸⁰⁸ *Revista de Teatros* (16.XI.1841), p. 110.

⁸⁰⁹ *Gaceta de Madrid* (19.XI.1841), p. 4.

⁸¹⁰ *Gaceta de Madrid* (4.XII.1841), p. 4.

⁸¹¹ BN: Mss. 14077, f. 4.

⁸¹² *Revista de Teatros* (1.I.1842), p. 155.

menos picaresca; pero nos parece más patética y menos sensual.»

El 3 de enero de 1842, Carnicer estrena *Alina, regina di Golconda* de Donizetti, que había tenido un «magnífico recibimiento» en Italia, y cuyo estreno, al ser anunciado en Madrid, causaba expectación. Sin embargo, según la *Revista* el entusiasmo se vio frustrado⁸¹³:

«Nuestras esperanzas han muerto en flor: porque, en vez de la ópera del maestro *Donizetti*, la señora *Perelli* y compañía, nos han hecho oír una composición *suya*.»

El periódico considera muy mala la ejecución⁸¹⁴:

«Podría decirse: que la *partitura* no cuadra bien con las facultades de los que han tenido que encargarse de su desempeño.»

También en enero de 1842 se estrena el drama de Bretón de los Herreros *La Batelera de Pasajes*⁸¹⁵, obra para la que nuestro compositor compuso varios coros⁸¹⁶.

Por fin, con el estreno de *La figlia del reggimento* de Donizetti el 31 de enero de 1842, mejora la opinión de la *Revista de Teatros* sobre la compañía italiana. La puesta en escena se califica de excelente, y se dice que la *prima donna* había estado a la altura: «Felicitamos a la señora *Perelli*, por su desempeño»⁸¹⁷. Parece que Carnicer había quitado algunas números de la ópera⁸¹⁸:

«Para evitar la monotonía se han suprimido algunas piezas de la ópera sustituyéndolas con otras de gusto más adecuado.»

En vista del éxito de Donizetti, Carnicer decide reponer *L'Elisir d'amore*, ópera del mismo autor que había estrenado en 1833. El 14 de febrero de 1842 se vuelve a representar, y la compañía es nuevamente felicitada por su éxito⁸¹⁹:

⁸¹³ *Revista de Teatros* (16.I.1842), p. 173.

⁸¹⁴ *Revista de Teatros* (16.I.1842), p. 174.

⁸¹⁵ *Revista de Teatros* (16.I.1842), p. 175.

⁸¹⁶ En Pagán y De Vicente, 1997, pp. 268-269.

⁸¹⁷ *Revista de Teatros* (16.II.1842), p. 201.

⁸¹⁸ *Revista de Teatros* (16.II.1842), p. 201.

⁸¹⁹ *Revista de Teatros* (1.III.1842), p. 218.

«No podemos atribuirlo principalmente a otra cosa más que al completo y felicísimo desempeño, y al esmerado y cuidadoso celo con que se ha puesto en escena.»

La última «producción» de la compañía italiana durante la temporada que nos ocupa es *Un'avventura di Scaramuccia* de Ricci, que se representa a partir del 12 de marzo de 1842. En Semana Santa se anuncia una función extraordinaria en la Academia Filarmónica Matritense para el 18 de marzo, «Viernes de Dolores», en la que Carnicer vuelve a interpretar el *Stabat Mater* de Rossini, obra que había estrenado, según Barbieri, por encargo del compositor en 1833. Para esta ocasión aparece anunciada de la siguiente forma⁸²⁰:

«Será dirigida por el maestro Don Ramón Carnicer y ejecutada por los Señores Doña Antonia Velarde, Don Ramón Mateo, Don Pedro Unanue Don Joaquín Reguer y coristas.»

Las funciones de la compañía italiana terminaron el 14 de abril, poniendo fin a la temporada 1841-1842, y durante muchos meses a las representaciones estables de ópera en los reales teatros.

18 TEMPORADA 1842-1843

18.1 La situación en 1842

Como hemos visto, el año teatral 1841-1842 comenzaron las funciones de ópera en el Teatro del Circo. Durante la temporada siguiente la compañía italiana se trasladó al coliseo, con Carnicer al frente, inaugurando así las temporadas estables de ópera en el Teatro del Circo.

No sabemos exactamente el motivo por el que la compañía italiana dejó de trabajar en los reales teatros. Suponemos que serían problemas financieros de los empresarios, debido a las cargas que pesaban sobre ambos coliseos. A los que se sumarían los problemas económicos del gobierno de Espartero, cuyos presupuestos se habían aprobado con varios meses de retraso⁸²¹, y probablemente dejaron a muchos empleados del ayuntamiento de Madrid sin cobrar sus sueldos. Los empresarios no mostraron demasiado interés en formar una compañía de ópera que no tenía garantizado el apoyo

⁸²⁰ *Gaceta de Madrid* (16.III.1842), p. 4.

económico del ayuntamiento, y tampoco estarían dispuestos a asumir las deudas contraídas por los coliseos. El empresario y dueño del Teatro del Circo, Segundo Colmenares, decidió organizar entonces una nueva compañía lírica, y llamó a nuestro compositor para que asumiera la dirección artística. La oferta debió parecerle interesante a Carnicer, ya que suponía otra fuente de ingresos para compensar su menguado sueldo en el conservatorio y en los reales teatros. Aunque no hemos encontrado el contrato que firmó nuestro compositor con el empresario, pensamos que fue rubricado hacia el mes de abril de 1842.

En cuanto a la compañía de verso, continuó funcionando en el Teatro del Príncipe. Sabemos que Carnicer siguió escribiendo algunas piezas musicales, ya que los empresarios respetaron su nombramiento como director musical del coliseo. En 1842 tenemos así noticias de varias obras de verso en las que colaboró nuestro compositor colaboró: *La batelera de Pasajes*⁸²² y *La escuela de las casadas*⁸²³, de Manuel Bretón de los Herreros, y *Guzmán el bueno*⁸²⁴, de Antonio Gil de Zárate. Es música incidental: canciones, coros y piezas instrumentales escritas para ser tocadas durante la representación de las obras.

18.2 El Teatro del Circo

El pequeño coliseo, ubicado en la Plaza del Rey, fue construido en 1834 como circo, pero más tarde se habilitó como teatro, en vista de la escasez de teatros que había en la ciudad. El empresario que contrató a Carnicer, Segundo Colmenares, realizó una pésima gestión económica en el teatro, por lo que tuvo bastante problemas legales —por deudas e impagos— y acabaron embargándole sus bienes⁸²⁵. La ópera, no obstante, tuvo desde el principio bastante éxito en este teatro, y la asistencia del público fue numerosa para sus escasas localidades. Uno de los problemas fundamentales, en efecto, fue el reducido tamaño del teatro, que tampoco estaba acondicionado para los espectáculos líricos. El

⁸²¹ Bahamonde y Martínez, 1994, p. 234.

⁸²² BHM: C/18597, BHM: Mus (L) 743-24, BHM: Mus 36-231842. En Pagán y de Vicente, 1997, pp. 268-269.

⁸²³ BN: Mss. 14540-1, BHM: Mus (L) 743-28.

⁸²⁴ BHM: Mus 14-3, BHM: Tea 188-8, BN: T 13024.

⁸²⁵ AVM: (S) 3-393-96 (1842).

ayuntamiento vio la necesidad de hacer reformas y adoptar medidas de seguridad para casos de incendio, por lo que pidió informes a los arquitectos, a la compañía aseguradora y a la Academia de San Fernando, entre otros. Estos proponen⁸²⁶:

«Que el empresario del espresado Teatro del Circo, proceda en brebe termino a colocar una bomba en el pozo que hay en el foro, a ejecutar el rompimiento de otras dos puertas de comunicación al Jardín.»

También sugieren otras medidas de seguridad, como hacer «una galería con 3 ó 4 puertas a la plazuela»⁸²⁷ para evacuar al público en caso de urgencia. Colmenares hizo algunas reformas, pero no todas las que exigía el ayuntamiento. Esto último, unido a las deudas y la delicada situación política en 1843, le llevó a la quiebra, y a finales de 1844 el Teatro del Circo pasó a ser propiedad del banquero José de Salamanca, como su teatro particular. Salamanca promovió el *bel canto* en España e introdujo óperas sin estrenar en la península, como algunas de Verdi y Donizetti, a quien llegó a encargar sin éxito una ópera para estrenarla en su coliseo. Su propósito era tener una tribuna artística privada para su diversión personal y de su círculo de amistades. Era una iniciativa que buscaba también contrarrestar la menguante situación de los teatros líricos de Madrid. Sin embargo, a partir de la temporada 1844-1845, según nuestras investigaciones, el banquero no contrató a Carnicer para dirigir la ópera en el coliseo. Esta decisión pudo deberse a que el compositor se hallaba a partir de 1842 enfrascado en un pleito con otro banquero y personaje influyente de la época, José Safont, por el pago de los derechos de la *Misa de Difuntos* (ver capítulo III). Nuestro músico había aceptado el encargo del banquero catalán José Safont para escribir una misa en memoria de su padre. El negocio resultó bastante decepcionante, ya que Carnicer escribió la «célebre» y monumental *Misa de Difuntos*, que estrenó el 25 de febrero de 1842, pero Safont no quiso pagarle porque sus honorarios (40.000 reales) le parecieron demasiado altos. Esto originó el citado pleito, que tardó cerca de dos años en resolverse, a favor de nuestro músico.

⁸²⁶ AVM: (S) 3-389-81 (VI.1842-1844).

⁸²⁷ AVM: (S) 3-389-81 (27.XII.1842).

18.3 La temporada de ópera

El primer encargo que tuvo que realizar Carnicer para el empresario del Teatro del Circo fue acompañarle a Italia para contratar una compañía de ópera. Por un periódico de la época sabemos que partió en la primavera de 1842⁸²⁸:

«Tenemos entendido que un día de éstos debe salir de esta corte para Milán Don Segundo Colmenares, dueño del Teatro del *Circo*, acompañado del maestro Don Ramón Carnicer, con el objeto de contratar en aquella ciudad para dicho teatro una compañía de ópera y otra de baile, italianas ambas.»

El maestro dejó sus clases del conservatorio a cargo de uno de sus discípulos; Rafael Hernando, y salió de Madrid en la segunda quincena de abril⁸²⁹:

«Ya han salido para Italia el acreditado maestro Carnicer y Don Segundo Colmenares en busca de las compañías de ópera y baile para el Teatro del Circo.»

No conocemos ningún pormenor del viaje, pero sabemos que duró un poco más de un mes, ya que a finales de mayo nuestro músico estaba ya en Madrid, ensayando para el estreno de la nueva compañía⁸³⁰:

«Dentro de breves días comenzará sus representaciones en el Teatro del Circo la compañía de ópera de que es empresario el señor Colmenares quien ya ha regresado con el señor Carnicer de su viaje a Italia.»

Al cronista le parece demasiado costoso el esfuerzo que habían hecho y piensa que la empresa no saldrá recompensada. La nueva compañía estaba compuesta principalmente por cantantes italianos, a los que se sumaron algunos «nacionales». Los solistas que actuaron durante la temporada fueron Teresa Bovay, Rachele de Bernardi, Antonia Velarde, Rita Basso Borio, Dolores Franco, Agustina Chelva, Caterina Barilli, Giuseppe Olivieri, Raffaele Anconi, Luigi de Bezzi, Pietro Gianni, Giuseppe Celestino Salvatori, Giuseppe Sinico, José Castellano, Antonio Lacarrera, Joaquín Becerra, Ángel y Alba Becerra, así como el

⁸²⁸ *Revista de Teatros* (16.[IV].1842), p. 272.

⁸²⁹ *Gaceta de Madrid* (18.IV.1842), p. 3.

⁸³⁰ *Revista de Teatros* (29.V.1842), p. 56.

futuro compositor Francisco Asenjo Barbieri. La *Revista de Teatros* saludó con entusiasmo a la nueva compañía italiana⁸³¹:

«La nueva empresa de este teatro, [...] en menos de un mes ha formado en un país extranjero dos numerosas compañías, que sin pretensiones de ninguna especie, se presentarán a la mayor brevedad.»

Al parecer, el empresario había invertido bastante dinero en el viaje para sacar adelante su proyecto, lo que podría explicar sus posteriores problemas financieros⁸³²:

«El señor Colmenares ha hecho considerables gastos para reunir una compañía de ópera y otra de baile que proporcionen recreo a los habitantes de la corte.»

Un periódico de la época nos refiere como gran acontecimiento el estreno de la compañía, que tuvo lugar el 21 de junio de 1842, con *La Vestale* de Mercadante, señalando a nuestro compositor como el autor de su formación⁸³³:

«El acontecimiento teatral de la semana ha sido la apertura del Teatro del Circo. La compañía que Carnicer ha traído de Italia, se ha estrenado con *La Vestal*, partición del maestro Mercadante. [...] Lo mejor que ha habido en esta ópera han sido los coros, porque la orquesta no vale tampoco gran cosa: y por ello y por la belleza de las decoraciones es por lo que debemos dar gracias a la empresa, a la cual han debido alucinar los aplausos parciales y estrepitosos de la primera noche.»

El autor del texto elogia la función, pero el resultado global de la compañía no acaba de convencerle. Por una parte la orquesta, probablemente más reducida que las de los reales teatros, no le gusta mucho, y por otra habla de aplausos «parciales y estrepitosos», con lo que da a entender que no todos aplaudían.

Otro periódico también publica una crónica del estreno de la nueva compañía, a la que se esperaba con impaciencia⁸³⁴:

⁸³¹ *Revista de Teatros* (12.VI.1842), p. 70.

⁸³² *Revista de Teatros* (19.VI.1842), p. 75.

⁸³³ *El Heraldo* (30.VI.1842), p. 4.

⁸³⁴ *Gaceta de Madrid* (25.VI.1842), p. 3.

«Los variados incidentes que mediaron antes de comenzar las representaciones, y sobre todo la novedad, y la afición a los espectáculos líricos, habían atraído un concurso brillante y numeroso.»

El periódico emite un severo juicio de los cantantes que había contratado Carnicer, señalando que la soprano y la contralto habían sido bien recibidas, aunque eran tímidas y de voces regulares. Al parecer «los bajos fueron los más aplaudidos». También habla de la necesidad de mejorar la ventilación del local y su iluminación. Coincide con *El Heraldo* en elogiar la calidad de los coros, y también alaba a los instrumentistas:

«Los coros y la orquesta han podido adjudicarse una gran parte de los aplausos del público.»

Entre los coristas de esta compañía se hallaba Francisco Asenjo Barbieri, quien dice lo siguiente de su participación⁸³⁵:

«Creo que me hizo mi maestro mucho favor, por que yo era el peor de todos; tenía yo de sueldo nueve reales diarios»

Su maestro era Carnicer, que también había puesto a otro futuro compositor en la orquesta del Teatro del Circo: Joaquín Gaztambide, que tocaba el contrabajo⁸³⁶.

La *Revista de Teatros* hace una detallada crítica de *La Vestale* de Mercadante y del estreno e inauguración de la compañía, señalando lo poco idóneo que era el escenario para el teatro lírico⁸³⁷:

«Es preciso no obstante tener en cuenta que el Teatro del *Circo* no está construido para óperas, y que toda voz que tienda al *piano*, se ahogará insensiblemente por más esfuerzos que haga [...] La empresa del *Circo* ha andado acertadísima en poner en escena una ópera como *La Vestal*.»

Más adelante pasa a hacer un encendido elogio de nuestro compositor⁸³⁸:

«Notamos con gusto que la ópera se había ensayado con esmero, y por ello felicitamos sinceramente al Señor Carnicer, por más que no dudásemos de que hallándose este buen

⁸³⁵ BN: Mss. 14077, f. 5.

⁸³⁶ BN: Mss. 14077, f. 5.

⁸³⁷ *Revista de Teatros* (26.VI.1842), p. 84.

maestro al frente de la dirección, quedaríamos complacidos acerca de tan interesante punto.»

Aunque el material de archivo relativo a las temporadas del Teatro del Circo es casi inexistente, tenemos, por suerte, bastantes referencias en la prensa periódica de la época, sobre el desarrollo de las funciones y sus circunstancias. Las óperas que se representaron durante la temporada de 1842-1843 fueron las siguientes: *La Vestale* de Mercadante, *Lucrezia Borgia* de Donizetti, *Saffo* de Pacini, *Betty* de Donizetti, *Adelia* de Donizetti, *Lucia di Lamermoor* de Donizetti, *Gemma di Vergy* de Donizetti, *Il Giuramento* de Mercadante y *Marino Faliero* de Donizetti. Podemos observar en primer lugar una gran abundancia de obras de Donizetti: seis de las nueve óperas que se representaron. Seguramente Carnicer adquirió las partituras de *Betty* y *Adelia* en Italia para estrenarlas en Madrid, introduciendo este repertorio en España. Lo que más llama la atención es la ausencia de Rossini en la temporada lírica que nos ocupa. ¿Es una casualidad, o representa un cierto cambio de gusto en nuestro músico? La pregunta que queda desgraciadamente sin respuesta, ya que no hay ninguna producción lírica de Carnicer a partir de 1839 que permita corroborar esta suposición. La intención del maestro, sin embargo, era estrenar una ópera suya en la temporada 1842-1843, según nos certifica el periódico filarmónico *La Iberia Musical*⁸³⁹:

«Se nos ha asegurado que el maestro Don Ramón Carnicer está componiendo una ópera que se ha de ejecutar en el Teatro del Circo por la actual compañía.»

El estreno de la obra no se produjo, no tenemos ninguna otra noticia, y tampoco se ha localizado la partitura. Pensamos que no pasó de un proyecto para el cual no tuvo demasiado tiempo ni, posiblemente, entusiasmo, debido entre otras cosas al trastorno que supuso el pleito con el banquero José Safont⁸⁴⁰.

La segunda puesta en escena de la nueva compañía fue *Lucrezia Borgia*, que aparece anunciada a principios de julio de 1842, y sobre la cual se le hace una advertencia a nuestro

⁸³⁸ *Revista de Teatros* (26.VI.1842), p. 85.

⁸³⁹ *La Iberia Musical y Literaria* (17.VII.1842), p. 116.

⁸⁴⁰ Nuestro músico, durante el pleito que sostuvo con Safont (1842-1844), afirmó que este asunto le había ocupado mucho tiempo, impidiéndole escribir la ópera que estaba gestando. «Hubiese quizá, ganado más con la ópera que estaba trabajando para su beneficio, y que tuvo que dejar de las manos por complacer al señor Safont, como se lo manifestó el mismo Carnicer». En Pagán y De Vicente, 1997, p. 521.

compositor⁸⁴¹:

«Si el laborioso y distinguido maestro Carnicer tiene a bien oír una sincera advertencia de quien sólo debe hacérsela con su venia, nos atrevemos a decirle que haga de modo que la orquesta *no lo meta todo a barato* como en la *Vestal*, a fin de que podamos elogiarla en nuestro artículo primero. Conocemos que no podrá de todo punto llenar nuestros deseos, porque ni el señor Carnicer ni Dios bajado del cielo pueden hacer el milagro de que ejecuten con limpieza y entera afinación ciertos violinistas que no saben tomar el arco.»

Otra importante revista de la época, *La Iberia Musical*, nos da muchos detalles sobre la primera temporada de ópera del Teatro del Circo, y especialmente sobre su director artístico, Carnicer. La publicación, dirigida por Joaquín Espín y Guillén, acérrimo partidario de la «ópera española» y de todo lo nacional, y muy crítico con el conservatorio y los italianos, procuraba promover a artistas españoles injustamente relegados, según la revista. De esta forma, tras el tras la primera representación de *Lucrezia Borgia*⁸⁴², Espín sostiene que la ópera fue ejecutada mejor de lo que se esperaba, pero dice⁸⁴³:

«Dos compañías de ópera tenemos en Madrid en la actualidad. Una en el Teatro del Circo compuesta por partes *escojidas en la misma Italia por el Señor Don Ramón Carnicer maestro del Conservatorio español de música*. Y la otra compuesta por partes españolas, improvisada en unos cuantos días por personas amantes de su nación. [...] Decimos que desde luego vencieron los españoles.»

Pero según Espín, esto ocurría porque la segunda compañía había sido improvisada, en cambio la primera había sido escogida con mucho cuidado por Carnicer. En este caso se refiere a una función de la misma ópera, que se ejecutó en el Teatro de la Cruz y en la que tomaron parte cantantes españoles⁸⁴⁴.

⁸⁴¹ *Revista de Teatros* (3.VII.1842), p. 96.

⁸⁴² Barbieri cuenta que en dicha representación hizo su primera aparición como solista: ópera «el 4 de julio siguiente hice el *Partichino* de Petrucci en la *Lucrezia Borgia*, y no me silvaron».

⁸⁴³ *La Iberia Musical y Literaria* (7.VIII.1842), p. 127.

⁸⁴⁴ La *Revista de Teatros* (24.VII.1842), p. 128, se refiere a la puesta en escena de *Lucrezia Borgia* en el Teatro de la Cruz, con Cristina Villó, que había regresado de Italia. Hace una referencia irónica a la colaboración de Carnicer en el montaje de la ópera: «Grandes dificultades se presentaron para el arreglo de la función, pero el señor *Real*, profesor ventajosamente conocido y maestro gratis de la juventud español, la señora *Lombía*, apreciada siempre, el señor *Ramos*, el señor *Barba*, el señor *Cámara*, y el señor *Cozar*,... se prestaron gustosamente a contribuir el feliz

Sus críticas son muy ácidas y elaboradas, pero, al menos al principio, no deja de reconocer algunos méritos a nuestro empresario.

La *Revista de Teatros* también critica la primera función de la *Lucrezia Borgia* en el Teatro del Circo, señalando como el mayor defecto «la falta de unidad» del conjunto⁸⁴⁵. Sin embargo elogia a la nueva soprano que «cantó sentida y tiernamente», y al tenor, pero no a la orquesta:

«Momentos hubo en la *Introducción* en que la orquesta marchó a la aventura (hablamos de la primera noche), independiente de las voces, y aún sin curararse de si se cantaba o no.»

En cuanto a la *Lucrezia* que se puso en escena en el Teatro de la Cruz, también dirigida por nuestro compositor, dice⁸⁴⁶:

«El público aplaudió con entusiasmo a la distinguida alumna del Conservatorio español, dedicándole palomas, coronas y ramilletes.»

Al referirse a la compañía que se había formado en el coliseo, destaca su mérito por ser improvisada, y señala que no se podía comparar con la del Circo, que dejaba bastante que desear al haber adquirido un compromiso más serio.

El 9 de agosto de 1842 estrena Carnicer la ópera *Saffo* de Pacini. La revista de Espín también habla muy mal de la orquesta en este estreno, pero en cambio elogia a nuestro compositor⁸⁴⁷:

«La parte directiva encomendada al Señor Don Ramón Carnicer, maestro compositor y director de la ópera del circo; estuvo desempeñada con el celo y maestría que le son familiares a tan distinguido profesor.»

A propósito del mismo *spartito* de Paccini, la *Revista de Teatros* considera que «sería un bien» para el público que se estableciese la compañía del Teatro de la Cruz, para fomentar una competencia positiva entre las dos⁸⁴⁸.

Indalecio Soriano Fuertes, otro acérrimo partidario de todo lo nacional, que será nombrado perito

pensamiento de la artista».

⁸⁴⁵ *Revista de Teatros* (10.VII.1842), p. 99.

⁸⁴⁶ *Revista de Teatros* (7.VIII.1842), p. 133.

⁸⁴⁷ *La Iberia Musical y Literaria* (14.VIII.1842), p. 132.

en el juicio de Carnicer con Safont, también escribe en *La Iberia Musical*. Este maestro es bastante crítico con nuestro músico, especialmente en lo que respecta a su labor en el conservatorio, que juzga improductiva (ver capítulo II)⁸⁴⁹.

Otro de los montajes de la compañía «alternativa» en el Teatro de la Cruz fue la *Norma* de Bellini, el 10 de agosto de 1842. Carnicer también colaboró en la producción, particularmente por tratarse de varios ex alumnos del conservatorio. *La Revista de Teatros* dice refiriéndose a la función⁸⁵⁰:

«Anoche improvisó la compañía de artistas españoles de la Cruz su segunda ópera *Norma*.»

Afirma que la ejecución había sido «esmerada, [y] el éxito de la ópera completísimo». La revista dedica grandes elogios a los cantantes españoles, en especial a Cristina Villó. Destaca que varios de los solistas se habían formado en España⁸⁵¹:

«A pesar de la falta de protección, del abandono, del desprecio con que, por una eterna fatalidad, son mirados en nuestra patria los poetas, los pintores y los músicos, ¿que no podrá hacerse cuando a nuestros talentos se les tienda una mano?»

El Espectador también comenta de forma positiva esta función de *Norma* en el Teatro de la Cruz, diciendo que con sólo un ensayo era⁸⁵²:

«una especie de baladronada artística que los cantantes del teatro de la Cruz echaban a los del Circo.»

A su vez, a manera de chisme, se hace eco de la presencia de público del otro coliseo, que habría asistido a la representación para boicotearla:

«Había en el patio algunos circenses comisionados para chichear.»

El 15 de septiembre Carnicer estrenó *Betty* de Donizetti. *La Iberia Musical* se refiere a la primera salida de la soprano Dolores Franco, que se produjo en dicha ópera. La joven cantante había sido alumna

⁸⁴⁸ *Revista de Teatros* (11.VIII.1842), p. 138.

⁸⁴⁹ *La Iberia musical y Literaria* (17.IX.1842), p. 18.

⁸⁵⁰ *Revista de Teatros* (11.VIII.1842), p. 139.

⁸⁵¹ *Revista de Teatros* (11.VIII.1842), p. 139.

⁸⁵² *El Espectador* (12.VIII.1842), p. 4.

de Saldoni, y había entrado a formar parte de la compañía gracias a las influencias de Carnicer y de su profesor. Al parecer hubo alguna polémica para que la soprano se estrenara ⁸⁵³.

«Después de varias contestaciones habidas entre la empresa, la *nueva prima donna*, los maestros, etc., etc., terminadas éstas a satisfacción de las partes beligerante, como no podía menos de suceder, verificó su salida la Señora Franco.»

También en septiembre, el día 23, Carnicer estrenó *Adelia* de Donizetti. La *prima donna*, la orquesta y el maestro recibieron elogios ⁸⁵⁴.

«La Señora Basso-Borio la cantó con suma gracia, y esto, unido al elegante traje de raso color de rosa, y una rosa blanca en la cabeza, daba a su hermosa presencia un aspecto gallardo e interesante. [...] La orquesta desempeñó bastante bien su cometido, y el Señor Carnicer puede estar satisfecho de lo pronto con que ha sido puesta en escena la *Adelia*, y su brillante resultado. La decoración nueva del Señor Ronzi fue aplaudida.»

En otoño nuestro compositor decidió buscar un nuevo tenor ⁸⁵⁵.

«Dícese que se está en ajuste con un famoso tenor para el Teatro del Circo; si así fuese, desearíamos oírle pronto, y que no se quede en meras negociaciones como ha sucedido ya con otros.»

Poco después sabemos que ya estaba contratado ⁸⁵⁶.

«Por fin se consiguieron nuestros deseos, de ver reforzada la compañía lírica del Teatro del Circo con un buen tenor.»

Se trataba de Giuseppe Sinico, que se quedó bastante tiempo en Madrid, cosechando éxitos. Dice el crítico que lo imprescindible en la ópera es que «las tres partes principales», soprano, tenor y bajo, sean buenas. Sinico se estrena en la ópera *Lucia de Lamermoor*, el día 17 de octubre de 1842. El atractivo de

⁸⁵³ *La Iberia Musical y Literaria* (17.IX.1842), p. 19.

⁸⁵⁴ *La Iberia musical y Literaria* (25.IX.1842), p. 28.

⁸⁵⁵ *La Iberia Musical y Literaria* (25.IX.1842), p. 32.

⁸⁵⁶ *La Iberia musical y Literaria* (9.X.1842), p. 58.

una nueva figura, y las mejoras que el nuevo director del teatro, Elías Noren⁸⁵⁷, había hecho en el local, dan un nuevo impulso al coliseo que, a pesar de las dificultades económicas del momento, sigue contando con un importante público. Sin embargo, en el estreno de *Gemma di Vergi*, la noche del 2 de noviembre, se produce una situación muy crítica, debido a los fallos de los solistas, la orquesta y la banda (en escena). Espín nos da una versión apocalíptica de lo acontecido. Este relato es particularmente interesante, por el estilo, los detalles y las referencias que hay en él a Carnicer como responsable máximo del «fiasco». El autor se refiere a una⁸⁵⁸:

«tormenta filarmónica de la cual no hay ejemplo en la historia de nuestros teatros líricos, y la cual ha arrollado completamente todos cuantos elementos ha encontrado que combatir.»

Con un estilo sumamente romántico, Espín hace una metáfora entre las tormentas de aquel otoño y, según él, la catástrofe ocurrida en el coliseo:

«La pluma se nos cae de la mano al trazar el *artículo crítico* de la representación de esta noche, y quisieramos mejor que no hubiese amanecido el 2 de noviembre, que el tener que dar cuenta de la representación de la *Gemma*.

De forma dramática, relata lo sucedido en el estreno de la ópera: nos cuenta que los coros estaban desconcertados, que había monotonía en algunas voces solistas y problemas de registro, mucha inseguridad en las entradas, y que en la marcha y coro, la banda⁸⁵⁹:

«no entró a tiempo y dio ocasión a que el público se apercibiese de ello, cargando con chicheos y tales demostraciones por este estilo que el teatro era un desorden.»

Espín hace una larguísima y minuciosa crítica del estreno, centrada en nuestro músico⁸⁶⁰:

«La parte directiva confiada al acreditado maestro Don Ramón Carnicer, es la que está más sujeta a crítica que ninguna otra, y de la cual hablaremos con la imparcialidad que nos es propia.

⁸⁵⁷ Durante el mes de agosto de 1842, Segundo Colmenares, dueño del coliseo, subroga a Elías Noren como director del Teatro del Circo (AVM: (S) 3-393-96).

⁸⁵⁸ *La Iberia musical y Literaria* (6.XI.1842), p. 75.

⁸⁵⁹ *Ibidem*, p. 76.

⁸⁶⁰ *Ibidem*, p. 77.

El maestro Carnicer debió de conocer el resultado que debía de tener una ópera tan dramática y comprometida como la Gemma, confiada a artistas inferiores para su desempeño. Nos honramos con la amistad del Señor Carnicer, y por lo tanto quisieramos verle egercer en su magisterio de la ópera un rigor extraordinario, sin que guardase contemplación con ninguna persona, sea de la categoría que quiera; más claro, sea de la empresa, sea de las partes cantantes. El señor Carnicer es el *solo* responsable de la parte artística ante el público; al Señor Carnicer se le considera con facultades omnímodas para el libre egercicio de sus funciones; y por consiguiente dueño y arbitro de repartir las óperas que mejor le parezcan entre los artistas que cuenta en la compañía, mirando en esto el acrecentamiento de los intereses de la empresa que le ha confiado la dirección, del lustre de los artistas, y de conservar su propia reputación en alto grado de respeto que por espacio de largos años de vijilias ha conseguido colocarse. Si no tiene facultades, si le cercan mil compromisos diferentes si se ve en una posición falsa, en una palabra, si tiene que sacrificar su tranquilidad y su reputación a los intereses particulares de la empresa o de los cantantes, creemos escusado indicarle el camino que le resta seguir; [...] *sálvese el arte* perezcan las consideraciones personales cuando son perjudiciales a este mismo arte.»

El párrafo resulta revelador, ya que confirma las amplias facultades de dirección artística de las óperas que tenía Carnicer en el Teatro del Circo. Espín considera que Carnicer es el único y «sólo» responsable del fracaso, e insinúa que, de seguir así las cosas, debería dejar la dirección. En cualquier caso, el periódico de Espín no se caracterizará, como más adelante veremos, por su objetividad con la figura de Carnicer, que a partir de entonces es el blanco de sus ataques.

El artículo culpa también a Carnicer del *fasco* que habría hecho la solista Dolores Franco⁸⁶¹, entonces novia de Saldoni⁸⁶²:

«Sobre su director pesa una responsabilidad moral grandísima, por no haber evitado a tiempo una catástrofe que nosotros predijimos en nuestro número 1º de la *Iberia Musical y Literaria*,

⁸⁶¹ Dolores Franco, alumna y segunda esposa de Baltasar Saldoni, el 2 de noviembre de 1842, «hizo la ópera *Gemma de Vergy* [...] habiendo sido aplaudidísima en su cavatina y en el duo de tenor cantado por el Señor Sinico». Después de esto «se retiró para contraer matrimonio» con Saldoni. Murió al año siguiente, de parto, a los veinte años recién cumplidos, poco más de nueve meses después del matrimonio. (Saldoni, III, 1889, p. 282).

hablando de la aparición en escena de ésta *debutante*, y que tarde o temprano ha venido a cumplirse. Ésta joven prometía mucho, pero ha sido como una tierna y fresca flor que se corta del rosal antes de tiempo, y cuyas hojas marchitas y sin fragancia caen una a una al suelo.»

En un intento de parecer objetivo y de no quedar tan mal con el que había sido su maestro en el conservatorio (ver capítulo III), Espín procura no poner en duda sus capacidades:

«Nuestro apoyo lo tendrá siempre el Señor Carnicer, pues reconocemos en él al hombre de talento y práctica en materia de música dramática; no creemos se le acerque nadie en su elevada posición; pero al mismo tiempo deseáramos usase más energía en lo sucesivo, y evitase con mano férrea escándalos de tanta monta, como lo ha sido el que tuvo lugar en la *tenebrosa noche del 2 de noviembre*.»

Luego hace una observación sobre los muchos silbidos que había habido:

«Por lo que respecta al público, sólo diremos que si da en la gracia de silbar, no es fácil encuentre artistas que espongan a sufrir desaires tan significativos como los de esta representación; y vendríamos a parar en último resultado, en quedar privados de un espectáculo que es considerado en todas las naciones civilizadas como el más a propósito para el progreso de la ilustración.»

En el mes de enero sabemos que la actividad en el coliseo era bastante limitada: la *Revista de Teatros* lo achaca a los problemas que tenía el Teatro del Circo⁸⁶³:

«El Circo se ve reducido a la inacción, ...sin poder arreglar función alguna. A este estado tenía que venir a parar un teatro que empezó bajo malos auspicios.»

Carnicer monta sólo dos óperas más durante la temporada, *Il Giuramento* de Mercadante el 24 de noviembre de 1842 y *Marino Faliero* de Donizetti el 31 de enero de 1843. Según la prensa este estreno no estuvo demasiado afortunado⁸⁶⁴:

«La ejecución no fue la más satisfactoria para el público que esperaba con impaciencia la

⁸⁶² *La Iberia musical y Literaria* (6.XI.1842), p. 77.

⁸⁶³ *Revista de Teatros* (25.I.1843), p. 2.

aparición en escena de la señora *Barilli*, [...] No dejamos de conocer que la señora *Barilli* debe haber sido una artista de mérito; pero en el día y en el estado en que se encuentra, opinamos que le hubiera sido más conveniente no presentarse ante el público. [...] El Señor Sinico salvó la ópera del naufragio.»

Otra publicación coincide en la opinión negativa sobre la primera representación⁸⁶⁵:

«La ópera *Marino Faliero* ha desagradado a la numerosa concurrencia que asistió la noche del martes al Teatro del Circo.»

El señalado estreno desató más adelante una polémica entre José María Andueza y Mariano Soriano Fuertes. En marzo de 1842 escribe Aben-Zaide sobre la repetición del título. Se hace eco de un artículo publicado en Milán, que ponía muy bien a los intérpretes del estreno y decía que había sido un gran éxito la ópera, lo que Aben-Zaide refuta de forma enérgica. El artículo de Milán decía sobre nuestro compositor⁸⁶⁶:

«La orquesta dirigida por el maestro Carnicer, se distinguió.»

La temporada va llegando a su fin con algunas funciones a beneficio de los solistas y de los profesores de la orquesta. En una de estas tenemos noticia de una obra escrita por Carnicer especialmente para la ocasión: un concierto vocal e instrumental a beneficio de los músicos de la orquesta celebrado el 20 de febrero de 1842. En esta ocasión se tocó una sinfonía de Joaquín Gaztambide, distintas obras vocales, variaciones instrumentales, y⁸⁶⁷:

«Últimamente, el aria con coros, escrita expresamente para el señor Sinico por Don Ramón Carnicer, fue buena, como no podía menos de esperarse de tal maestro, y fue también la única pieza en que la orquesta estuvo más feliz.»

Para una de estas funciones, la del 14 de febrero de 1843, a beneficio de los coros, preparaba Barbieri una zarzuela en un acto, *Felipa*, pero no llegó a terminarla. En un concierto instrumental y vocal en el

⁸⁶⁴ *El Anión Matritense* (5.II.1843), p. 39.

⁸⁶⁵ *Revista de Teatros* (2.II.1843), p. 2.

⁸⁶⁶ *Revista de Teatros* (24.III.1843), p. 4.

⁸⁶⁷ *El Anión Matritense* (7.3.1843), p. 70.

Circo se cantó «una escena y aria en italiano» compuestas por J. Gaztambide. Según Barbieri⁸⁶⁸,

«Era la 1ª composición de Gaztambide que se ejecutaba en Madrid [...] de lo que quedó muy contento nuestro maestro Carnicer que la había examinado y corregido previamente.»

El «fenómeno» de la zarzuela moderna ya empezaba a hacer su aparición, y era Barbieri el abanderado principal de la necesidad de escribir teatro lírico en castellano. Según él mismo, ni Salas ni Gaztambide estaban aún convencidos, pero ambos se reunían con Barbieri todas las noches en un café y había «tremendas disputas» con él, que siempre defendía «la música con palabras españolas»⁸⁶⁹.

En una función extraordinaria «a beneficio de los profesores que componen la orquesta»⁸⁷⁰, que tuvo lugar el 23 de febrero de 1843, se tocaron obras de diversos autores; entre ellas una sinfonía de Joaquín Gaztambide, un capricho para clarín de llaves de Mariano Rodríguez de Ledesma, así como escenas de óperas y bailes, y se volvió a cantar el⁸⁷¹:

«Aria con coros, escrita espresamente por el maestro Don Ramón Carnicer, para el señor Sinico.»

En una crítica que se hizo de la función, su autor pone en muy buen lugar la composición de nuestro músico⁸⁷²:

«Algunos espectadores, cansados sin duda, o de una función tan larga o de tantos intermedios, no dejaron oír el hermoso *allegro* del aria del maestro Carnicer: el recitado es muy bueno y tanto en el canto del andante como en el instrumental se nota desde luego aquella travesura e inteligencia del autor de la sinfonía del *Barbero de Sevilla*. El señor Sinico ejecutó el aria mucho mejor que la del señor Gaztambide.»

A mediados de marzo la temporada llega a su fin, y la *Revista de Teatros*, que no gusta de la

⁸⁶⁸ BN: Mss. 14077, f. 8.

⁸⁶⁹ BN: Mss. 14077, f. 15.

⁸⁷⁰ *Revista de Teatros* (13.II.1843), p. 2.

⁸⁷¹ *Revista de Teatros* (13.II.1843), p. 2.

⁸⁷² *Revista de Teatros* (26.II.1843), p. 2.

compañía, parece alegrarse de que se acaben las representaciones⁸⁷³:

«La empresa de este teatro, empresa en crisis, y a la cual por esta razón haremos pocos cargos en lo poco que le queda de vida.»

El crítico Aben-Zaide habla muy mal de la *prima donna* Caterina Barilli, y le recomienda que «no salga a cantar cuando no debe salir»⁸⁷⁴. Por esas mismas fechas tenemos noticias de la posible formación de una compañía de ópera en el Teatro de la Cruz, posibilidad que se comenta en los círculos filarmónicos⁸⁷⁵, pero no se llegará a concretar, ya que la ópera seguirá representándose hasta la temporada 1844-1845, a excepción de algunas representaciones sueltas, que tuvieron lugar exclusivamente en Teatro del Circo.

19 TEMPORADA 1843-1844

19.1 La situación política

La primavera de 1843 estuvo marcada por importantes acontecimientos políticos y militares. A finales de mayo se produjo un levantamiento contra Espartero en Málaga, al que pronto se sumó Barcelona, cuyas guarniciones se alzaron también, a principios de junio, contra el entonces regente, haciéndose eco del malestar de los ciudadanos que habían sufrido el bombardeo ordenado por el general. Con la victoria de Narváez en Torrejón de Ardoz, el 23 de julio de 1843, se puso fin a la regencia de Espartero. En noviembre de 1843 la infanta Isabel fue proclamada mayor de edad, y se formó el primer gobierno del reinado de Isabel II.

Nuestro compositor escribió entonces el «Himno a la Milicia urbana de Isabel 2ª para banda militar»⁸⁷⁶ dedicado a la recién creada Milicia urbana, que tenía como objetivo la defensa de la monarquía constitucional. Carnicer no perteneció a dicha formación, ya que entonces tenía 54 años, aunque sí lo hicieron muchos músicos de las orquestas. Por ejemplo, en 1843 Luis de Olona, empresario del «Teatro

⁸⁷³ *Revista de Teatros* (16.III.1843), p. 2.

⁸⁷⁴ *Revista de Teatros* (16.III.1843), p. 2.

⁸⁷⁵ *Revista de Teatros* (15.III.1843), p. 2.

⁸⁷⁶ BHM: Mus (L) 742-23. En Pagán y De Vicente, 1997, p. 414.

Lírico, titulado del Circo» solicitó permiso al ayuntamiento para cerrar el coliseo «durante las ocurrencias políticas del mes de julio», hasta que la situación volviera a la normalidad. En su escrito el empresario se refiere a la falta de público, y añade⁸⁷⁷:

«Una gran parte de los operarios, músicos y empleados precisos, son milicianos y están con las armas en la mano.»

19.2 La temporada de ópera

Después de revisar muchos periódicos y documentos hemos llegado a la conclusión de que Carnicer no fue director artístico de la compañía italiana que se formó en el Teatro del Circo. Tampoco hubo ópera en los Reales Teatros del Príncipe y de la Cruz. Por esta razón, al tratarse de un estudio centrado en las actividades profesionales de Ramón Carnicer, no veremos el desarrollo de esta última. Sin embargo, si trataremos de explicar las razones que pudieron alejar a nuestro personaje de la dirección de la compañía italiana.

El Anfión Matritense publica a mediados de abril la lista de la nueva compañía que comenzaría a funcionar en el Teatro del Circo. Aunque hay bastantes solistas de la temporada anterior (1842-1843), constatamos el cambio de empresario, que pasa a ser Luis de Olona.

Por esas fechas también comprobamos que el Teatro del Circo pasa a formar parte del patrimonio personal del banquero José de Salamanca, que hará de dicho coliseo su feudo particular. En cuanto a los maestros directores de la temporada que nos ocupa, figuran «Don José Borio y Don Félix Ramos»⁸⁷⁸. Pensamos que las severas críticas a la compañía que había traído Carnicer de Italia y el mal desarrollo de la temporada anterior motivaron que el nuevo empresario no quisiera contar con el maestro para la compañía que organizó en el Teatro del Circo, aunque también es posible que además de los problemas políticos hubiera razones económicas por parte de Olona, pues le resultaba más barata la contratación de otros maestros⁸⁷⁹. Por otra parte, Carnicer se encontraba inmerso en el pleito que había

⁸⁷⁷ AVM: (S) 4-6-44 (VII.1843).

⁸⁷⁸ *El Anfión Matritense* (16.IV.1843), pp. 119-120.

⁸⁷⁹ Carmena y Millán (p. 120) afirma que Carnicer estuvo como maestro director en la temporada 1843-1844. Saldoni

entablado con José Safont, conocido financiero y hombre de negocios, que posiblemente ejerció su influencia en Olona y Salamanca para desplazar al maestro de su trabajo.

A mediados de abril de 1843 se estrenó la nueva empresa del Teatro del Circo, con el mismo título que había originado una polémica cuando se representó⁸⁸⁰:

«Con *Marino Faliero* se ha despedido la empresa del señor Colmenares: con *Marino Faliero* se ha estrenado en el Circo la empresa dirigida por los señores Maiquez y Olona.»

Aben-Zaide llama la atención sobre el montaje de la ópera que, según él, ha sido posible gracias al director de orquesta y primer violín Vincenzo Bonetti.

«Este profesor ha dirigido los ensayos y ha logrado en dos días el que se haya podido ejecutar, cosa que no entra en sus obligación.»

Esta última referencia confirma la ausencia de un director artístico, aunque en la lista de la compañía figuraban como tales José Borio y Félix Ramos.

En otro artículo, aparecido días después, también se menciona la ausencia de maestro director⁸⁸¹:

«Si el violín principal ha de dirigir las óperas ¿para que quieren los teatros líricos maestros directores? ¿Para que los cantantes aprendan de memoria las piezas?»

Las pocas noticias que tenemos sobre la participación de nuestro compositor en la temporada del 1843-1844 se refieren a la interpretación de piezas orquestales e himnos suyos que se tocaron en los Teatros de la Cruz y Príncipe. De momento, nos interesa ver cuáles eran los motivos que le obligaron a alejarse de las temporadas líricas.

Una carta del marqués de Someruelos, Alcalde de Madrid en 1847, a Isabel II, en la que solicita un aumento de la jubilación del maestro, dice así⁸⁸²:

«Señora.

(III, 1880, pp. 381-382), al referirse a Santiago Pérez y Garrido, dice: «A la apertura del teatro de la ópera (en el Circo de Madrid. Empresa Salamanca, y director Don Ramón Carnicer) estuvo de contrabajo hasta el año 50».

⁸⁸⁰ *Revista de Teatros* (19.IV.1843), p. 4.

⁸⁸¹ *Revista de Teatros* (25.IV.1843), p. 2.

El Ayuntamiento constitucional de Madrid puesto a la R. P. de S. M. espone: que en 23 de mayo de 1843 solicitó Don Ramón Carnicer, Maestro Director y Compositor de ópera en los teatros principales de esta M. H. Villa que en atención a la gastada salud e imposibilidad de continuar en los trabajos artísticos, se le concediese la correspondiente jubilación con arreglo a sus circunstancias, rango categoría y sueldos u honorarios que siempre ha disfrutado por su distinguida ~~profesión~~ posición.»

El escrito revela que a principios de la temporada que nos ocupa Carnicer ya había decidido alejarse de la dirección artística en los teatros. El maestro aludió a su deteriorada salud para apoyar su petición, aunque la jubilación aún tardó varios años en serle concedida, como se puede ver el capítulo III de este trabajo. Por otro documento sabemos que al poco tiempo se contestó a su solicitud⁸⁸³:

«La Junta Calificadora se ha enterado de cuanto espresa Don Ramón Carnicer en la precedente solicitud, y no encuentra razón alguna para observar en nada que le sea favorable el informe que sobre este mismo asunto tiene dado con fecha 2 de junio de 1843.»

El informe negaba el derecho a la jubilación del maestro, por el que tuvo que luchar hasta 1846. La Junta señala que⁸⁸⁴:

«Refiriéndose a su anterior informe, no consideran al Señor Carnicer con el más mínimo derecho par percibir jubilación de ninguna de las clases señaladas a los actores.»

El compositor tenía que haber «cotizado» para poder beneficiarse de la jubilación, y además la Junta hace hincapié en los elevados sueldos que había cobrado Carnicer durante años. El maestro acabará obteniendo su jubilación gracias a distintas «influencias», pero de momento, en 1843, se vio obligado a seguir trabajando como director artístico, si bien es cierto que con bastante dificultades, como veremos, ya que se enfrentaba a varios enemigos y a una nueva generación de artistas que quería desplazarle.

Otro contratiempo era el pleito entablado con José Safont, cuya instrucción avanzaba muy despacio por culpa de la participación de varios peritos que evaluaban la obra de maneras muy distintas: así, el perito de Safont (Basilio Basill) la tasó en 5.000 reales, el de Carnicer (Baltasar Saldoni) en 92.200

⁸⁸² AVM: (S) 4-67-86 (4.V.1847). Expediente de jubilación de Carnicer.

⁸⁸³ AVM: (S) 4-67-86 (5.VI.1846). Expediente de jubilación de Carnicer.

reales, y el tercer perito «en discordia» (Indalecio Soriano Fuertes) en 40.000 reales, justo lo que pedía en principio Carnicer. Este último dictamen se produjo en junio de 1843⁸⁸⁵, pero el pleito se prolongó hasta 1844 (ver capítulo III). Los gastos de abogado y la falta de trabajo en los teatros debieron de afectar mucho al bolsillo de Carnicer. Sabemos que nuestro compositor acabó ganando el pleito en 1844, y que Safont tuvo que pagarle la cantidad reclamada, pero durante buena parte del año de 1843 el maestro tuvo que sostener a su familia y pagar los gastos de abogado con el sueldo del conservatorio.

Solamente a finales de la temporada 1843-1844 volvemos a tener noticias directas de la presencia de nuestro compositor en los teatros. La *Gaceta Literaria y Musical* nos cuenta que en el Liceo de Valladolid se había celebrado el 23 de enero de 1844⁸⁸⁶:

«un escojido y variado concierto, que dio principio con la sinfonía de *Elena y Constantino*, perfectamente ejecutada por la sección de orquesta.»

Con motivo del regreso de María Cristina de Borbón a España —en febrero de 1844— sabemos que la música de Carnicer estuvo presente en los coliseos. En el programa de festejos se anunciaron funciones en los tres teatros; entre ellas⁸⁸⁷:

«una ópera y baile en el Circo, en el cual se cantará un himno marcial que se llamará himno de Cristina, del cual se sacaran [...] tantas copias como bandas de música tenga la guarnición de Madrid.»

Se trata del⁸⁸⁸:

«Himno militar que el ejército español dedica a S.M. la reina madre Doña María Cristina de Borbón, por su feliz regreso a España. Puesto en música por Don Ramón Carnicer. Año de 1844.»

El himno, con letra de Manuel Bretón de los Herreros y de elaborada orquestación, es uno de los mejores

⁸⁸⁴ AVM: (S) 4-67-86 (5.VI.1846). Expediente de jubilación de Carnicer.

⁸⁸⁵ *Gaceta Musical y Literaria* (10.I.1844), p. 118.

⁸⁸⁶ *Gaceta Musical y Literaria* (7.II.1844), p. 182.

⁸⁸⁷ *Diario de Madrid* (23.II.1844), p. 4.

⁸⁸⁸ BHM: Mus (L) 742-13. En Pagán y De Vicente, 1997, p. 415.

ejemplos de música de banda escrita por Carnicer. Según Pagán y De Vicente quizá se trate del⁸⁸⁹:

«Himno militar ejecutado por seiscientos profesores, en abril, 1844.»

Se ofrecieron funciones de gala en los Teatros de la Cruz y del Príncipe, así como en el conservatorio. Carnicer escribió para esta última otra composición dedicada a María Cristina⁸⁹⁰:

«Himno en celebridad del feliz regreso a España de su Magestad la Reina Madre Doña María Cristina de Borbón, fundadora del Conservatorio de Música y Declamación, que ha de cantarse en el mismo en la noche en que SS.MM. se dignen honrarlo con su Augusta presencia por Don Ramón Carnicer, Maestro de Composición de dicho Conservatorio. Año de 1844.»

La prensa da noticia de la función, en la que destaca la interpretación del himno de nuestro compositor escrito en colaboración con Ventura de la Vega; según el crítico «los cantantes llenaron muy bien sus partes»⁸⁹¹. Otro periódico da más detalles sobre nuestro compositor⁸⁹²:

«Principió la función con un himno escrito por el distinguido maestro de composición de dicho Conservatorio, Don Ramón Carnicer, quien tuvo el honor de poner en las reales manos de S.M. una copia que se dignó admitir con demostraciones de aprecio.»

Después ya casi no aparecen noticias de Carnicer en la prensa, al menos vinculadas a la temporada. Sólo se interpreta alguna pieza orquestal del compositor, en funciones de verso, como su sinfonía oriental, ejecutada varias veces en el Teatro del Príncipe⁸⁹³.

20 TEMPORADA 1844-1845

El regreso de la reina madre, María Cristina de Borbón, y el fin de la regencia de Espartero, fueron acontecimientos que marcaron la vida política y cultural de la capital del reino y provocaron

⁸⁸⁹ Pagán y De Vicente, 1997, p. 415.

⁸⁹⁰ BHM: Mus (L) 742-28. En Pagán y De Vicente, 1997, pp. 402-403.

⁸⁹¹ *Diario de Madrid* (26.IV.1844), p. 4.

⁸⁹² *Revista de Teatros* (28.IV.1844), p. 2.

⁸⁹³ *Diario de Madrid* (3.III.1844), p. 4.

diversos disturbios y revueltas populares. Después de la llamada «milicia de Isabel II», en 1844 se creó la Guardia Civil para hacer respetar el orden establecido. Antes del inicio de la temporada lírica, Carnicer, que ya había adquirido fama como compositor de música militar con sus himnos y su música arreglada para banda, es convocado junto a otros profesores para dirigir el tribunal de⁸⁹⁴:

«Una *oposición* para dar la plaza de músico mayor del regimiento de la Princesa.»

La Iberia Musical nos cuenta el desarrollo de la oposición, a juicio del periódico plagada de injusticias, cuyo principal responsable sería nuestro compositor⁸⁹⁵. El periódico, que se caracterizaba por sus ataques a Carnicer, afirma:

«Este maestro no quiere juventud en el arte, porque va siendo ya anciano, y no quiere que ésta juventud deslumbre su escasa y débil gloria.»

Párrafo muy representativo del trato dispensado al maestro en adelante por la publicación que dirigía Espín y Guillén. En un comunicado recogido por *La Iberia*, y firmado por Ramón de Corbián, el 9 de febrero de 1844, uno de los profesores que habían participado, se resalta la responsabilidad del maestro en la «injusticia»⁸⁹⁶:

«Para que la reprobación fuese más humillante, el señor Carnicer declaró que ninguno había cumplido las reglas establecidas, queriendo por este fallo dejar por entonces la plaza vacante. Estraña ha sido la conducta observada por aquel censor, y ninguna persona instruida de las circunstancias de los cuatro profesores desairados dejará de sorprenderse de la dureza con que se les trató.»

El músico se queja de la gran dificultad de los ejercicios y señala que el resultado constituía una humillación para los opositores, de prestigio reconocido:

«El señor Carnicer no debía desconocer que los cuatro aspirantes han sido ya músicos mayores con aceptación, y que la reprobación que fulminó contra ellos pudiera dejarlos inhabilitados para ejercer nuevamente aquel destino; reprobación cuanto más inconsiderada cuando no ha sido

⁸⁹⁴ *La Iberia Musical* (10.III.1844), p. 80.

⁸⁹⁵ La «polémica oposición» se encuentra ampliamente desarrollada en el capítulo III de este trabajo.

⁸⁹⁶ *La Iberia Musical* (14.III.1844), pp. 83-84.

dictada (como luego se demostrará) por una rigurosa justicia.»

No conocemos, desgraciadamente, ni el dictamen ni el punto de vista de Carnicer al respecto, pero pensamos que pudo haber favoritismo por parte de nuestro músico, ya que el comunicado señala:

«Él mismo aclaró el misterio y nos ha descubierto luego la clave de su extraña conducta. Fornells, aquel aspirante que no pudo presentarse a la oposición por razones que aunque son bien conocidas dejaremos de emitirlas para no humillarle, ha merecido la aprobación, y fue favorecido con el destino que se disputaba. Este pretendiente vergonzante fue examinado en casa del señor Carnicer el 5 del corriente, seis días después del acto público de la oposición, sujetándole a las mismas pruebas de dirección y composición que se señalaron antes.»

Corbián lo considera una gran injusticia, ya que Fornells:

«Pudo prepararse a su gusto; con conocimiento de las partituras que formaron los aspirantes desairados, consiguió la preferencia en fuerza de la protección escandalosa que se le ha dispensado muy particularmente por el censor Don Mariano Rodríguez [de Ledesma].»

En una nota que también publica *La Iberia Musical*, José Gabaldá, otro frustrado opositor, protesta por las «injusticias» y duda de los conocimientos de Carnicer sobre música militar:

«Aunque el señor Carnicer ha dicho que somos *ineptos* para desempeñar *dicha plaza* los que hicimos dicha oposición, yo desafío al señor Carnicer artísticamente a todo cuanto quiera concerniente a la música militar.»

Termina el frustrado opositor pidiendo a la autoridad superior:

«Nuevas oposiciones, señor brigadier Fulgoso, y que la plaza de músico mayor rejimiento de la princesa, la obtenga el mérito, no la intriga: dando de este modo una lección, a los que como el señor Carnicer, Arche y Rodríguez abusan de la confianza de un gefe superior, y escarnecen a los verdaderos artistas españoles.»

Este breve y polémico episodio ilustra una de las facetas menos conocida de nuestro compositor, vinculada al ejército, y nos sirve para entender hasta cierto punto la personalidad multifacética de Carnicer.

20.1 La temporada de ópera

En lo que a teatro lírico se refiere, sabemos que había intención de formar compañía tanto en el Teatro del Circo como en los Teatros de la Cruz y Príncipe. En marzo de 1844 aparece alguna noticia sobre el primer coliseo⁸⁹⁷:

«El señor Salamanca es el único empresario del Teatro del Circo, quedando al frente de la compañía de ópera el señor Olona.»

En cuanto a los otros coliseos, Mariano Soriano Fuertes refiere alguno de los problemas que había en ellos, haciendo hincapié en las pesadas cargas⁸⁹⁸:

«Trescientos y tantos mil reales que tienen los ya repetidos teatros sobre sí, para los establecimientos de beneficencia.»

No sabemos cómo se solventaron los problemas financieros, pero sí que se formó una compañía italiana en el Teatro de la Cruz. Barbieri nos cuenta que la misma se constituyó⁸⁹⁹:

«Bajo la empresa de Don Juan Lombía, a quien traspasó del teatro del Príncipe Don Julián Romea que lo tenía.»

A finales de marzo de 1844 ya sabemos cuáles serían los principales solistas, así como las cualidades del coro⁹⁰⁰:

«Están contratadas para el teatro de ópera de la Cruz las señoras Lombía y Lozano (esta última ha cantado con grande éxito en los principales salones de París), los señores Carrión y Santarelli.

El coro de hombres de la Cruz es de rotundas, sanas y vibrantes voces.»

Asimismo, confirmamos la presencia de nuestro músico en la dirección artística de la nueva compañía

⁸⁹⁷ *La Iberia Musical* (5.III.1844), p. 72.

⁸⁹⁸ *La Iberia Musical* (7.III.1844), p. 76.

⁸⁹⁹ Barbieri: Mss. 14067 pp. 270-271. «Esta compañía se dispersó a poco de comenzar año, por haber quebrado la empresa. A mediados de la temporada 2ª se formó otra compañía de ópera por Don Joaquín Fagoaga y otros, toda de extranjeros, menos Salas».

italiana⁹⁰¹:

«Se asegura que en el teatro de la Cruz entrarán el maestro compositor y director de la compañía lírica señor Carnicer, director de orquesta señor Gondois, maestro de coros señor Oliver.»

En el mismo número de *La Iberia Musical* aparece la siguiente noticia:

«Los periódicos han anunciado que se va a ejecutar en el teatro de la Cruz una ópera española titulada *Doña María de Molina*; no sabemos de quién es la música ni el argumento; el tiempo lo aclarará.»

Se trata seguramente del drama en verso y prosa de Mariano Roca de Togores, marqués de Molins, para el cual Carnicer compuso en 1837 varios números musicales⁹⁰². *Doña María de Molina* fue representada varias veces durante el mes de abril de 1844 en el Teatro del Príncipe. Otra hipótesis es que nuestro compositor tuviese intención de componer una ópera sobre el libreto, aprovechando algunos de los números que había escrito para la obra, pero no tenemos ningún otro dato que lo confirme.

En cualquier caso, la compañía de ópera en la temporada que nos ocupa se encontraba ya organizada a principios de abril de 1844, mes en el que se confirma la presencia de nuestro compositor y de su ex alumno, Mariano Martín, como directores de la compañía⁹⁰³:

«La compañía de la Cruz quedó definitivamente constituida en esta forma; maestros: Carnicer y Martín; donas: la señora Roca y Campos; contralto: la señora Bernardi; tenores: Sinico y Carrión; bajos: Lej y Alba.»

Las noticias sobre los teatros y sobre ópera son muchas en *La Iberia Musical*, y nuestro compositor aparece como blanco favorito de ironías y ataques. Así, en el mismo número, en una sección que recoge comentarios y chismografía se dice:

«El señor Carnicer (Ramón) maestro de *orquesta*, es el maestro de la ópera de la Cruz y

⁹⁰⁰ *La Iberia musical* (31.III.1844), p. 104.

⁹⁰¹ *La Iberia musical* (31.III.1844), p. 104.

⁹⁰² BHM: Tea 60-7. En Pagán y De Vicente, 1997, pp. 285-287.

⁹⁰³ *La Iberia musical* (11.IV.1844), p. 116.

Príncipe. Aunque ésta es una noticia añeja, debemos recordar a nuestros lectores, que Carnicer fue maestro del Circo, en tiempos del empresario *Colmenares*.. Al señor Carnicer lo hemos tenido siempre por... un muchacho de provecho.»

El autor del artículo escribe previniendo al público sobre posibles malos resultados, al recordar que nuestro compositor había formado compañía con Segundo Colmenares, una compañía muy criticada por *La Iberia Musical*. En otra sección, sin embargo, se dice:

«La empresa de ópera de los teatros de la Cruz y Príncipe, cuentan con un *capital inmenso*, para llevar adelante su vasta empresa. Se dice que van a poner en escena *óperas de grande espectáculo*. Entre ellas se cuentan: LA MUTTA DE PORTICI. *L'Esule d'Roma*, y... después de la canícula, *Ismalia ó morte ed Amore, spartito* que tantos lauros le ha valido al maestro Carnicer.»

Es posible que Carnicer acariciara la idea de reponer alguna de sus óperas, pero el proyecto no pudo consumarse por razones que comentaremos más adelante. De todas maneras, tanto el público como la prensa pusieron grandes esperanzas en la nueva empresa del Teatro de la Cruz. En cambio, *La Iberia Musical* comienza con malos augurios para el Teatro del Circo:

«Pronosticamos a la empresa de ópera del Teatro del Circo malos resultados; la razón, porque no hay una buena dirección. El empezar con *Lucia* no nos ha parecido acertado, y el seguir con el segundo acto de *Norma* y el baile de la *Aurora*, nos parece desacertadísimo.»

Más adelante, en la sección irónica de la revista, se dice lo siguiente:

«¡Dos compañías de ópera en Madrid! ¡Qué asombro!... ¡Dos empresas de óperas rivales!... ¡Qué placer!... ¡Dos empresas de ópera sin dirección!... ¡Qué horror!..»

La misma idea, de tener dos compañías, es tratada socarronamente días después por el periódico, aunque con elogios irónicos al maestro⁹⁰⁴:

«Figuraos dos teatros públicos de ópera en Madrid, con unas compañías de cantantes capaces de conquistar el imperio de Mahamut, si conquistarse pudiera a fuerza de gritos. Figuraos a Don Ramón Carnicer, de director y maestro de una de éstas compañías, que aunque cosa vieja

⁹⁰⁴ *La Iberia musical* (14.IV.1844), p. 120.



ofrece novedad en las actuales circunstancias, porque al fin el autor de *Cristóbal Colón* y de *Ismalia o Morte d'Amore*, a pesar de los enemigos que le persiguen y de la *envidia que algunos maestros y profesores le tienen*, promete mucho para el porvenir. Aunque nos llamen aduladores no podemos menos de hacer justicia al verdadera mérito.»

Sobre el otro coliseo el periódico se queja del «mal gusto» de las reformas, y de paso comenta un interesante dato sobre nuestro compositor:

«Pero, ¿qué diremos de las cobachas que han construido en el Teatro del Circo a manera de palcos y a imitación de los *ángeles* a los lados de la embocadura? ¿Y qué diremos de la danza que se halla situada en el techo de este teatro, de unas que quieren ser ninfas, de relieve dorado, pero que son brujas imitadas a espárragos del día del Corpus? Que si no hay chiste, hay variedad, y en la variedad está el gusto. Y a propósito de gusto, la *battuta* del señor Carnicer en la serenata monstruo es de lo mejor que hemos visto; figúrense nuestros lectores el bastón de un tambor mayor, o el de un portero de un grande de España en un día de gala, y se figurarán la *battuta* del señor Carnicer. Pero a pesar de tan bonita *battuta* y manejarla con tanta gracia el autor del *Serení* y del *Chairo*, la orquesta fue grande en número pero chica en resultados.»

¿Se refiere a la batuta en sentido figurado o real? Es una pregunta a la que no podemos responder con certeza, pero nos inclinamos por el sentido real, de modo que Carnicer pudo ser uno de sus introductores en el país⁹⁰⁵.

La nueva compañía se estrena el 20 de abril de 1844 con *La Muta di Portici* de Auber. La crítica de Espín y Guillén no se hace esperar y es severa. Comienza hablando de la elección del *partito* y del gusto del público madrileño⁹⁰⁶:

«No basta decir *ésta ópera es buena: hará grande efecto*: es preciso antes confiar en tales pronósticos, medir las fuerzas egecutivas, y reflexionar maduramente en el efecto calculado del éxito que se pueda obtener. He aquí la filosofía de *un director de ópera*, y en el teatro de la Cruz faltan ambas condiciones. En consecuencia; la ópera de la *Mutta* ha estado mal repartida, y algunos cantantes han tenido que ser víctimas de quien ha cometido tan solemne falta.»

⁹⁰⁵ Juana Rodríguez Acuña (*Scherzo*, Dossier Carnicer, 1992, p. 127), también sostiene que Carnicer usó la batuta.

El responsable es evidentemente Carnicer, como director artístico. Además, Espín critica su dirección de la parte instrumental:

«La orquesta dirigida por el señor Carnicer dejó mucho que desear y notamos faltas de la dirección bastante significativas, que no las comete un principiante.»

Termina con malos augurios para la recién estrenada compañía, diciendo lo siguiente:

«Esperamos que esta empresa no quiera caer en el ridículo»

Espín compara la compañía con la del Teatro del Circo, que juzga mucho mejor. En el siguiente número también se habla de dicho coliseo, que estaba de moda⁹⁰⁷. Aquí encontramos otra jocosa referencia a la forma de dirigir del maestro:

«Habiendo estrañado a muchos el que Don Ramón Carnicer se colocase debajo y a la izquierda del primer violín, y que llevaba el compás dando capirotazos en el papel con las manos... sin guantes: dijo uno que observaba lo mismo desde la luneta: *es que la economía va siempre unida al arte y a la elegancia.*»

Suponemos que el maestro se pondría en el foso, junto al primer violín, con la partitura general, para asegurar el buen desempeño de la orquesta y las entradas del conjunto y de los solistas. En el mismo número de *La Iberia Musical* encontramos otro comentario irónico sobre nuestro compositor:

«En la ópera del Príncipe y la Cruz hay *dos maestros* y *dos* directores de orquesta: esto quiere decir que Don Ramón tiene que sostener a los otros dos.»

Unos días antes, aparece en la misma revista una denuncia contra nuestro compositor⁹⁰⁸:

«MALDAD INAUDITA. Sepa el público de la corte y de toda España, que el anciano maestro Ramón Carnicer ha despedido del teatro de la Cruz a tres honrados profesores de los coros de dicho teatro, por el *gran* motivo de tomar parte en el último concierto de la *Iberia.*»

El tono ofensivo de la nota es propio de la animadversión de Espín hacia nuestro compositor, al que,

⁹⁰⁶ *La Iberia Musical* (25.IV.1844), p. 130.

⁹⁰⁷ *La Iberia Musical* (25.IV.1844), p. 132.

⁹⁰⁸ *La Iberia musical* (21.IV.1844), p. 128.

según el texto que vemos a continuación, parece que desafía a un duelo:

«Si el señor Carnicer tiene resentimientos personales con algún redactor de nuestro periódico, medios tiene, *si es caballero*, para tomar la satisfacción que más le cumpla: pero dejar en la calle, por una medida despótica, a unos infelices artistas, por el solo hecho citado, es inicuo, y da a conocer la perversidad del corazón de quien se permite tomar una venganza tan innoble como poco caballerosa. *Los tigres marroquies no harían más.*»

José de Angelo, uno de los empresarios de los teatros principales, contesta muy enfadado a la nota con un «comunicado» dirigido al «Señor director y redactor principal de *La Iberia Musical y Literaria*» (Espín). Tras negar completamente las acusaciones vertidas, pasa a defender a nuestro compositor⁹⁰⁹:

«La empresa de la ópera de los teatros principales de la corte, faltaría a su natural delicadeza si dejase de contestar el artículo anónimo que tan lijeramente se ha estampado en el número del periódico que V. dirige, correspondiente al 21 del corriente, bajo el epígrafe de MALDAD INAUDITA. Nosotros estamos en el caso de hacer público que esa maldad inaudita es una falsedad completa; y aunque la empresa está en su derecho admitiendo o despidiendo las personas que tiene a sus órdenes, esos tres infelices individuos del cuerpo de coros que dice el articulista haber despedido porque asistieron al concierto de la *Iberia*, no sabe la empresa quienes sean, pues sólo ha despedido a un corista, y no por infeliz, ni por haber asistido al concierto indicado, sino por otros justos motivos.»

El empresario resalta las «mentiras» del artículo así como el «lenguaje poco decoroso que usan los señores redactores», que parecen haberla tomado con nuestro compositor:

«Haciendo blanco de su irascibilidad al eminente maestro español Don Ramón Carnicer, con quien se honra la empresa teniéndole al frente de ella.»

No termina ahí el episodio, y como todas las polémicas de Espín, éste pasa a un ataque frontal a nuestro músico. Después de reafirmarse en su acusación, saca a relucir otras críticas al compositor que tenía guardadas. En cuanto a las dotes musicales de nuestro músico, dice⁹¹⁰:

⁹⁰⁹ *La Iberia Musical* (28.IV.1844), p. 136.

⁹¹⁰ *La Iberia Musical* (28.IV.1844), p. 133-134.

«No seremos nosotros los que neguemos a Don Ramón Carnicer los conocimientos prácticos-musicales que cualquiera puede adquirirse después de manosear por espacio de cincuenta años pentagramas y semifusas.»

Luego pasa a dar su opinión sobre el maestro «tan digno por mil títulos del aprecio general», según la *Revista de Teatros*, y «eminente maestro español», según De Angelo:

«No podemos confundir el genio con la rutina, y el talento con la práctica, así como es justo hacer distinción entre el arquitecto que traza el plano de un edificio, y el maestro alarife que logra levantar otro semejante a fuerza de colocar ladrillos. [...] Para condecorar a Don Ramón Carnicer con el título de *eminente maestro español*, se necesitan pruebas que sean también eminentes, y si las pruebas deben ser sus obras.»

Espín ataca luego las obras escritas por nuestro compositor:

«¿Dónde están las obras eminentes de Don Ramón Carnicer? ¿Lo serán por ventura, *Cristóbal Colón*, e *Ismalia o Morte d'amore*, silvadas ambas, y cuyas melodías no han traspasado los muros de la capital?

¿Seránlo sus canciones tribales, monótonas y olvidadas? Ni *Elena y Malvina* ni su misa en *Réquiem*, harto nombrada, más por el pleito que ha originado que por su mérito intrínseco, pueden conquistar para una frente despojada de otros laureles, la nombradía y el aplauso que intentan asegurarle sus apasionados.»

Aunque el artículo es muy negativo, nos desvela con este último comentario que el compositor tenía un grupo de acérrimos admiradores. Espín prosigue con una extensa censura de su labor en el conservatorio (ver capítulo II), y recuerda la frustrada oposición de Carnicer al magisterio de la Real Capilla (en 1830). Pasa luego a criticar las dotes musicales de nuestro compositor y otros aspectos de su labor en los teatros:

«Personas hay que sostienen la nulidad de Don Ramón Carnicer para la dirección de una orquesta. Nosotros rechazamos semejante aserción. Don Ramón Carnicer a fuerza de dirigir, debe haber comprendido medianamente los secretos de una acertada dirección.»

Concluye que como directores son mucho mejores Valdemoso y Bonetti, y recuerda la etapa de Carnicer

en el Teatro del Circo:

«Harto campo ofrece igualmente para la crítica, la equivocada elección de cantantes que hizo el señor Carnicer en su último viaje a Italia; los nombres de Anconi, Devezzi, Gianni, Olivieri, Bobay y Bernardi.»

Más adelante imputa a nuestro compositor todo tipo de injusticias, que habría cometido dentro del gremio teatral:

«Este profesor *digno por todos los títulos del aprecio general*, fue quien suprimió las oposiciones que había en los teatros principales para ser individuos de las orquestas, por colocar a sus ahijados y aduladores.»

Espín termina demonizando a Carnicer, y afirma que es el gran enemigo de todos los músicos. Entre otras cosas, dice:

«Este profesor, *digno por todos los títulos del aprecio general*, quitó a sus compañeros las jubilaciones (según nos han informado), [...] fue quien les rebajó los sueldos, sin disminuirse el suyo de cuarenta mil reales; y sepa en fin la *Revista de teatros* que el señor Carnicer, es el enemigo más irreconciliable de cuantos profesan el arte músico, como podrían manifestarlo los apreciables compositores Ducassi, Saldoni y Lamadrid, cuyas obras fueron ejecutadas y aplaudidas contra los deseos y pronósticos del *eminente maestro*; el señor García desairado, por su egoísmo; los opositores a la plaza de músico mayor del cuarto regimiento de infantería, insultados por su lamentable irascibilidad; y los señores Ortega y Arche desatendidos injustamente para la dirección de la orquesta en el teatro de la ópera.»

En la última parte del artículo, Espín, en un rasgo de enorme cinismo, dice:

«A pesar de cuanto dejamos espuesto, [...] nuestra imparcialidad nos obliga a manifestar que si bien el señor Carnicer no es acreedor a los exajerados elogios que le dispensan sus apasionados, no por eso es menos digno de figurar entre los maestros españoles que han conquistado un nombre a fuerza de paciencia y de trabajo.»

No tenemos constancia de que la polémica continuara. Suponemos que Carnicer estaba acostumbrado a los ataques de *La Iberia Musical*, dirigida por su ex-alumno Espín y Guillén. En cualquier caso, la

temporada de ópera siguió adelante, con la rivalidad entre los teatros principales y el Teatro del Circo, cuyo propietario, José de Salamanca, hacía grandes esfuerzos por encumbrar el coliseo⁹¹¹:

«Nos han asegurado que el señor de Salamanca, empresario del Teatro del Circo, ha escrito al célebre Donizetti, pidiéndole proposiciones para que venga a Madrid a componer dos óperas para el espesado Teatro del Circo.»

Las supuesta iniciativa de Salamanca no se cumplió, y tampoco sabemos hasta qué punto fue cierta. Da la impresión de que era más bien un rumor destinado a aumentar su prestigio social. El periódico se hace eco también de otros rumores que no llegan a concretarse:

«*Se dice...* que en la Cruz van a ponerse en escena algunas ópera nuevas, la mitad de ellas *españolas*: auguramos felices resultados, pues la buena y excelente dicción de los italianos, es muy a propósito para el desempeño: la señora Campos es la única dama española que hay en la Cruz.»

A principios de mayo se asegura lo siguiente⁹¹²:

«El movimiento de los dos teatros filarmónicos no interesa cual debía esperarse de sus respectivas direcciones.»

A *La Iberia Musical* no le gusta su programación. Confortini estaba enfermo y los otros cantantes le parecían débiles. «¿Qué es esto señores directores?», se pregunta el periódico. Dice que con tantos medios a su alcance no se podía entender que no pudieran presentar «Funciones escogidas». Afirma que algunas sociedades filarmónicas (*La Iberia*, por supuesto) podrían dar lecciones al respecto.

Otra revista, tiene un punto de vista totalmente opuesto y elogia a la compañía. Refiriéndose a la sexta función de *La Muta di Portici* comenta⁹¹³:

«Cada día van mejorando sus hermosos cantos y el público aplaude con más entusiasmo, cuando esto es así, y cuando toda la prensa de la corte dice lo mismo que nosotros, no acertamos, que es lo que mueve a la IBERIA MUSICAL para decir lo contrario de lo que todos

⁹¹¹ *La Iberia Musical* (28.IV.1844), p. 136

⁹¹² *La Iberia Musical* (5.V.1844), p. 144.

⁹¹³ *Revista de Teatros* (4.V.1844), p. 4.

dicen.»

Sabemos que se estaba ensayando otra ópera, y que el estreno era inminente⁹¹⁴:

«La *Gemma di Vergi* se ejecutará el próximo martes, por la compañía de los teatros Cruz y Príncipe: la señorita Anna Brizzi, madrileña, hará en dicha ópera su *debut*.»

La ópera de Donizetti será el segundo título representado por la compañía, el 7 de mayo de 1844. Pero la última función de la compañía italiana, antes de su quiebra y disolución, se produce el 19 de mayo de 1844 con la reposición de *La Muta di Portici* de Auber, que termina de forma abrupta la breve temporada. Pensamos que la causa de su fracaso fue financiera, pero se sabe que hubo problemas con los principales solistas. A comienzos de junio todavía había esperanzas de poder reanudar las funciones. La *prima donna* Felicità Rocca no había cumplido su contrato y se había marchado, lo que obligó a la suspensión de las funciones líricas, según la empresa, que aseguraba no haber⁹¹⁵:

«perdonado sacrificio de ningún género para presentar al público de Madrid una compañía de cantantes digna de la favorable acogida.»

La llegada de Marieta Albiní a Madrid, solista que había trabajado durante tres temporadas bajo la dirección de Carnicer en los años 1827-1828, 1828-1829 y 1829-1839, y había estrenado su *Elena e Malvina*, dio esperanzas al maestro de poder continuar con la compañía:

«La casualidad de hallarse de paso en esta capital la célebre artista señora Marieta Albiní, y la de haberse prestado esta señora a tomar parte en los trabajos de dicha compañía, la hace volver de nuevo a sus tareas.»

La soprano era muy conocida por el público madrileño, pues había estado 17 años antes en la capital, y podía ser un atractivo nuevo para la compañía. Sin embargo sólo dio un concierto en Madrid, el 17 de junio de 1844 en el Teatro de la Cruz, que al parecer fue memorable.

Las funciones de ópera en los teatros principales no se reanudaron hasta diciembre, pero con una nueva compañía que prescindió de nuestro compositor.

Antes de estos hechos tenemos algunas noticias sueltas de nuestro músico, como la

⁹¹⁴ *La Iberia Musical* (5.V.1844), p. 144.

interpretación de su «sinfonía oriental» en el Teatro de la Cruz y en el Príncipe, el 28 de mayo de 1844⁹¹⁶. Se anuncia también un posible concierto de «artistas españoles» en el Teatro Italiano de París, con algunas escenas de óperas de Carnicer⁹¹⁷. Por último, nos llega cierta información sobre un retrato del maestro, reflejo de la importancia que tenía entonces⁹¹⁸:

«Sigue publicándose con grande aceptación la *Vida de Cabrera* redactada por el señor Rocheda, e ilustrada con multitud de grabados en madera, ya va publicado más de medio tomo con gran copia de documentos y diversos retratos: hasta ahora han salido los de la Reina Doña Isabel II y el general Valdés; y ahora va a repartirse el de Carnicer.»

Se trata, probablemente, de la litografía de Federico de Madrazo, que ya se había publicado en *El artista* en 1836⁹¹⁹.

20.2 La segunda parte de la temporada 1844-1845

En el mes de octubre comenzamos a tener noticias de que se estaba formando una compañía de ópera para el Teatro de la Cruz⁹²⁰:

«Se sabe que estaban contratadas la Tosi y la Tirelli como *primas*, y Moriani y Guasco, como tenores.»

A los pocos días aparece otra noticia que lo confirma⁹²¹:

«Todo anuncia que este invierno los Teatros de Madrid van a ponerse bajo un pie brillantísimo [...] ya hemos hablado de la compañía filarmónica de la Cruz, en cuyo coliseo se hacen grandes obras.»

⁹¹⁵ *Revista de Teatros* (6.VI.1844), p. 4.

⁹¹⁶ *Diario de Madrid* (24.V.1844), p. 4.

⁹¹⁷ *Revista de Teatros* (9.VI.1844), p. 1.

⁹¹⁸ *Revista de Teatros* (23.IX.1844), p. 4.

⁹¹⁹ Ver Pagán y De Vicente, 1997, pp. 76-78.

⁹²⁰ *El Tiempo* (27.X.1844), p. 4.

Como la compañía tenía previsto comenzar sus representaciones lo antes posible, a mediados de noviembre ya habían llegado algunos de los solistas⁹²²:

«Hasta el día 3 no dará principio la compañía lírica de la Cruz, por no haber llegado aún ninguna de las dos primas donas.»

Pocos días después se confirma que había llegado una de las solistas principales⁹²³:

«Ha llegado a ésta corte la señora Tosi, prima donna, contratada para el Teatro de la Cruz.»

El periódico da cuenta de que se estaba ensayando la *Lucrezia Borgia*. Carnicer, que estaba al tanto de todo lo que pasaba en el mundo de la ópera, se extrañó mucho de que no le llamaran para dirigir los ensayos, al tener el cargo en propiedad, por lo que tras dirigirse a los empresarios, escribió al ayuntamiento exponiendo la situación⁹²⁴:

«Constándole al esponente que los Empresarios del Teatro de la Cruz habían contratado una compañía lírica, que parte de los individuos que la componen habían llegado y que los coros hacía algunos días estaban ensayando la primera ópera que deberá egecutarse en este teatro; no pudo menos de estrañar la sospechosa reserva que los indicados empresarios guardaban con el que ocupa el primer lugar en la Dirección de los trabajos artísticos.

Este siniestro silencio le movió a oficiar con fecha de 12 del corriente a la Empresa mencionada, recordándola que se hallaba revestido con el Real nombramiento citado.»

Los empresarios no hicieron caso del requerimiento de nuestro compositor y no le llamaron, dejando la dirección a cargo de Basilio Basili. Esta fue la razón por la que nuestro músico decidió apelar al Jefe Político del ayuntamiento⁹²⁵:

« [El interesado] Suplica respetuosamente se digne acordar, que la Empresa del Teatro de la Cruz cumpla religiosamente su compromiso, al que abusivamente ha faltado, poniendo

⁹²¹ *El Tiempo* (2.XI.1844), p. 4.

⁹²² *El Tiempo* (15.XI.1844), p. 3.

⁹²³ *El Tiempo* (22.XI.1844), p. 4.

⁹²⁴ AVM: (S) 4-67-8 (28.XI.1844).

⁹²⁵ AVM: (S) 4-67-8 (28.XI.1844).

inmediatamente al esponente en posesión de su plaza, que de derecho obtiene por Real nombramiento [...] sin que Empresa ninguna lo haya resistido ni disputado.»

La nueva compañía se estrenó en diciembre de 1845 sin Carnicer⁹²⁶:

«Anoche se cantó en el Teatro de la Cruz la *Lucrezia Borgia*, por la nueva compañía de ópera.»

Por la crónica sobre la primera representación de la *Lucrezia Borgia* sabemos que la empresa de Salas estaba decidida a apostar por Basili como maestro director, ya que este había ido a Italia para contratar a los cantantes⁹²⁷.

Carnicer decide entablar un pleito con la empresa (ver capítulo III) que dura varios meses, y la empresa del Teatro de la Cruz hace caso omiso de su nombramiento, aunque se le da posesión judicialmente⁹²⁸:

«Se ha dado posesión *judicialmente* de la maestría de la ópera de la Cruz al maestro Don Ramón Carnicer que ha pleiteado al efecto; la empresa se opone y hay contestaciones por una y otra parte bastante agrias: hablaremos en el número próximo.»

El mismo periódico describe, con un diálogo humorístico, cómo se produjo el intento de nuestro compositor de tomar posesión de la plaza. El lunes 20 de enero de 1845 se presentó, acompañado de dos oficiales del juzgado, a tomar posesión de la plaza, pero el teatro estaba cerrado. Volvieron el martes y se presentaron en el ensayo general de la ópera *Luigi Rolla*. Al comienzo de la primera pieza le dijo a Salas que judicialmente le correspondía dirigir la ópera, pero éste se negó a dejarle dirigir, aduciendo que no la había ensayado. Carnicer dijo que no importaba, que no necesitaba conocerla. Añadió Salas que la empresa ya tenía su maestro, Basilio Basili. Los cantantes también se negaron también a que les dirigiera nuestro compositor. Carnicer tomó como testigos a varios de los presentes «de que no le dejaban ejercer la maestría» y se marchó⁹²⁹.

El maestro, en vista de lo ocurrido, presentó nuevas alegaciones al juzgado. Según la revista de

⁹²⁶ *El Tiempo* (10.XII.1844), p. 3.

⁹²⁷ *El Tiempo* (14.XII.1844), p. 3.

⁹²⁸ *La Iberia Musical* (25.I.1845), p. 28.

⁹²⁹ *La Iberia Musical* (26.I.1845), p. 30.

Espín y Guillén, nuestro compositor no merecía el cargo⁹³⁰:

«El Señor Don Ramón Carnicer sigue sudando la gota negra por los tribunales de ésta corte, a fin de alcanzar *justicia*, lo que no puede por su *talento*: es decir, el turroncillo de la maestría de la Cruz.»

Aunque el pleito se puede ver con más detalles en el capítulo III de este trabajo, nos interesa saber aquí como concluyó, ya que marca el final del trabajo de Carnicer como maestro director de los Reales Teatros. En marzo de 1845 el litigio seguía sin resolver, tras múltiples escritos y haber recusado los empresarios del Teatro de la Cruz a varios jueces. Entonces se vio claramente que el pleito podía afectar a las representaciones⁹³¹:

«Parece que entre la empresa del teatro de la Cruz y el Señor Carnicer median contestaciones desagradables, por pretender éste que se le haga maestro director de dicho coliseo. Para esto se atiene a un nombramiento que se le espidió en 1836, dándole aquel carácter, pero sin espresar que fuese en concepto perpetuo, cosa para la cual carecía de facultades el gobierno, por no ser propiedad suya los teatros de Madrid. El hecho es que un juez de primera instancia ha dado auto en favor del Señor Carnicer, del cual ha apelado la empresa; y que es muy probable que éstos obstáculos produzcan el entorpecimiento de las funciones en el mismo teatro de la Cruz con perjuicio del público y de los intereses de los empresarios.»

Unos días después aparece una nota en el mismo periódico, relacionada con la resonancia que iba adquiriendo el litigio⁹³²:

«No sabemos el estado en que se encuentra la demanda del Señor Carnicer, pero está visto que este maestro aspira a hacerse tan célebre con sus pleitos como lo es con sus composiciones musicales.»

En mayo, después de diversos procedimientos y dado el gran empeño puesto por Carnicer en hacer respetar su nombramiento, el empresario Francisco Salas decide cerrar el Teatro de la Cruz antes que

⁹³⁰ *La Iberia Musical* (30.I.1845), p. 36.

⁹³¹ *El Heraldo* (21.III.1845), p. 4.

⁹³² *El Heraldo* (24.III.1845), p. 4.

acceder a las demandas de nuestro compositor. Salas publica un largo comunicado en el que hace un resumen pormenorizado de todos los autos y procedimiento seguidos por los abogados de las partes y de las, a su juicio, injustas multas impuestas a su empresa. Comienza explicando la situación del momento⁹³³.

«Antes de ayer fueron cumplidos por la empresa los mandamientos del juez reducidos a pagar a Carnicer, y las multas establecidas por el juzgado. Si la empresa siguiera dando funciones, sin consentir que dirija la orquesta el maestro Carnicer, incurriría en la multa de mil ducados y demás penas a que hubiese lugar, y antes que sucumbir a lo que cree injusto, prefiere tener cerrado el teatro.»

El escrito es del 11 de mayo de 1845; por lo tanto los mandamientos judiciales se ejecutaron el 9 de mayo. Salas, tras exponer toda la parte procesal y las consecuencias, concluye lo siguiente⁹³⁴:

«Se ve dicha empresa en la sensible precisión de suspender las representaciones por ahora, y mientras no cesen las causas que han motivado esta resolución.

Lo que se pone en conocimiento del público y de los señores abonados, a quienes se avisará para que se sirvan recoger el importe correspondiente a las funciones que faltan hasta completar el número porque se hizo el abono.»

Unos días después Carnicer publica unas⁹³⁵:

«Líneas en contestación a las muchas inexactitudes, y algo más... que la empresa de la Cruz ha permitido publicar en su apreciable periódico.»

En este breve artículo, fechado el 15 de mayo de 1845, resume muy bien las actuaciones y la situación a la que se había llegado:

«En el interdicto sumarísimo de posesión que se ha instruido a mi instancia ante el Señor Fiol, se ha administrado a la empresa de la Cruz seis apelaciones, una de ellas hace cerca de cinco

⁹³³ *El Heraldo* (13.V.1845), p. 4.

⁹³⁴ *El Heraldo* (13.V.1845), p. 4.

⁹³⁵ *El Heraldo* (17.V.1845), p. 4.

meses, y de ninguna ha hecho uso.

La misma empresa ha introducido hasta el día 3 recursos ante la audiencia del territorio, se han resuelto ya dos, y las dos han sido desestimadas por éste. El tercero está pendiente.

El público juzgará ahora cuánta sea la injusticia y la razón que asisten a la empresa de la Cruz. Y respecto a la arbitrariedad que se atribuye al Señor Fiol, sépase que éste se halla recusado por la empresa desde 11 de marzo, que sucesivamente ha tenido en acompañados a los señores Chinchilla, Durán y Serrano, que los es actualmente, y que hasta el día no han discordado en una sola providencia.»

Vemos que todos los jueces habían coincidido, por lo que las medidas del empresario sólo pretendían dilatar lo más posible el pleito. Concluye nuestro compositor su escrito considerando que no había tales arbitrariedades de los jueces:

«No serán, pues, tan arbitrarios los procederes, prescindiendo ahora del resultado que pueda tener la cuestión en juicio más amplio.»

Una semana después parece que el pleito estaba a punto de ser resuelto, ya que encontramos la siguiente noticia:

«Se asegura estar pronta a terminarse la cuestión judicial entre el maestro Carnicer y la empresa del teatro de la Cruz: de ello nos alegramos. [...] Va haciéndose demasiado larga la cuestión del maestro Carnicer y la empresa del teatro de la Cruz: nosotros deseamos, como el público de Madrid, que se salga pronto de este asunto, que tiene fastidiado a todo el público y a los artistas.»

Por fin, tres días después, tenemos la noticia de que la sala segunda ha revocado el auto del seis de mayo, que imponía una multa de mil ducados si continuaban las funciones sin reponer a Carnicer en su plaza. El autor del comunicado dice que gracias a la rectitud de los magistrados se podría volver a tener ópera antes de concluir la temporada⁹³⁶.

El mismo periódico da cuenta de la reapertura de la temporada, al parecer con Carnicer como maestro director:

⁹³⁶ *La Iberia Musical* (25.V.1845), p. 168.



«El jueves ha hecho su nueva apertura el teatro de la Cruz y se egecutó *María di Rohan*; y al día siguiente, a medias, la propia ópera, por haberse puesto enferma repentinamente la Señora Rossi. No se pudo cantar por esta razón ni el dúo final del 2º acto, ni el rondó del 3º que estaba anunciado, y en su lugar nos dieron el dúo del primer acto de Columella y el segundo de la misma ópera, el cual se hizo repetir. Por ahora la empresa va adelante, veremos el Señor Carnicer que resultado nos da, y hasta entonces nos abstenemos de votar en su cuestión.»

Poco tiempo más dura la temporada, ya que sólo tenemos noticia de funciones el 30 y 31 de mayo y el 1 de junio de 1845, con *Il Giuramento* de Mercadante. El 3 de junio se anuncia una función de la misma ópera a beneficio de los coros. La nota dice que con dicha función termina la temporada «y quedará cerrado el teatro hasta el mes de septiembre». cuando se organizará otra compañía⁹³⁷.

El episodio constituye la última noticia que tenemos de nuestro compositor en los teatros principales. Como se puede ver en el capítulo III de este trabajo, Carnicer continúa luchando por el derecho a percibir una jubilación por los años de trabajo en los teatros de Madrid, reclamación que había iniciado en 1843. Pensamos que el pleito anterior fue determinante para su decisión de jubilarse. Pero no le concedieron la jubilación hasta 1846. Sin embargo, siguió trabajando en el conservatorio (ver capítulo II) el resto de sus días, y allí participó como director en algunas representaciones de ópera. En el capítulo II podemos encadenar su trayectoria musical a partir de 1845.

En lo que a los Teatros Reales se refiere, para la temporada 1846-1847 se formó una nueva compañía, encabezada otra vez por Francisco Salas, con Joaquín Gaztambide como director de coros, y con... Joaquín Espín y Guillén como maestro director y compositor⁹³⁸, es decir, el director de *La Iberia Musical y Literaria* que había sido el gran enemigo de Carnicer en la vida musical de Madrid. Suponemos que esta situación debió de molestar e incomodar bastante a nuestro compositor, que a sus 57 años decidió que había llegado el momento de jubilarse.

A partir del verano de 1845 el trabajo musical de Carnicer se centró en su labor como pedagogo, y su presencia en los principales teatros fue escasa, ya que una nueva generación, compuesta por antiguos discípulos suyos como Espín, Barbieri y Gaztambide, había tomado el relevo. Ellos últimos eran partidarios de componer música con textos en español. Francisco Salas, antiguo subordinado de Carnicer,

⁹³⁷ *Revista de Teatros* (3.VI.1845).

fue uno de los abanderados de esta tendencia, que culminaría tras la fundación del Teatro de la Zarzuela, proyecto del que fue su principal promotor. Poco después de que Carnicer obtuviera su jubilación del los teatros principales, Salas y otros compositores consiguieron del ayuntamiento de Madrid una normativa que obligaba a las empresas que tomaran a su cargo el Teatro de la Cruz a representar música de autores españoles. Un interesante escrito del empresario en el que da las gracias al consistorio madrileño nos da fe de dicha iniciativa⁹³⁹:

«Don Francisco Salas y otros profesores de música dando gracias al Ecmo. ayuntamiento.»

Salas, en nombre propio y de los demás músicos que firman, Basilio Basili, Juan Francisco Salas, Francisco Asenjo Barbieri, Hilarión Eslava, Baltasar Saldoni, Joaquin Gaztambide, Emilio Arrieta y Mariano Martín, agradece al ayuntamiento la protección al «Arte de la música en España», al obligar:

«a la futura Empresa del Teatro de la Cruz, a sostener el espectáculo de la ópera con Artistas Nacionales, y lo que es más, indicando sus deseos de que las obras que se ejecuten sean las Españolas compuestas hasta el día y las que se compongan en lo sucesivo.»

Después de alabar a la corporación por el «nunca desmentido patriotismo que le anima», Salas afirma en otro párrafo:

«El arte vivía antes en España al abrigo sólo de las Catedrales y Colegiatas [...] (y) todos los teatros estaban ocupados por extranjeros.»

Agradece de una forma muy exagerada esta decisión del ayuntamiento y señala que a partir de ese momento la empresa se llamará «Empresa de la Ópera Española».

Hemos pensado que este documento constituye la mejor forma de concluir este extenso capítulo del trabajo, por ser un testimonio claro de que la época de Carnicer había concluido. Aunque en él vemos las firmas Basili, Saldoni y Eslava, es la nueva generación, con el eterno proyecto de la «ópera española» que cristalizará en la zarzuela, la que toma el relevo.

⁹³⁸ Barbieri, BN: Mss. 14067, p. 281.

⁹³⁹ AVM: (S) 4-68-7 (11.II.1848).

CAPÍTULO II RAMÓN CARNICER Y EL MAGISTERIO MUSICAL EN MADRID

INTRODUCCIÓN

El siguiente capítulo se refiere a la labor de Carnicer como profesor de composición, principalmente a las funciones que realizó en el Real conservatorio de Madrid en tanto que docente y miembro de la dirección de dicho centro. El compositor fue uno de sus fundadores y, a su vez, su principal referencia en términos de experiencia musical. Fue en Madrid, desde 1830 hasta 1855, donde Carnicer se desarrolló plenamente como pedagogo, proyectando sus enseñanzas de composición en alumnos tan notables como Francisco Asenjo Barbieri, Joaquín Gaztambide o Rafael Hernando, entre otros, e influyendo en al menos dos generaciones de músicos que pasaron por su aula o por su amplio tutelaje musical. Por estas razones no hemos podido evitar, en cierta forma, volver a escribir las primeras décadas de la historia del conservatorio.

El capítulo se inicia en 1830, poco antes de la fundación del conservatorio, con un breve intento de Carnicer de integrarse como compositor y profesor en los círculos del Palacio Real, para cuya Real Capilla se había convocado una oposición.

1 OPOSICIÓN PARA EL MAGISTERIO DE LA REAL CAPILLA

Una vez establecido en Madrid y consolidado su cargo de director musical en los Teatros Principales de Madrid, Carnicer trató de mejorar su posición y sus ingresos, por lo que decidió presentarse a la oposición para la plaza de «Director de la Real Cámara de S.M. y magisterio de la Real Capilla»⁹⁴⁰. La plaza estaba libre por fallecimiento del anterior maestro, Francisco Federici, en 1829. Al concurso se presentaron varios maestros de capillas de catedrales e iglesias españolas, así como algunos profesores de música, entre los que podemos citar a Hilarión Eslava, Indalecio Soriano Fuertes y Tomás Genovés. La

⁹⁴⁰ M. Soriano Fuertes, IV, 1859, p. 301.

oposición, sin embargo, la ganó Francisco Andreví, que era entonces maestro de capilla de la catedral de Sevilla. Andreví⁹⁴¹ obtuvo la plaza no exclusivamente por sus méritos, sino también por razones políticas, como veremos.

La convocatoria de la oposición apareció en *La Gaceta de Madrid* el día 3 de marzo de 1830, de la siguiente manera⁹⁴²:

«En la real capilla de Rey nuestro Señor se halla vacante el magisterio de música, al que está anejo el rectorado del real colegio de niños cantores de la misma, con la dotación por ambos conceptos de 25.000 reales anuales, debiendo concurrir en el sugeto que ha de obtener, las cualidades siguientes: que ha de ser presbítero secular, u ordenado in sacris para poder ascender al sacerdocio a lo mas dentro de dos años desde la posesión de la plaza, haber cumplido los 30 de edad, y no exceder de 50: ser perfectamente inteligente y diestro en lo especulativo y práctico del arte de la composición, y en todos los arcanos y primores que en él se contienen para componer en música con buena lección, propiedad y gusto toda clase de obras que se acostumbra y pueden ocurrir en la real capilla, en los idiomas latino y español, sobre lo que se harán los exámenes y experiencias convenientes por los jueces que a este fin se nombrarán, previniendo que su obligación ha de ser componer todas las obras que se necesitan en el giro del año para solemnizar el culto, las cuales deben quedar archivadas en la papelera de música de la real capilla, responder de ellas, y de las que al presente existen en su archivo, y asistir para regirlas, a todas la funciones que actualmente se celebran y prescriben en la tabla de asistencias con música, así en la real capilla, como en otras iglesias donde se concurre de orden de S.M.

Como rector del citado real colegio tiene habitación en él, y en la que debe vivir para el régimen, gobierno y cuidado de los colegiales, a quienes es de su obligación enseñar no sólo el estilo del canto, sino el arte de la composición música a los que quieran dedicarse a la carrera de maestro de capilla, y manifiesten talento para ello, y cumplir con todas las demás cargas inherentes a estos oficios. Por tanto los que teniendo las expresadas cualidades quieran hacer oposición, presentarán o remitirán al Excmo. Señor Patriarca de las Indias, memorial con su Fe de bautismo

⁹⁴¹ Esta fue la segunda vez que Carnicer tuvo la ocasión de competir con Andreví, ya que este había sido seise en la catedral de la Seo de Urgel, donde ambos recibieron su formación musical en la misma época.

legalizada, y testimoniales de su propio prelado expresivas de su conducta moral y política, en el término de 60 días, que empezarán a correr desde el día 2 de marzo, y fenecerán en 30 de abril próximo, y cumplido se procederá a los ejercicios que determinarán los jueces examinadores que al efecto se nombrarán, y en vista de su censura se propondrá a S.M. el que se juzgue más a propósito para el servicio de Dios y de la real capilla.»

El cargo llevaba implícitas muchas obligaciones, como la de componer todas las obras para «solemnizar el culto», dirigir la orquesta y el coro, y estar a cargo del real colegio, vivir en él y dirigir la escolanía, así como ocuparse de la educación musical de todos los niños que vivían allí. Se planteó asimismo la obligación de ser sacerdote, o estar en vistas a ser ordenado, condición que en principio excluía a Carnicer para presentarse al concurso. Sin embargo, esta última exigencia, según Mariano Soriano Fuertes, disgustó a muchos, por lo que en un edicto de *La Gaceta de Madrid* del 25 de marzo «se amplió la admisión en el certamen a todas las personas sin distinción de clase, estado ni edad»⁹⁴³. A su vez, se aumentó el sueldo ofrecido y se amplió el plazo para presentarse, hasta que los censores hicieran llegar los ejercicios y antecedentes al Patriarca de las Indias. Quedó así abierta la posibilidad para que Carnicer se presentase, y con unas condiciones económicas más interesantes para el que ganase la plaza⁹⁴⁴:

«El Rey nuestro señor se ha servido dar en 20 del corriente un Real decreto, por el cual manda S.M. que se agregue a la plaza de maestro de música de su Real capilla, y rector del colegio de niños cantores, la de compositor también de música para la academia de su Real cámara, aumentando bajo 12 mil reales más a los 25 mil reales que están señalados en el edicto de 2 del presente mes. El sueldo de este destino, en sus tres conceptos, será de consiguiente el de 37 mil reales anuales y casa; a cuyas circunstancias se ha dignado el SOBERANO agregar la de que pueda presentarse a la oposición toda persona, sin distinción de clase, estado, ni edad».

El maestro, que en 1830 se hallaba en el apogeo de su carrera como director musical de los Reales Teatros de Madrid y como compositor, vio en el concurso una posibilidad de mejorar aún más su posición profesional. Muy optimista, quizá demasiado, no calibró sus posibilidades reales de acceder a la plaza, y

⁹⁴² Citado por M. Soriano Fuertes, IV, 1859, p. 303.

⁹⁴³ *Gaceta de Madrid* (25.III.1830), p. 152.

⁹⁴⁴ *El Correo* (29.III.1830), p. 2.

se presentó sin tener en cuenta la posible influencia negativa de sus antecedentes «políticos», los de su etapa anterior a Madrid, durante la cual había mantenido posturas antagónicas con el autoritario monarca. Sin embargo, los censores y el Patriarca de las Indias —que era el encargado de velar por el bienestar de Fernando VII— sí lo tuvieron en cuenta, como veremos.

1.1 Informes e intrigas sobre el «pasado» de Carnicer

Quizá pensara el maestro que al haber sido embargado a Madrid por el monarca, y después de varias temporadas dirigiendo de forma brillante la ópera de la Corte, los recelos por sus anteriores vínculos con los liberales se habían diluido. Por otra parte, se sentiría muy confiado en su talento y destreza musical para participar en la oposición, y seguramente se consideraba el candidato más idóneo para el concurso; siempre y cuando imperara el criterio musical. Sin embargo en todas las convocatorias de este tipo se pedían, entre otros informes, pruebas de fidelidad al Rey, de modo que el aspecto «ideológico» era decisivo en estos casos. Otra convocatoria, para cubrir una vacante de bajo para la Real Capilla, es muy clara al respecto, señalando que los opositores debían presentar⁹⁴⁵:

«Testimoniales de su buena conducta moral, adhesión a S.M. y derechos de su soberanía, reservándose el Excmo. Señor patriarca de las Indias tomar todos los informes secretos que le pareciere con respecto a los que sean seglares.»

En el breve párrafo nos queda claro que los aspirantes a este tipo de plazas eran investigados minuciosamente, sobre todo los que no eran sacerdotes. Suponemos que nuestro músico pudo obtener alguna certificación positiva sobre su conducta y fidelidad a la corona, ya que se presentó a la oposición y realizó todas las pruebas. Pero algunos de sus enemigos y otras personas que le habían conocido en Barcelona se encargaron de «informar» a los círculos de palacio sobre su pasado, invocando su pertenencia al liberalismo como principal argumento en su contra. A su vez, el Patriarca de las Indias fue el encargado de requerir la información a través de conductos confidenciales. Los informes sobre Carnicer que se recibieron fueron muy negativos para su causa y fomentaron una «campaña» de descrédito hacia su persona, que sin duda influyó en la decisión del jurado y del Patriarca de las Indias de no otorgarle la

⁹⁴⁵ *El Correo* (12.XII.1831), p. 2.

plaza. Es muy posible que se le considerase poco adecuado para el «gobierno y cuidado de los colegiales», como establecía la convocatoria. Al parecer nuestro músico reunía méritos sobrados para ganar la plaza, dado su gran talento y capacidad de trabajo, por lo que algunos de sus competidores, o incluso enemigos, se aprovecharon de su «pasado» y se dedicaron a difamarle con comentarios sobre su época antifernandina, y sobre ciertos informes que lo atestiguaban. Una carta del interesado o, mas bien, del afectado, dirigida nada menos que a Fernando VII, en la que sale al paso de las calumnias que había recibido, resulta el mejor testimonio de esta campaña en contra de su persona⁹⁴⁶:

«Señor:

Don Ramón Carnicer opositor al Magisterio de Vuestra Real Capilla y Cámara, puesto a La Real Persona de Vuestra Magestad con el mas humilde respeto expone: que sabe que consta que por personas a su misma profesión, a quienes no conoce, ni aun personalmente, y por consecuencia no las ha tratado, sin otro fundamento que el de la emulación pretenden desacreditar al exponente para con V. M. valiéndose de medios subrepticios, de informes secretos y aun jactándose de que sea cual fuere el éxito de la oposición que ba ha hacer, no deve prometerse a obtener la plaza a que aspira.»

Algunos de los otros opositores sólo tenían posibilidades de competir por la plaza mediante el desprestigio del maestro, ya que para las pruebas se requería mucho oficio y velocidad creativa, un concepto muy claro de las formas en la música religiosa y una pluma ágil, cualidades que reunía Carnicer. Cuando en su carta se refiere a la «emulación» de personas de su oficio que buscaban desacreditarle, nos certifica que además de los informes oficiales, hubo otras cartas que «informaron» a los círculos de palacio sobre su persona y sacaron a relucir sus anteriores vínculos con los liberales y quizá con figuras de la masonería. También es muy posible que mencionasen los himnos que compuso durante el trienio liberal, invocando también aspectos del pasado del músico en su exilio londinense, como su composición del *Himno Patriótico de Chile*, que para entonces era ya un hecho conocido entre los «enemigos» del compositor, ya que se cantaba en el país andino desde 1828, aunque su independencia tardaría varios lustros en ser reconocida.

El maestro procuró defenderse de las acusaciones dirigiéndose directamente al soberano, ya que

⁹⁴⁶ APR: C^o 92/4, Personal (19.V.1830).

se había enterado a través de músicos de los reales teatros de las habladurías contra su persona. En el siguiente párrafo nos da a entender que los que le difamaban eran colegas suyos, movidos por la envidia, que intentaban, sin ningún escrúpulo desprestigiarle frente al tribunal y al soberano⁹⁴⁷:

«El exponente Señor, hubiera mirado con indiferencia cuanto deja relacionado por que descansa en la rectitud y justificación de V.M.; mas como la maledicencia y la envidia no perdona medio alguno y pudiera sorprenderse el ánimo de V.M., le han puesto en la sensible necesidad de molestar [su] atención.»

Carnicer termina su escrito suplicando a Fernando VII que mande «desenmascarar» a los difamadores, para poder defenderse dignamente de las acusaciones. No se sabe exactamente quiénes, en la Villa y Corte, estaban detrás de las acusaciones contra Carnicer, pero pensamos que serían varios de los opositores, en su mayoría sacerdotes, y algún que otro personaje del gremio teatral. El maestro habla luego de defenderse «con justicia», pero no sabemos si se refiere al sentido genérico de la palabra o al uso de los tribunales, ya que, como se sabe, Carnicer recurrirá varias veces a estos en defensa de sus intereses. El párrafo final dice lo siguiente:

«Suplicando a V.M. que cualesquiera que sean los medios de que sus enemigos se valgan para deprimir su conducta, se digne V.M. mandar que se de conocimiento de ellos al Suplicante para defenderse en justicia, pues está pronto a que ya sea de oficio o a petición del mismo, como V.M. tenga por mas conveniente, se reciba una información sumaria de su vida y costumbres, en todas épocas y circunstancias, para acreditar ante su Augusta Real Persona de S.M. que por ningún concepto se considera indigno del alto honor a que aspira. Gracia que espera merecer a la bondad de V.M. cuya vida que Dios guarde dilatados años para bien de esta Monarquía.»

Podemos observar que, según sus propias palabras, se consideraba perfectamente apto en términos políticos para ocupar la plaza, y no daba importancia a sus antiguos «pecados» liberales. El escrito, fechado en Aranjuez el 19 de mayo de 1830, no sirvió de nada, ya que el rey no pudo tener constancia de él hasta después de terminada la oposición, y cuando ya casi se había decidido quien debía ocupar la plaza. El 29 de junio El Patriarca de las Indias⁹⁴⁸, en el escrito en que propone a Andreví para el cargo,

⁹⁴⁷ Ibidem.

⁹⁴⁸ El Patriarca de las Indias era el cargo religioso y espiritual mas importante en Palacio y en la práctica el jefe de la

hace mención de la carta de Carnicer⁹⁴⁹:

«Al mismo tiempo eleva a noticia de V.M. por si fuese de su agrado tomarlo en su soberana consideración, la adjunta instancia de Dn Ramón Carnicer, fecha 19 de Mayo.»

Por lo tanto, difícilmente habría podido el rey considerar los argumentos que Carnicer esgrimía en su defensa, ya que su carta no llegó a tiempo. Sospechamos que el Patriarca se demoró a propósito en informar al monarca, y que varios componentes de la Capilla Real no veían con buenos ojos que un secular sospechoso de haber sido constitucionalista ocupara una plaza reservada tradicionalmente a un presbítero. Los tres miembros del tribunal eran sacerdotes: Francisco Javier Gibert (1789-1847), maestro de capilla de las Descalzas Reales y paisano de Carnicer (nacido en Granadella, Lérida) dio a nuestro músico la mejor puntuación y le puso en primer lugar. En cambio el organista Alfonso Lidón (¿?), sobrino de José Lidón (1746-1827), antiguo maestro de la Real Capilla, le puso en tercer lugar. El maestro de capilla del monasterio de la Encarnación, Lorenzo Nielfa (1783-1861), ni siquiera le tuvo en cuenta para el cargo. No era difícil atacar a Carnicer, tanto por razones políticas como por su conocido «italianismo», tendencia estética no muy del gusto de los músicos de iglesia de entonces, que se habían mantenido más bien fieles a la tradición y estilos polifónicos del siglo XVIII. Era el caso de Nielfa, compositor con mucho oficio en lo religioso, que al parecer despreciaba las melodías fáciles⁹⁵⁰.

Hasta aquí da la impresión de que toda la oposición a Carnicer procedía del jurado, y las insidias, de ciertos colegas envidiosos. Sin embargo, varios documentos de palacio nos demuestran que el Mayordomo Mayor del Rey, Juan Francisco Blasco, pidió varios informes a Barcelona, ciudad donde Carnicer había residido antes de vivir en el exilio y ser embargado a Madrid. Nuestro músico tal vez no fue consciente de que los servicios secretos fernandinos ordenaron una minuciosa investigación sobre su pasado, y que la información recabada fue determinante para descartarle como candidato a la plaza, pues al tratarse de un cargo palatino requería una persona de toda confianza.

La valoración que hacía el jurado de las aptitudes no era el único elemento decisivo, también pesaba el juicio del Patriarca de las Indias, que podía vetar cualquier resolución. Paradójicamente, nuestro músico había sido embargado a Madrid por decisión del rey para ocupar el cargo de maestro de música

Iglesia en el Reino. Debía velar por todos los intereses del monarca.

⁹⁴⁹ APR: C^o 92/4 (29.VI.1830).

⁹⁵⁰ Saldoni, II, 1880, pp. 100-101.

en los Reales Teatros por ser la persona más idónea para dicho puesto. Es posible que por esta razón Carnicer se sintiese confiado y pensase que ya había entrado en el círculo de la corte y que el monarca ya no tenía demasiados reparos hacia su persona, dado su buen desempeño en los teatros y la buena acogida de los himnos que había compuesto en su alabanza. Esto último podría explicar por qué se dirigió tan decididamente al rey para denunciar las intrigas. Todo indica que Carnicer nunca conoció el contenido de los informes secretos sobre su persona. Llegaron todos de Barcelona, expedidos por el obispo, el capitán general y el regente de la Audiencia Real de la ciudad. En el primero, del 14 de julio de 1830, el Ayuntamiento de Barcelona informa⁹⁵¹:

«Acerca de la conducta observada por el Maestro de música Don Ramón Carnicer durante la época del ominoso Gobierno Constitucional.»

De acuerdo con las informaciones que el ayuntamiento había podido recabar, Carnicer⁹⁵²:

«Se mostró un decidido partidario de aquel pretendido sistema e individuo de la tertulia patriótica. Alistado voluntariamente en el cuarto Batallón de la llamada Milicia voluntaria según aparece por las listas de revista ecistentes en poder de esta Corporación fue uno de los muchos individuos de él que tomaron parte en las asonadas que por desgracia hubo en esta Ciudad y animó a otros a que hicieran otro tanto. Si la entrada del Ejército Francés le precisó a dejar las armas no fue suficiente para apartarle de las íntimas relaciones que tenía con los más ecsaltados mientras permaneció en esta Capital. Sus conversaciones sólo respiraban el entusiasmo por aquella imaginaria libertad. Su aversión al estado eclesiástico no era inferior a su adhesión a los principios democráticos que se propondría generalizar con la composición que hizo de varias piezas que acreditan cuan poseído se hallaba el espíritu del compositor de las ideas liberales que entonces se aplaudían.»

Vemos que el primer informe resulta bastante demoledor para su causa, pues tacha al compositor poco menos que de «guerrillero» o cuando menos entusiasta agitador, capaz de animar a otros a tomar las armas y participar en las asonadas y revueltas. Aparte de que algunas afirmaciones parecen exageradas, pensamos que la intención de los informantes no era demasiado positiva. En otro

⁹⁵¹ APR: C^o 92/4 (14.VII.1830).

⁹⁵² Idem.

escrito de Víctor de Oñate —probablemente un sacerdote— al Mayordomo del Rey, que lleva la misma fecha, se dice lo siguiente⁹⁵³:

«Se demostró acalorado partidario de la Democracia en sus conversaciones y reuniones a donde concurría, tanto públicas como privadas. No contento con esto compuso y enseñó sin estipendio alguno Canciones tituladas patriotas para cantarlas en las funciones que se tenían en obsequio del Gobierno Revolucionario, insultándose con aquellas a los Eclesiásticos y Realistas. [...] Mientras permaneció en esta Plaza trató siempre con los liberales más decididos. Fue individuo de la tertulia patriótica, y se [ilegible] también de alguna secta reprobada, denotando ser contrario a la religión porque hacía escarnio de sus Ministros. [...] Según un diario Constitucional de 1 de marzo de 1822 fue de los que se subscribieron para mantener a los rebolucionarios presos por la escandalosa asonada del 24 de febrero del propio año.»

Aquí vemos que se hace hincapié en el supuesto anticlericalismo de Carnicer, se ratifican algunos datos sobre sus actividades en dicho período, y se afirma que pertenecía a una «secta reprobada», posiblemente la masonería. Sobre este particular no tenemos, de momento, ningún documento que lo confirme. Es muy probable que, como muchos artistas de su época, fuera invitado, tanto en Barcelona como en Londres, a reuniones de alguna logia, pero no nos consta su afiliación. En cuanto al dinero que habría dado para sostener a los presos, pensamos que sería alguna contribución que le fue solicitada por sus amigos y colegas liberales. No es nuestra intención justificar al maestro en este aspecto, pero pensamos que, dado su intenso trabajo musical, no tenía demasiado tiempo para participar en logias ni conspiraciones liberales. En cambio sí pensamos que participó en las llamadas tertulias patrióticas, ya que eran importantes centros de actividad social y cultural.

En otro documento con la palabra «Reservado» en el lado izquierdo y el sello de la «Capitanía General del Ejército del Principado de Cataluña», encargada de recopilar y adjuntar todos los informes, se vierte una opinión parecida sobre nuestro músico que concluye así⁹⁵⁴:

«Se prueba que el expresado filarmónico Ramón Carnicer ha sido miliciano voluntario y exaltado revolucionario que dedicó su sustento a la Composición de Cantos llamados patrióticos en loor

⁹⁵³ Idem.

⁹⁵⁴ APR: C^o 92/4 (17.VII.1830). Del Conde de España a Francisco Blasco.

de la rebelión, para añadir que la opinión de muchos le designa como afiliado a Sectas tenebrosas y reprovadas.»

Entre otras cosas se afirma, con acusada exageración y sin recordar que su principal sustento provenía del cargo de director musical del Teatro de Santa Cruz, que vivió gracias a la composición de himnos que llamaban a la rebelión. También se insinúa su pertenencia a la masonería, al hablar de «Sectas tenebrosas y reprovadas».

En otro informe, dirigido por Víctor de Oñate al Capitán General de Cataluña, se le compara con el maestro de Pésaro⁹⁵⁵:

«Debo decirle que este profesor es para los liberales el Rossini de España; que se distinguió mucho en la época Constitucional a favor de aquel sistema, empleando su habilidad musical para el mismo y contra el Altar y Trono. Fue miliciano voluntario de la 3ª Compañía del 4º batallón; de la tertulia patriótica y aún se cree algo más.

En fin, no perdonaré medio para acreditar su bien conocido concepto liberal por lo que se ha ido de esta Plaza a donde le conozcan menos que se le conoce acá.»

El escrito nos precisa la compañía y el batallón de la milicia a los que perteneció el maestro y, con mala fe, afirma que Carnicer se habría marchado a Madrid, donde no le conocían tanto, para disimular su «pasado». Insiste también en destacar su «militancia» liberal, y ratifica su supuesta condición anticlerical y antimonárquica, insinuando su pertenencia a alguna sociedad secreta, cuando dice «y aún se cree algo más». Como hemos visto, los tres documentos que hacen esta última acusación no especifican nada: ni a qué logia, ni a qué tipo de secta anticlerical, tenebrosa o reprobada había pertenecido.

El único escrito que a nuestro juicio parece más objetivo procede paradójicamente de un sacerdote: «Pablo, obispo de Barcelona». Este dice sobre Carnicer lo siguiente⁹⁵⁶:

«Fue efectivamente Constitucional, no de caballería, sino es del Batallón de Constitucionales llamado del espolín que se estableció entonces, pero no oyeron decir ni saben que asistiera a ninguna de sus juntas, y que su conducta fue regular, y sólo una persona me ha dicho si persuadió a alguno que se hiciera constitucional, y dos si compuso algunas canciones patrióticas

⁹⁵⁵ APR: C^o 92/4 (16.VII.1830).

⁹⁵⁶ APR: C^o 92/4 (17.VII.1830).

de aquel tiempo, i que al menos como músico las pondría en solfa para cantarlas, y generalmente su conducta se ha tenido y tiene por moderada; que es cuanto se me ha informado.»

Como vemos, el obispo hace sus averiguaciones e informa sin la mala fe de los funcionarios civiles, empeñados en hacer méritos ante el absolutismo a costa de encontrar «enemigos» por todas partes. En el escrito se reconoce que Carnicer había sido miliciano, pero a continuación se sostiene que no había participado activamente en esta formación y que sólo una persona aseguraba que habría impartido doctrina de sus ideas liberales y, por último, que se había limitado a poner música a las canciones patrióticas, cuyas letras no eran suyas. En definitiva, concluye que siempre había sido un hombre de conducta moderada.

1.2 Desarrollo de la oposición

Aunque sabemos de antemano que Carnicer no ganó la oposición, es interesante hacer un repaso de las pruebas concretas que tuvieron que superar los concursantes, ya que nos permite ver el nivel de destreza que se requería para este tipo de concursos y las obras que compuso el músico.

Se presentaron diez maestros a la plaza. Varios de ellos eran leridanos: Francisco Andreví, que era maestro de capilla de la catedral de Sevilla, Alejo Mercé, que llegó a ser maestro de capilla en la catedral de Lérida, Jaime Nadal, que fue maestro de capilla de la catedral de Astorga, y Carnicer. Los cuatro habían nacido en distintos puntos de la provincia que por entonces, gracias a sus centros religiosos, era cantera de músicos para la iglesia. Podemos suponer que alguno de los paisanos de Carnicer participó activamente en su descrédito, movido quizá por las envidias a las que hace alusión nuestro músico en la carta dirigida al rey. Los demás opositores fueron Francisco Olivares, presbítero, que era organista de la catedral de Salamanca, Antonio Ibáñez, presbítero, entonces maestro de capilla de la basílica del Pilar de Zaragoza, Hilarión Eslava, subdiácono, maestro de catedral del Burgo de Osma, Indalecio Soriano Fuertes, secular, maestro de música, Antonio Pablo Onrubia, secular, maestro de capilla de la de Guadix; Román Jimeno, organista de la Real Iglesia de San Isidro de Madrid, y el joven maestro de música Tomás Genovés, secular.

Los ejercicios prácticos se describen cronológicamente en el *Correo Literario y Mercantil de*

Madrid. Las pruebas fueron muy difíciles y duraron más de una semana. La oposición comenzó de la siguiente forma⁹⁵⁷:

«Día 21 de Mayo. A las cuatro de la tarde quedaron encerrados los opositores en la sacristía de la Real capilla, y fueron llamados de uno en uno por su orden, para dirigir un pasaje de una misa a cuatro voces y a toda orquesta, del maestro Fortunati, compuesta el año 1799, y nunca ejecutada en España. Solo se concedieron tres minutos de tiempo para enterarse de ella. En seguida se hizo otro ejercicio de música de facistol de la más antigua que se conoce en el género religioso por su anotación y tiempo fuera de uso.»

En el segundo ejercicio, con un libro de facistol de coro, los candidatos debían demostrar su capacidad para leer música escrita en otros sistemas, como la notación gregoriana o aquitana.

Al día siguiente empezaron las pruebas de composición, que fueron muy intensas y en las que los opositores debían demostrar su oficio y creatividad en la escritura de música religiosa⁹⁵⁸:

«Día 22. A las diez y media de la mañana quedaron encerrados los opositores, y fueron llamados por su orden, entregándoseles cuatro antifonas y el himno de las vísperas del nuevo rezo de San Fernando, para que a las cuatro de la tarde las presentaran compuestas en castellano. Acto continuo quedaron encerrados y tuvieron que componer tres estrofas del Credo a cuatro voces, en el término de dos horas. Inmediatamente se les entregó un bajete para ponerle el tiple, contralto y tenor, el que tuvieron que presentar a las once de la mañana del siguiente Día. Este Día fue de descanso.»

De los ejercicios del día 22 se conservan los folios con las estrofas del Credo compuestas por Carnicer. En su portada se indican la tonalidad y las estrofas⁹⁵⁹:

«Las siguientes estrofas se compondrán libremente a 4 voces solas en el tiempo que se señale en tono de Fa:

*Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est
Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est*

⁹⁵⁷ M. Soriano Fuertes, IV, 1859, pp. 303-305.

⁹⁵⁸ Idem.

⁹⁵⁹ BHM: Mus (L) 731-2. En Pagán y De Vicente, 1997, p. 123.

Et resurrexit tertia die secundum scripturas

Por Don Ramón Carnicer.»

También, según Barbieri⁹⁶⁰, las «Antífonas y himno de Vísperas de San Fernando a canto llano por Don Ramón Carnicer» que se conservan son las que escribió para la oposición⁹⁶¹:

«Antífona 1ª. *Clamabunt ad Dominum*

Segundo tono

Antífona 2ª. *Vindicabo gentem meam*

Tercer tono

Antífona 3ª. *Et accensus est spiritus*

Cuarto tono

Himno. *Quale cum caelum tonat*

Octavo tono

Antífona para el Magnificat. *Agaremi et alienigenae*

Séptimo tono.»

Al día siguiente, 24 de mayo, hubo ejercicios más bien prácticos, basados en la habilidad de los opositores para el transporte. Aunque también tuvieron que escribir una obra en latín y un aria italiana con su recitado⁹⁶²:

«Día 24. A las nueve de la mañana tuvieron que presentar los opositores una obra en latín de su satisfacción para ser censurada. Acto continuo sostuvieron un examen de veinte minutos, de acompañamiento de un recitado y trozo de aria italiana; primero por el tono natural, luego un tono bajo, y en seguida medio tono alto. Se dieron primero tres minutos para enterarse, y luego otros dos para el transporte. En seguida quedaron de nuevo encerrados, y se les hizo componer un recitado y aria en idioma italiano para tiple, con solo acompañamiento de bajo continuo.»

Pero la gran prueba se desarrolló a partir del día 25 de mayo, cuando⁹⁶³

⁹⁶⁰ Barbieri, 1988, p. 193.

⁹⁶¹ BHM: Mus (L) 731-8. Pagán y De Vicente, 1997, pp. 140-141.

⁹⁶² M. Soriano Fuertes, IV, 1859, pp. 303-305.

⁹⁶³ Idem.

«Se citó a los opositores a las dos de la tarde para entrar en el encierro de cuarenta y tres horas, se les dio para componer a toda orquesta, un himno de vísperas y un salmo, con condiciones de mucho mérito en el arte de la composición.»

Lamentablemente, esta obra de Carnicer no ha aparecido aún. Por último, los ejercicios finales de la oposición fueron más bien teóricos⁹⁶⁴:

«Día 28. A las once y media se verificó el último ejercicio, y consistió en algunas preguntas del arte de canto-llano, y en particular la relación que hay para tomar el tono pasando de una antífona a otra.»

Después de que los opositores hiciesen tan prolongados y numerosos esfuerzos, la plaza se adjudicó por designación a Francisco Andreví. A propuesta del Patriarca de las Indias, fue Fernando VII quien firmó la Real Orden⁹⁶⁵. Andreví, aunque había superado dignamente todas las pruebas, no era el que había obtenido mejor puntuación, pero gozaba de la confianza del monarca, y era un notorio realista. Resulta revelador el poder que tenía el Patriarca de las Indias: además de decidir quiénes eran aptos para aspirar al cargo, fue el primero en conocer el nombramiento⁹⁶⁶:

«Conformándose el Rey N.S. con la propuesta de V.E. en 20 de junio próximo pasado; le ha servido nombrar para la plaza de Maestro de Música de la Real Capilla y rectorado del Real Colegio de Niños Cantores, [...] a Don Francisco Andreví.»

El patriarca, en su informe previo, hace un análisis de la vocación de cada uno de los finalistas, para llegar a la conclusión de que Andreví es el mejor. Carnicer, vistos los documentos recibidos desde Barcelona, queda totalmente descartado. Dice el patriarca⁹⁶⁷:

«Entiende que ni se debe hacer mención de él en la propuesta, pues es de público y notorio y le consta por informes fidedignos que fue Miliciano de Caballería de Barcelona. Compositor de Ymnos patrióticos y canciones depresivas de la autoridad Soberana de V.M., no estando en el

⁹⁶⁴ Idem.

⁹⁶⁵ Andreví fue acusado años más tarde, por los músicos, de haber dejado sin trabajo a «infinidad de profesores ya ancianos y que habían ganado por rigurosa oposición» en la Real Capilla. M. Soriano Fuertes le defiende y dice que estas acusaciones son «inexactas» (M. Soriano Fuertes, IV, 1859, pp. 306-307).

⁹⁶⁶ APR: C^a 92/4, Escrito, de la Mayordomía Mayor al Señor Patriarca de la Indias (31.VII.1830).

orden, que un acérrimo constitucional sea elevado a la primera plaza de Maestro de Música de España.»

Curioso resulta también el juicio negativo del patriarca sobre Indalecio Soriano Fuertes⁹⁶⁸:

«Que siendo casado con cuatro hijos, y los que podía tener, es muy poco de propósito, a pesar de su habilidad, para Rector del Colegio de Niños Cantores, pues regularmente la Madre ha de procurar por sus hijos en perjuicio de los Colegiales, y el padre se empleará en la educación de ellos con preferencia, y mirará como una cosa accesoría la enseñanza de dichos cantores.»

Según su hijo Mariano, Indalecio Soriano Fuertes fue quien mayor puntuación obtuvo en las pruebas. Al respecto cita una carta del examinador Alfonso Lidón a su padre. La carta tiene interés por las apreciaciones que hace Lidón de Andreví, el ganador de la oposición, y sobre como habían convencido al Rey⁹⁶⁹:

«Madrid 6 de julio de 1830,

Mi apreciado y estimado dueño:

Hubiera contestado a su apreciable a no habérmelo impedido la desazón que en aquel mismo día me causó la noticia de haber dado S.M. el magisterio a Don Francisco Andreví, cosa que yo no esperaba según el mérito de sus ejercicios, pues sólo en mi censura ocupaba el tercer lugar después de otros: pero V. no ignora que a los monarcas se les engaña y se hace ver lo justo injusto y vice versa, con la mayor facilidad.»

En cuanto a Carnicer, creemos que la campaña de descrédito surtió su efecto, ya que su pasado fue el elemento más importante a la hora de optar a un cargo tan ligado a la intimidad del monarca.

Los examinadores hicieron la siguiente «censura» respecto a los candidatos: Alfonso Lidón puso a Soriano Fuertes en primer lugar, a Hilarión Eslava en segundo y a Carnicer en tercer lugar. Lorenzo Nielfa puso a Andreví en primero, a Hilarión Eslava en segundo y a Antonio Ibáñez en tercero. Gibert puso a Carnicer como primero, a Eslava como segundo y a Andreví como tercero.

A través de una carta de Eslava, de 1860, sabemos que Carnicer solicitó certificación de las

⁹⁶⁷ Idem.

⁹⁶⁸ Idem.

calificaciones del concurso. Éste se refiere a los resultados y puntuación de la oposición⁹⁷⁰:

«A petición del mismo Señor Carnicer, se le libró certificación del resultado de dicha censura.»

Como vemos, el único que puso en primer lugar a Carnicer fue Gibert, paisano suyo, nacido en Granadella (Lérida). Sin embargo, aunque Carnicer hubiese obtenido la mejor puntuación, no estaba destinado al cargo, ya que fue el mismo monarca quien, por influencia y recomendación del Patriarca, finalmente optó por Andreví. Paradójicamente Carnicer permanecerá en Madrid el resto de su vida y Andreví perdió su cargo de palacio durante la primera guerra carlista, al caer en desgracia, lo que le llevó a emigrar a Francia.

La oposición, que Mariano Soriano Fuertes recordaría con gran detalle, muchos años después, fue noticia en la prensa de la época. Así, un artículo referente a las pruebas, habla elogiosamente de la participación de nuestro compositor⁹⁷¹:

«Inútil es referir que se han lucido la habilidad y conocimientos de los opositores, entre los cuales hay sujetos de mérito muy apreciado por las producciones que han dado en sus respectivos magisterios. El compositor de la bella ópera Elena y Malvina, autor también de la música de las exequias que hizo el Excmo. ayuntamiento de esta capital a la Reina Doña María Josefa Amalia (que en gloria está) ha corroborado el justo concepto de que goza entre los conocedores, y que se ha hecho trascendental fuera de la misma España.»

Como conclusión a este importante episodio de la vida de Carnicer, podemos afirmar que la oposición no fue para nada justa, ya que había otros criterios para evaluar a los candidatos, que no tenían que ver con el talento ni la experiencia. También cabe señalar el hecho de que los tres examinadores habían sido nombrados por el Patriarca, que, a la vez que elegir buenos músicos para el tribunal, se fijó en que fuesen sacerdotes de su confianza. Otra injusticia manifiesta fue que en la práctica el concurso no estaba abierto a todos, y un secular no tenía posibilidades de ganarla, porque el Patriarca encontraba muchos inconvenientes para que un secular ejerciera en la plaza y seleccionó a tres sacerdotes como

⁹⁶⁹ M. Soriano Fuertes, IV, 1859, p. 305.

⁹⁷⁰ Barbieri, 1988, p. 558.

⁹⁷¹ *El Correo* (7.VI.1830) p. 2.

posibles⁹⁷²: el presbítero Andreví en primer lugar, el subdiácono Eslava en segundo, y el presbítero Ibáñez en tercero. En cualquier caso, podemos destacar que a pesar de todas las dificultades que tuvo Carnicer, y de la acusada «militancia» de los examinadores, logró ser reconocido entre los mejores candidatos.

2 CARNICER EN EL REAL CONSERVATORIO DE MARÍA CRISTINA. LA DÉCADA DE 1830

2.1 La regente y el liberalismo, nuevos aires en la vida cultural

María Cristina de Borbón, a quien, tras la muerte de Fernando VII, le tocó reinar y vivir bastantes adversidades y calamidades, fue en el terreno de las artes una figura muy respetada y admirada. Poco antes de contraer nupcias con el monarca comienza a sentirse su benéfica influencia en el hasta entonces muy castigado panorama cultural de España. Su particular sensibilidad hacia la música dio frutos muy importantes, como el desarrollo del teatro lírico en la capital del reino y la fundación del conservatorio de música en Madrid, que estaría al servicio de los teatros. Carnicer se dejó cautivar poco a poco por el encanto de la joven reina, que desempeñó un importante papel en la «conversión» a la monarquía de nuestro músico. Aunque por los difíciles avatares de la política de entonces y las sucesivas lealtades hacia los distintos regímenes impuestas por los gobernantes a «funcionarios» como Carnicer, resulte complicado definir la verdadera ideología política del músico, es evidente que albergaba sentimientos de simpatía y agradecimiento hacia María Cristina de Borbón. Prueba de ello son los himnos que compuso para celebrar la aprobación del Estatuto Real, las visitas de la reina a los teatros, las batallas anticarlistas de Ganesa y Bilbao, acontecimientos políticos de gran magnitud para el trono de María Cristina, así como los himnos que escribió para las visitas de la reina al conservatorio o «para el feliz cumpleaños de S.M.»⁹⁷³. Años después, es posible que el maestro recordara con nostalgia el respeto y reconocimiento de los que gozaba en tiempos de María Cristina, pues como hemos visto en el capítulo anterior, coincidieron con su apogeo en Madrid.

No era difícil ser seducido por la personalidad de María Cristina, especialmente siendo músico, ya que el interés de la reina por este arte fue determinante en la vida musical de varias décadas. Era la

⁹⁷² APR: C^o 92/4 (29.VI.1830).

⁹⁷³ BHM: Mus (L) 742-26.

encarnación del espíritu romántico: una reina que tocaba el arpa y el piano, y cantaba; algún orador la definió como la musa necesaria para las artes en España. Que además se preocupó por el desarrollo de la música. Los primeros años de su reinado fueron un bálsamo benéfico para la cultura, ya que se apaciguó la censura, hubo mucha más tolerancia política y se impulsó la formación de instituciones culturales y científicas.

María Cristina era una joven princesa de 23 años cuando llegó a la corte de Madrid. De origen napolitano, había estado vinculada a la música desde su tierna infancia. En su tierra natal había recibido enseñanzas musicales de varios maestros. Nápoles, que había sido reino asociado a la corona española hasta que Napoleón lo anexionó a Francia, se diferenciaba del resto de las ciudades italianas, entre otras cosas, por ser uno de los centros musicales más afamados de Europa y sobre todo por ser de los que más músicos producía. Cuna de grandes artistas como Pergolesi, Porpora, Scarlatti o el mismo Farinelli, que tanta influencia ejerció en España durante los reinados de Felipe V y Fernando VI, Nápoles había dejado un sello musical imborrable en la joven reina, que al llegar a España dio un gran impulso a la actividad musical. Esta actividad estuvo sobre todo centrada en el teatro lírico italiano, modelo considerado entonces universal, y personalizado en la figura de Rossini, verdadero Apolo de la música. No podía ser menos, pues los grandes solistas italianos habían llevado la expresión musical hasta unos límites insospechados, que a su vez inspiraban a los grandes compositores a escribir música y arias para su lucimiento. Los libretos de los autores de teatro romántico, a su vez, eran un vehículo ideal para esta forma de expresión desbordada, llena de héroes, villanos y amores imposibles.

Cuando la Reina llegó a Madrid, la ciudad estaba dividida en sus gustos musicales: una parte de los melómanos y músicos eran claramente contrarios a los músicos italianos, debido a la poderosa influencia que habían llegado a tener en el acontecer musical de la capital del reino. Pero María Cristina no tardó en ganarse la simpatía de los madrileños. En primer lugar porque atemperó el despótico carácter del anciano Fernando VII, hasta ir convirtiéndose en la esperanza de los liberales, que vieron a través de su influencia la posibilidad de un cambio y de una apertura en términos políticos, económicos y culturales. También se cuidó la soberana de conciliar las tendencias estéticas que había entonces en España. Por un lado estaba el españolismo populista y chabacano que rechazaba todo lo extranjero, fuese italiano o francés, y por otro lado, en lo que a música se refiere, la moda de la época, que era el teatro lírico italiano. Pero también había un incipiente espíritu nacionalista, más abierto y menos «reaccionario», que se iría desarrollando durante todo el siglo, y en cuyo seno se formaba toda una generación de artistas. La reina

también compartió esta ambivalencia cultural, por ser reina de España, y por la gran presencia que históricamente había tenido Nápoles en la corona española. Cuando María Cristina concibió la creación de un conservatorio para la capital, lo hizo con este espíritu culturalmente mixto. La música era, sin duda, el aspecto más importante en la vida social de la corte y, por supuesto, la ópera era la atracción musical suprema, pero faltaba un centro de enseñanza de este arte que pudiera formar los talentos y potenciar el estudio y la vida musical alrededor de la corte. Al más puro estilo napolitano, seguramente se pensó en un centro que pudiera acoger a los dotados para este arte, especialmente a aquellos que no tenían recursos, y les proporcionara los medios para su formación como músicos. En principio, estos centros, a imagen de los de Italia, eran orfanatos u *hospedales*, que amparaban a los pobres con talento musical y les daban una educación a través de la música. Sin embargo, María Cristina concibió un proyecto más ambicioso: un centro de enseñanza de la música en torno a la corte y los reales teatros. Paradójicamente pensó en el modelo francés del conservatorio, creado por la cultura napoleónica, pero en este caso tutelado y apadrinado por la casa real, el gobierno y miembros de la alta sociedad. Esto garantizaría su continuidad como proyecto y permitiría canalizar sus frutos hacia los reales teatros, cuyo director artístico era Carnicer, y hacia otras instituciones culturales españolas.

2.2 El Real Conservatorio de María Cristina

Todo indica que la decisión de crear un conservatorio se tomó a finales de 1829, cuando María Cristina se comprometió en matrimonio con Fernando VII. Después de la bodas reales se comenzó a «diseñar» lo que sería la futura institución. *La Gaceta de Madrid* del 23 de junio de 1830 da la primera noticia sobre el futuro centro en un largo artículo, en el que con abundante retórica mitológica expone las virtudes y la fuerza de la lengua española para el canto, «llamada, sino a derribarla [a la italiana] de su puesto, a ocupar el asiento inmediato»⁹⁷⁴. El texto continúa definiendo los objetivos de los estudios, y resalta su utilidad:

«El Gobierno abre esta nueva carrera a los españoles y al placer querido de la música trata sabiamente de unir la utilidad nacional. La Corte de España no mendigará, ni envidiará en

⁹⁷⁴ Citado por Sopena, 1967, p. 21.

adelante, los conservatorios músicos de Nápoles, de Milán y los institutos de otras célebres capitales.»

En este párrafo se advierte un concepto más laico de centro educativo, distinto del modelo de la capilla real, donde hasta entonces se formaban la mayoría de los músicos de la Villa y Corte. La capilla real era un centro vinculado al clero, reservado a estudiantes que cumplieran determinados requisitos de moral católica, y de sexo masculino. El conservatorio, en cambio, estaba abierto a las mujeres. Como revelan los expedientes generales, para su creación se estudiaron los modelos y reglamentos de centros de enseñanza de diversos países de Europa: los conservatorios de Música de Nápoles, París y Milán, la «Sociedad Armónica de Estocolmo», y diversos centros de enseñanza de Gran Bretaña, Suecia, Estados Unidos, Sicilia, Viena, Lisboa, Turín, Praga y Berlín⁹⁷⁵. Estas instituciones enviaron métodos, estatutos y otras aportaciones para el nuevo centro. La casa real llegó a pedir a algunos músicos de renombre que hicieron su aportación al nuevo centro, como vemos en una Real Orden⁹⁷⁶:

«Acompañando una exposición de Don Manuel García, profesor de Música de París, en la que hace algunas observaciones acerca de los maestros de canto y solfeo.»

El famoso cantante fue invitado a formar parte del nuevo conservatorio, pero, debido a su exitosa carrera, no pudo aceptar. En su respuesta agradece al rey y a la reina su nombramiento como adicto y dice le gustaría volver a la «patria», pero que no puede debido a sus compromisos. También hace una serie de sugerencias sobre la enseñanza del solfeo aplicado al canto⁹⁷⁷.

Por la Real Orden del 15 de julio de 1830⁹⁷⁸ se crea el conservatorio, se nombra a los profesores y se les asigna sus sueldos⁹⁷⁹:

«El Real conservatorio de Música de María Cristina constará de un Director y Maestro de estilo de canto con 30.000 reales anuales, para cuyo destino ha nombrado S.M. a Don Francisco Piermarini; un Administrador con 12.000 reales que lo será Don Francisco Mingüella de Morales

⁹⁷⁵ E-Mc: Expedientes Generales, 1830, Leg. 1.

⁹⁷⁶ E-Mc: Leg. 1, Carpeta n.º 59 (18.VII.1831), Leg. Se trata de Manuel García hijo, que escribió un célebre método de canto basado en las enseñanzas de su padre. Fue el inventor del Laringoscopio.

⁹⁷⁷ E-Mc: Leg. 1, Carpeta n.º 59 (14-V-1831).

⁹⁷⁸ E-Mc: Leg. 1, Carpeta n.º 1, «El Rey N.S. se ha servido mandar que se establezca en nuestra corte un conservatorio Real de Música». Firmado por el ministro Ballesteros.

⁹⁸⁰, [...] un Maestro de composición con 20.000 reales que lo será Don Ramón Carnicer; un Maestro de piano y acompañamiento con 20.000 reales que lo será Don Pedro Albéniz, un maestro de violín y viola con 20.000 reales que lo será Don Pedro Escudero.»

Un par de días después nuestro profesor recibió un escrito del director que ratificaba su nombramiento⁹⁸¹:

«Al Señor Ramón Carnicer Maestro de Composición en el Real conservatorio de Música de M^a Cristina.

El Excelentísimo Señor Secretario de Estado y del Despacho universal de Hacienda me ha comunicado con fecha de 15 del actual, entre otras cosas La Real Orden Siguiente:

“El Rey N.S. se he servido mandar que se establezca un conservatorio Real de Música que llevará el augusto nombre y gozará de la Excelsa protección de la Reyna N. S.”

Y habiendo S.M. dignado con dicha Real orden nombrar a Vuestro Maestro de Composición con el sueldo de veinte mil Reales anuales.

Lo participo a V. para su noticia y satisfacción, esperando se servirá acusarme el recibo de dicho oficio para mi gobierno.»

En el primer claustro también se nombraron profesores de la mayoría de los instrumentos de orquesta, así como de asignaturas teóricas. Un maestro de lengua italiana, un maestro de baile y diversos cargos administrativos completaron el personal de este nuevo conservatorio. Era un proyecto ambicioso, concebido como un centro muy bien dotado para los alumnos aventajados, con un sistema de internado y todo tipo de servicios, incluidos un médico y un dentista. Se designó a su vez un local, donde quedaría ubicado el nuevo centro, y se aceleraron las gestiones para poder abrir el conservatorio lo antes posible. En agosto se publicó una Real Orden para que el Tesoro entregara 80.000 reales a cuenta para el mantenimiento de las plazas gratuitas, y la compra de muebles, pianos e instrumentos⁹⁸². En el mismo

⁹⁷⁹ Idem.

⁹⁸⁰ Francisco Mingüella de Morales se casó con Elisa Carnicer España, con la que tuvo dos hijos, Carmen y Francisco. En 1855, tras la muerte del maestro, su hijo mayor, Ramón Carnicer España, intentó que el conservatorio adquiriese las obras de su padre. Mingüella procuró ayudarles, y fue quien más gestiones hizo al respecto. Al final, después de varios lustros de trámites, todos fueron infructuosos. Ver Pagán y De Vicente, 1997, pp.45-73.

⁹⁸¹ E-Mc: Registro de entradas y salidas (1830-1832), n.º 7 (17.VII.1830).

⁹⁸² E-Mc: Expedientes Generales, Leg. 1, n.º 3.

mes se publicó otra orden⁹⁸³:

«Para que el Señor Conde de Solaro [...] desocupe la Casa que se ha designado para el conservatorio.»

El 16 de septiembre se publicó el primer reglamento del centro. El conservatorio contó con un presupuesto inicial de 600.000 reales, y la plantilla fue completándose a lo largo de 1830 y 1831, año en que se creó la sección de declamación. En octubre de 1830, a propuesta de Carnicer, Baltasar Saldoni⁹⁸⁴ fue nombrado profesor de solfeo, por renuncia de Marcelino Castilla⁹⁸⁵:

«Conformándose el Rey con lo propuesto por V.M. [Piermarini] se ha servido S.M. nombrar a Don Baltasar Saldoni para la plaza.»

La designación de Francesco Piermarini como director respondía a un modelo de conservatorio pensado como cantera de recursos para el teatro lírico, en el que la italianidad del director era un elemento importante, lo mismo que en el conservatorio de París, cuyo director era Cherubini. Piermarini no tenía la categoría musical de Cherubini, por lo que nos inclinamos a pensar que también hubo razones políticas de por medio. Algunos indicios señalan también hacia una relación, quizá no demasiado platónica, entre el apuesto tenor y la joven reina María Cristina, que otorgó una serie de privilegios a Piermarini para el ejercicio de su cargo⁹⁸⁶. Hasta la llegada de Emilio Arrieta (1823-1894), en 1868, Piermarini fue el único director que percibió un sueldo.

El reglamento del nuevo centro se publicó el 16 de septiembre de 1830, y fue aprobado por una Real Orden el 9 de enero de 1831⁹⁸⁷. Contiene un prólogo y una florida exposición firmadas por el *humilde y fiel vasallo* Francisco Piermarini y las normas sobre gobierno y objetivos del nuevo centro, con capítulos especiales y artículos específicos dedicados a los temas de doctrina, alumnos, exámenes y enseñanzas,

⁹⁸³ E-Mc: Expedientes Generales, Leg. 1, n.º 5 (12.VIII.1830) .

⁹⁸⁴ El compositor barcelonés fue su discípulo y gran amigo, seguramente desde la época en que estaban en la Ciudad Condal. A su vez fue profesor de piano de la hija de Carnicer, Elisa. Al comentar su nombramiento, Saldoni señala que «Lo que mas le honra [...], es el haberlo recibido *sin solicitud alguna de su parte*» (Saldoni 1868, I, p. 48). «Saldoni[...] era protegido de Carnicer a quien profesaba entrañable cariño y por cuyo talento sentía entusiasmo profundo y sincero». (Peña y Goñi, 1881, p. 150). «Gracias a esta poderosa ayuda [la de Carnicer], [...] consigue su nombramiento como profesor de solfeo» (Mitjana, 1993, p. 433).

⁹⁸⁵ E-Mc: 282-Leg. 1, Carpeta n.º 14.

⁹⁸⁶ Esto último podría explicar la razón por la cual ni Mercadante ni Carnicer fueron nombrados director.

entre otras cosas. Piermarini reconoce en el prólogo que no domina la lengua española, por lo que ha tenido que asociarse a «un sugeto de ilustración y de práctica en trabajos de esta especie». Se trata de José Virués Spinola, influyente personaje de la corte. Sospechamos que Carnicer también colaboró activamente en la redacción del reglamento. En él se establece la forma de gobierno del centro. Por debajo del director estaba la llamada Junta Facultativa, con poder ejecutivo, compuesta por el director, el profesor de composición (Ramón Carnicer), el de piano (Pedro Albéniz) y el de violín (Pedro Escudero). Esta junta fue la que ejerció la dirección efectiva del conservatorio durante varias décadas. También estaba la Junta General, compuesta por todos los maestros designados, que no tenía poder ejecutivo y se convocaba sólo para casos extraordinarios. Como iremos viendo, la influencia de Carnicer será notable en la Junta Facultativa, al ser el segundo en jerarquía, y de los cuatro miembros quien más experiencia y criterio tenía en todos los aspectos: en el artístico había trabajado con todos los instrumentos y con las mejores voces, en el administrativo como gestor de las compañías de ópera, y en el creativo como compositor. Sus obligaciones, además de las docentes, eran componer obras para ciertas ocasiones y sustituir al director en todas sus facultades⁹⁸⁸:

«En los casos de ausencia o enfermedad del Director, le sustituye en su autoridad y responsabilidad gubernativa.»

Podemos suponer que durante todo el proceso de establecimiento del conservatorio nuestro compositor fue uno de los principales puntos de referencia, y participó en muchas decisiones, así como en el proceso de la selección de alumnos que integrarían sus clases. En el reglamento se señala que los aspirantes a alumnos de 1ª y 2ª clase (gratuitos y auxiliados) debían traer⁹⁸⁹:

«Una certificación del Cura párroco en que justifiquen pertenecer a familia pobre, pero de conocida honradez.»

Además de una «certificación de un maestro de música hábil e imparcial» que avalara sus facilidades para la música y el canto. Existían también otros tipos de alumnos: auxiliados, externos, pensionistas o contribuyentes, internos, de toda educación, gratuitos, de educación facultativa, medio pensionistas, de

⁹⁸⁷ E-Mc: S(P) 3529 (16.IX.1839).

⁹⁸⁸ E-Mc: S(P) 3529, (16.IX.1839), pp. 51-52.

⁹⁸⁹ E-Mc: S(P) 3529, (16.IX.1839), p. 69.

toda educación, que sólo pagaban alimento y equipo, internos, contribuyentes y externos⁹⁹⁰. Por las características de los primeros exámenes se puede ver que los alumnos admitidos contaban ya con cierta formación musical y fueron seleccionados con arreglo a la misma, especialmente los internos, que recibían enseñanza y manutención gratuita, y sacaban el mejor provecho de la enseñanzas, ya que su dedicación a la música era absoluta y no tenían⁹⁹¹:

«mas vacaciones que las fiestas de precepto, el día de Santa Cecilia, los de los nombres y cumpleaños de SS.MM., el jueves viernes Santos, y los tres días de Carnaval.»

En casi todas las fiestas se organizaban audiciones o conciertos, para las cuales estaba estipulado que el maestro de composición escribiera obras⁹⁹².

Podemos conocer con bastante detalle esta primera época a través del⁹⁹³:

*«Libro de Actas de la Junta facultativa del
Real conservatorio de Música
María Cristina.»*

La primera sesión de la junta se celebró en febrero de 1831. En el discurso que Piermarini leyó a los profesores se puede ver que el proyecto de conservatorio tuvo que sortear bastantes obstáculos y las intrigas de enemigos de peso:

«Es inútil cansarse en demostrar cuan poderoso es/y el escudo protector que nos defiende de los tiros de la maledicencia. E imponderable la firmeza conque este Ángel Bienhechor despreció al simulado celo de la envidia y emulación. Tan grande como fue el lustre que este Real Establecimiento recibió por el Augusto Nombre ayó inmediata Protección de que se envanece, tanto mayor fue, la rabia con que se despertó el enemigo de todo bien, para hacer las tentativas posibles en nuestro daño. Nada lograron, y el solo Nombre de Cristina bastó para enmudecerlos. Señores, lo que no consiguieron indirectamente, me seria muy doloroso lo alcanzaran por falta

⁹⁹⁰ Ibidem, p. 27.

⁹⁹¹ Ibidem, p. 65.

⁹⁹² Ibidem, p. 51.

⁹⁹³ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I, 1830-1836.

de unión entre nosotros. Ustedes saben que no hablo sin fundamento; pero tengo la gran complacencia de conocer en Ustedes suficiente rectitud y carácter para impedir el triunfo de la maldad.»

La figura de la reina siempre aparece como impulsora del proyecto y hada madrina y protectora. Sin duda era una época bastante convulsionada, y María Cristina tenía muchos enemigos debido a la cuestión dinástica, ya que en marzo de 1830 Fernando VII derogó la ley sálica, que impedía a las mujeres la sucesión al trono, permitiendo una eventual sucesión femenina y cerrando el paso al infante Carlos. Para entonces María Cristina ya estaba embarazada, y en octubre de 1830 nació la futura Isabel II.

Las conjuras en los círculos palatinos eran múltiples, la⁹⁹⁴:

«situación abrió una crisis política de envergadura entre 1830 y 1833, librada sobre todo en Palacio, que tuvo su punto de inflexión en los sucesos de La Granja⁹⁹⁵ de 1832 y sus consecuencias políticas.»

En medio de toda esta crisis, la fundación del conservatorio seguía adelante a pesar de los obstáculos. De lo que se desprende que fue una decisión política, y un proyecto apoyado por el entorno fernandino llamado reformista, que buscaba crear un centro cultural autónomo frente a los poderes tradicionales y asociado con la burguesía emergente. También era una manera de legitimar a María Cristina frente a la nobleza y los «ultras», asociándola a una institución tan ilustre, y a la vida cultural, que iba a girar en torno a los reales teatros y el conservatorio. De esta forma podemos comprender su impulso inicial y las grandes ambiciones con que partió, sin escatimar gastos ni instalaciones, ya que contaba con todo el apoyo real, como símbolo que era de la nueva dinastía. Es posible que algunos miembros de la Capilla Real, vinculados al clero y al oscurantismo fernandino, también fuesen hostiles al conservatorio. De ahí quizá el rechazo que sufrió Carnicer al tratar de opositar para maestro de capilla. Cuando se presentó a la oposición prácticamente ya le habían designado para el conservatorio, y a los tribunales no les debió de hacer ninguna gracia la posibilidad de tener de maestro de capilla a un profesor de «la competencia». En efecto, la Real Capilla era todavía un centro de formación musical, con una escolanía que acogía a los

⁹⁹⁴ Bahamonde y Martínez, 1994, p. 177.

⁹⁹⁵ En 1832, Fernando VII, enfermo en La Granja, fue presionado para que derogase la ley sálica, bajo amenaza de guerra civil. Firmó entonces su derogación, pero al restablecerse anuló la derogación de la Pragmática Sanción y destituyó al gobierno. Este suceso desencadenó la primera guerra carlista.

futuros músicos que, en general, serían sacerdotes. Un centro «laico» en el que podían estudiar mujeres, como iba a ser el conservatorio, no era bien visto por el clero. Además era una amenaza para la existencia de la Real Capilla, que efectivamente no tardó demasiados lustros en ser suprimida.

En el conservatorio se buscó el apoyo de la incipiente burguesía y la clase política del llamado «reformismo fernandino», y se creó la figura del «Adicto de honor», en un intento de integrar a miembros de la alta sociedad como posibles mecenas del centro. También se instauró la figura de «Maestro honorario», así como la de «Adicto facultativo». Los primeros eran destacadas personalidades de la música, tanto compositores como cantantes, empezando por Rossini. Por último estaban los Adictos facultativos, músicos de relieve que podían participar en las actividades del conservatorio y asistir a las juntas con voz pero sin voto.

En esta línea, los asesores de María Cristina trataron de incorporar a los más poderosos al proyecto, y para ello se les nombró Adictos de honor. De esta forma, además de conseguir su apoyo a «la causa», se procuró atenuar la posible oposición a la nueva institución de quienes la consideraban demasiado onerosa para el estado. En la amplia lista de Adictos de honor se encuentra una buena parte de la aristocracia de la época, y también de la burguesía. En primer lugar nada menos que el infante Don Carlos María Isidro, aspirante al trono, y su esposa la infanta Doña María Teresa de Braganza, hermana de la antigua reina. Otros adictos destacados eran Francisco Tadeo Calomarde, artífice de la gran represión fernandina, y el Duque de Bailén, antiguo amigo de la ópera y protector de Carnicer en Barcelona, tristemente célebre en esta ciudad por haber dado la orden de fusilar al general Lacy. Pero también había figuras vinculadas al reformismo fernandino, como Don José de Palafox y, entre otros, el Mariscal Don Joaquín Virués Spinola, que fue uno de los que más apoyó el proyecto.

Hubo asimismo un decidido intento de buscar el apoyo de los profesionales más reconocidos en el campo de la música, a través de la incorporación al proyecto de Adictos facultativos y Maestros honorarios.

De esta forma, en la primera reunión, Piermarini «propuso» a los profesores de la Junta Facultativa la aprobación de lo siguiente⁹⁹⁶:

«En conformidad del artículo décimo de la Real orden de 14 de Noviembre último, las personas

⁹⁹⁶ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838), Sesión 1ª de la Junta Facultativa (20.II.1831), aunque en el texto dice claramente 1830, pensamos que fue un error del secretario y copista, ya que resulta muy improbable que

que a continuación se espresan por el orden alfabético para que sean obsequiadas con el título de Adictos Facultativos, y de Maestros honorarios según el Artículo quinto del capítulo décimo del Reglamento anterior aprobado por S.M.

Señor Don Joaquín Rossini. Maestro honorario.

A.

Andreví Señor Don Francisco. Adicto Facultativo.

B.

Beldrof Señor Don Luis. Ydem.

C.

Colbrán Señora Doña Isabel. Ydem.

Correa Señora Doña Lorenza. Ydem.

Cruz Villarroel Señora Doña Baldomera. Ydem.

Daroca Señor Don Antonio Trifón. Ydem.

Doyagüe Señor Don Manuel. Maestro honorario.

Dusmet Señor Don Manuel. Adicto Facultativo.

G.

García Señor Don Manuel. Ydem.

L.

Larra de Perales Señora Doña Manuela. Adicta Facultativa.

Lidón Señor Don Mariano. Adicto Facultativo.

~~Lorenzani Señora Doña Brígida. Adicta facultativa. No fue aprobada.~~

M.

Malibrán García Señora Doña María. Ydem.

Mercadante Señor Don Saverio. Maestro honorario.

P

Puig Señor Don José. Adicto Facultativo

Q

Quijano Señor Don Manuel. Ydem.

la junta se hubiera reunido antes de la creación del conservatorio.

R	
Reart	Señor Don José Ydem.
T	
Tarraga	Señor Don Juan. Ydem.
Tosi	Señora Doña Adelaida. Ydem
Trotta	Señor Don José. Ydem
V	
Viruéz y Espinola	Señor Don José Joaquín. Maestro Honorario.

La Junta, teniendo en consideración las fundadas razones conque le son propuestas las personas contenidas en la antecedente lista, las aclaman y reconocen como dignas de ser consultadas a S. M., Q.D.G. para que sean obsequiadas con dichos títulos.»

En esta lista vemos a la flor y nata del *bel canto*, como Manuel García y su hija María Malibrán, Adelaida Tosi, Isabel Colbrán, mujer de Rossini, o Lorenza Correa, y otras figuras relevantes de la vida musical madrileña. En este caso hay menos nombres puestos por compromiso, quizás el de Francisco Andreví, maestro de la Real Capilla, que había ganado la oposición a Carnicer el año anterior. Por supuesto, Rossini figura en primer lugar, casi como un símbolo de las expectativas puestas en el conservatorio. Otros adictos son figuras vinculadas a palacio, como Mariano Lidón, maestro de cámara de Fernando VII. Más adelante se completó la lista de adictos y maestros honorarios con proposiciones de otros nombres relevantes, como Mateo Albéniz o Ángel Inzenga⁹⁹⁷. También encontramos entre los propuestos para Adictos Facultativos al guitarrista Miguel Carnicer⁹⁹⁸, hermano de Ramón.

2.3 El «italianismo» del conservatorio

Una de las razones por las que el conservatorio estuvo vinculado al principio a una estética italianizante fue que estaba concebido en torno a la corte y como «cantera» de las orquestas, coros y solistas para los teatros líricos de Madrid. Esto permitiría prescindir, si fuese necesario, de algunos solistas italianos, cuyos altos salarios iban en detrimento de las arcas municipales y de los músicos

⁹⁹⁷ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (11.V.1831).

nacionales. Por algo el reglamento del centro decía⁹⁹⁹:

«Producirá también este establecimiento cantoras y cantores para la escena, que nos descarguen en mucha parte del gran tributo que pagamos a Italia por sus operistas de ambos sexos.»

Pensamos que Carnicer, como director de la compañía de ópera de los teatros principales, estaba muy interesado en este enfoque, dado su interés por buscar músicos para el teatro lírico. Y no se trataba únicamente de solistas, sino también de instrumentistas y cantantes para las orquestas y coros de los teatros. Poco a poco estas intenciones se fueron materializando, y ni siquiera los más fervientes detractores del conservatorio, como Mariano Soriano Fuertes, dejaron de reconocer que había formado a cantantes muy buenos¹⁰⁰⁰:

«El Real conservatorio de Música español produjo excelentes cantantes italianos como Doña Manuela Oreiro Lema, Doña Cristina Villó, Doña Antonia Campos, Don Pedro Unanué, Don Carlos Sentiél, Don Joaquín Reguer, Don Francisco Calvo.»

Por otra parte, aunque la reina María Cristina era italiana y gustaba sobre todo del *bel canto*, tuvo la suficiente sensibilidad para captar a los mejores músicos españoles de entonces, que formaron parte del conservatorio desde su fundación. Gesto que satisfizo al emergente nacionalismo, pues dio la posibilidad a los españoles de recibir una formación sólida y sistemática, de la mano de los mejores profesores de la época. Aunque la moda de lo italiano se mantuvo en las temporadas sucesivas de la compañía italiana, a partir de entonces empezó a atenuarse la contradicción entre lo italiano y lo español; poco a poco se fueron gestando los elementos que hicieron posible la zarzuela moderna.

En cuanto a la elección primer director del conservatorio, al parecer hubo bastante polémica por el nombramiento de Piermarini, un cantante italiano que no hablaba el castellano bien y sin experiencia administrativa. Diversos contemporáneos y, más adelante, historiadores, señalaron que la persona ideal para el cargo era Carnicer, por su prestigio como compositor y director, así como por su experiencia como

⁹⁹⁸ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (5.VI.1832).

⁹⁹⁹ Citado por Sopena, 1967, p. 28.

¹⁰⁰⁰ Idem, p. 36.

gestor musical. Se criticó también el modelo de conservatorio¹⁰⁰¹, «italianizante» en exceso y demasiado volcado en suplir las necesidades del mundo de la ópera. Soriano Fuertes dijo al respecto¹⁰⁰²:

«Por la época de la fundación del conservatorio de Madrid, eran directores de los de París y Nápoles, los célebres maestros Cherubini y Zingarelli; se hallaban en la Corte de España los celebrados Mercadante, hoy director del conservatorio de Nápoles, Carnicer y otros [...] y sin embargo, fue nombrado director del Real conservatorio de María Cristina Don Francisco Piermarini, que de tenor de la compañía de ópera italiana de Barcelona pasó en igual clase a la del teatro del Príncipe.»

Estas palabras, en las que se compara a nuestro músico con otros grandes compositores europeos, nos confirman el prestigio de Carnicer y explican el recelo ante el nombramiento de Piermarini, quien hasta entonces había sido un subordinado suyo en la compañía de ópera, y se había estrenado como cantante en Madrid tan sólo unos meses antes¹⁰⁰³.

A Sopeña le sorprende que no hayan nombrado director a Mercadante, que se encontraba en Madrid¹⁰⁰⁴, dada la importancia de este compositor que luego fue llamado a ocupar el cargo de director del conservatorio de Nápoles.

Subirá también se muestra poco convencido de la idoneidad de Piermarini como director del centro, y sugiere que tal vez María Cristina se fijó en él cuando cantó la *Loa del Himno* de Carnicer dedicado a la soberana, en el Teatro del Príncipe Cruz, el 14 de diciembre de 1829. Para Subirá está claro que¹⁰⁰⁵:

«La persona más indicada para asumir tal dirección hubiera sido Carnicer; no otro.»

Nosotros, con una perspectiva histórica, vemos muy lógico que el director fuera italiano —aunque no necesariamente Piermarini—, ya que el centro estaba plenamente identificado con el *bel canto* y a su servicio. Máxime cuando la musa era la italiana María Cristina, que tanto había hecho por el

¹⁰⁰¹ La mayoría de las críticas son posteriores, de la década de 1840 en adelante.

¹⁰⁰² Citado por Pi y Margall, 1902, VII, p. 1587.

¹⁰⁰³ El 30 de abril de 1829, se estrenó en el Teatro de la Cruz como primer tenor, cantando *Gli Arabi nelle Galie*, de Pacini, bajo la dirección de Carnicer (Carmena y Millán, 1878, p. 70).

¹⁰⁰⁴ Sopeña, 1967, p. 22. Ver capítulo I, 6 (Temporada 1830-1831).

¹⁰⁰⁵ Subirá, 1955, p. 66.

conservatorio. Por otra parte, Italia era el punto de referencia de la vida musical europea, y Rossini el ídolo de todo el mundo musical. La reina era una enamorada del teatro lírico, y el tenor, si no famoso, era muy apuesto.

En la designación de los demás profesores, sin embargo, se advierte un claro reconocimiento de los valores nacionales; el conservatorio comenzó con buen pie, albergando en sus aulas a los más destacados maestros de las época que, al mismo tiempo, se hallaban totalmente vinculados al mundo musical práctico del momento¹⁰⁰⁶. Pensamos que Carnicer salió ganando al no ser nombrado director, desde luego en el aspecto económico, ya que a partir de 1838 se suprimió el sueldo de este cargo. Conrado del Campo insinúa lo mismo, pero por otros motivos¹⁰⁰⁷:

«Por fortuna, fue nombrado profesor de Contrapunto y de Composición un artista español, músico insigne y con prestigio en España y fuera de ella: Don Ramón Carnicer. Al iniciar su actuación didáctica al frente de la clase de Composición, Carnicer gozaba de autoridad indiscutible y estaba considerado como la figura de más alto relieve en la nación.»

Como vemos hace una interpretación distinta, y lo que para otros fue una injusticia, para Del Campo constituye un acierto. Para Del Campo la españolidad de Carnicer fue un elemento muy importante en la formación de los futuros compositores:

«Consciente de su responsabilidad como primer maestro oficial de Composición de la capital de España, consideró que su misión no era preparar sumisos imitadores, sino músicos atentos a la voz de la raza, que aspirasen a apoderarse del espíritu de ésta, de su esencia de su poesía y de su expresión.»

Este comentario, aparte de su espíritu nacionalista, resulta hoy en día bastante acertado, ya que diluye el tópico de «italianista», utilizado frecuentemente al definir los modelos de enseñanza de Carnicer. Además, su legado se confirma en la trayectoria de la mayoría de sus discípulos —Barbieri y Gaztambide, entre otros— que, como veremos, no fueron precisamente italianistas y desarrollaron su creatividad dentro de

¹⁰⁰⁶ Si extrapolamos la situación a la edad contemporánea, nos encontraríamos con que una iniciativa de esta envergadura, con objetivos teóricos y prácticos similares, decidida por políticos de ahora, probablemente no favorecería demasiado a los valores nacionales, a excepción de alguna estrella. Sin ir más lejos, vemos un ejemplo de lo último en la Escuela de Música Reina Sofía, en Madrid.

¹⁰⁰⁷ Discurso en el centenario de la fundación del conservatorio, citado por Subirá (1955, p. 67).

una estética más bien «nacional». Para Barbieri la aportación de su maestro en el conservatorio fue muy importante, ya que¹⁰⁰⁸:

«Enseñó a la juventud en los secretos del arte que con tanto entusiasmo profesaba.»

Este arte no era necesariamente un marco estético, sino el rigor de un oficio, cimentado en sólidas enseñanzas de contrapunto, armonía y orquestación, entre otras asignaturas.

Para otros historiadores, como Peña y Goñi, el conservatorio no fue algo tan positivo y nació con un «pecado original», el modelo estético de Italia. Peña y Goñi se muestra rotundo al respecto, y afirma que este centro no produjo casi ningún talento destacado¹⁰⁰⁹:

«La Lema, la Villó, Unanué, tres artistas distinguidísimos, [...] hé ahí todo lo que produjo el conservatorio.»

No estamos de acuerdo con esta afirmación tan tajante, por otra parte muy de Peña y Goñi, acostumbrado a hablar del pasado sin conocerlo. Por ello, para intentar revisar un poco este tópico, el del italianismo y el de la escasa utilidad para el «arte nacional» del conservatorio, intentaremos demostrar, a través de la labor de Carnicer en este centro, la poca validez de estos argumentos.

2.4 Labores de Carnicer en el conservatorio

Aunque buena parte de las tareas desempeñadas por Carnicer en el conservatorio María Cristina se desarrollaron de forma paralela a las de director musical de los teatros de la Cruz y del Príncipe, y estuvieron directa o indirectamente vinculadas a ellos, nuestro músico también ejerció labores administrativas y de gestor en el centro. Para tener una visión más amplia de su trabajo, resulta importante especificar este apartado de su labor en el conservatorio.

En general, sus obligaciones estaban directamente relacionadas con su cargo de profesor de contrapunto (composición), sin olvidar las tareas administrativas, ya que Carnicer, al ser el profesor más importante del claustro y miembro de la Junta Facultativa, desempeñaba funciones de supervisión pedagógica y otras de carácter burocrático. Entre ellas estaban la aprobación de reglamentos y métodos

¹⁰⁰⁸ Barbieri, BN Mss. 14025-70, Tasación (11.III.1856).

de estudio, la organización interna y de actividades durante el curso y la planificación de audiciones, exámenes y actividades extraordinarias. Por último, como profesor de composición, una de sus funciones consistía en escribir obras para las actividades del conservatorio. También ocupó varias veces el cargo de director, unas veces por suplencia y otras por Real Orden durante periodos más largos. Sin embargo, su faceta más importante como gestor musical probablemente fue la relacionada con su labor en los reales teatros. Una labor que se analiza en el capítulo primero de este trabajo. Carnicer patrocinó y promovió directamente a muchos profesores y cantantes. Recuérdese que era él quien formaba las orquestas, supervisaba los coros, elegía a los solistas y, por último, el repertorio a representar. Esto, unido a su cargo en el conservatorio, le daba la oportunidad de vincular de forma profesional a instrumentistas, cantantes y compositores. De sus clases salió toda una generación de músicos, que fue promovida y orientada en su carrera por Carnicer. Entre la nutrida lista de «patrocinados» se encuentran muchos de los compositores más importantes del siglo XIX, como Francisco Asenjo Barbieri, Baltasar Saldoni, Joaquín Gaztambide, Mariano Martín, Antonio Aguado y Rafael Hernando, los cantantes Cristina Villó, Antonia Campos, Manuela Oreiro Lema, amén de un extenso y nutrido grupo de instrumentistas y cantantes que estuvieron en las orquestas y coros de los teatros de la Cruz y Príncipe, y participaron en las funciones y obras extraordinarias montadas por Carnicer en Madrid.

Vemos, pues, que la labor de Carnicer en el conservatorio fue intensa y constante en todos y cada uno de los frentes antes señalados. Sin olvidar que otra parte de la enseñanza la ejercía en los teatros, y que ambas estuvieron estrechamente relacionadas.

2.5 Carnicer en la fundación del Real Conservatorio de María Cristina

En 1830 su experiencia en el mundo de la enseñanza era ya vasta. La pedagogía fue uno de sus principales recursos a lo largo de su ajetreada vida de músico, y cuando se fundó el conservatorio de música de Madrid, Carnicer ya era un reputado profesor y artista. Este acontecimiento fue, sin duda, uno de los capítulos importantes para el desarrollo de la enseñanza musical en España. Posiblemente la mejor época del conservatorio fueron los primeros años, ya que después surgieron una serie de problemas que alteraron su funcionamiento normal. Al principio estaba pensado no sólo como un sitio para el aprendizaje

¹⁰⁰⁹ Peña y Goñi, 1881, p. 117.

de la música, sino también como un centro en el que se coordinarían buena parte de las actividades de la Villa y Corte, y desde el cual se influiría y tomarían decisiones sobre todo lo relativo a música. También sería un órgano consultivo para distintos aspectos de la vida musical; para ello se dotó de una Junta Facultativa.

La primera Junta Facultativa estuvo compuesta por Piermarini, Carnicer, Pedro Albéniz y Pedro Escudero. Aunque la presidía Piermarini, Carnicer era quien llevaba la voz cantante, salvo en las decisiones estrictamente políticas. Entre otras cosas, Piermarini se defendía bastante mal en castellano¹⁰¹⁰. La junta debía decidir todo lo relativo a la enseñanza y las actividades del centro; también actuaba como órgano consultivo y daba su opinión sobre diversos temas que le eran presentados, tales como inventos, nuevos métodos de enseñanza de la música y composiciones; por último, dirimía conflictos entre músicos e instituciones.

2.6 Inicio de las clases

Poco antes de la apertura de las aulas, tenemos noticia de una oposición para cubrir la plaza de violoncello. Piermarini convoca a nuestro músico a su domicilio para hablar de los detalles del concurso¹⁰¹¹:

«Al Señor Ramón Carnicer.

Mi estimado amigo V.m. la vondad, si le es posible, de pasarse por esta su casa hoy a las 9 de la noche para que [ajustemos] acordes en la época de la oposición de la plaza de Maestro de violoncello. Póngame V.m. a los pies de su Señora y mande como guste a su atento.»

Unos días después, sabemos que el concurso había tenido lugar, y que se presentaron dos candidatos¹⁰¹²:

«Se verificó la oposición de la plaza de Maestro de Violoncello de este R. conservatorio. Los

¹⁰¹⁰ Hemos encontrado diversos documentos manuscritos de Piermarini en italiano, que luego fueron traducidos, posiblemente con la ayuda de Carnicer, al castellano.

¹⁰¹¹ E-Mc: Registro de entradas y salidas (1830-1832) n.º 95 (14.IX.1830).

¹⁰¹² E-Mc: Registro de entradas y salidas (1830-1832), n.º 116 (22.IX.1830).

opositores lo fueron Don Juan Antonio Rivas, y Don Julián Aguirre y los censores Don José Joaquín Viruez y Spinola, Don Ramón Carnicer, Don Manuel Quijano, Don Francisco Rosquellas, y Don Francisco Pareja.»

Nuestro músico, primer profesor del centro, fue el encargado de organizar la prueba, en la que participó como miembro del tribunal y compositor, escribiendo una obra para la ocasión:

«La oposición se dispuso como sigue: cada uno de los opositores tocó una pieza de su elección; después otra de repente, que fue compuesta por el Maestro Carnicer para este objeto.»

No tenemos ninguna noticia sobre la composición, escrita para ser tocada a primera vista. Pensamos que se trataba de una fantasía o capricho, similar a los que escribirá para las oposiciones de clarinete y contrabajo en 1849 y 1852 respectivamente (ver 7.8 y 8.2), en las cuales se explora las posibilidades del instrumento en torno a una forma más o menos libre y en varios pequeños movimientos. Otro fase consistió en poner a prueba la aptitud de los candidatos para acompañar un *recitativo*:

«En seguida dieron los acordes competentes a una escena de recitado parlante.»

Después tuvieron que contestar a diversas preguntas relacionadas con la pedagogía del instrumento:

«Y en fin fueron preguntados cada uno de por si por los Censores sobre las [bases] de enseñanza de dicho instrumento.»

Una vez concluidas las pruebas, el tribunal se reunió y decidió quién era el ganador del concurso:

«Se hizo la votación secreta de la que a unanimidad de votos fue elegido Don Juan Antonio Rivas.»

Cuando se completó la plantilla del nuevo centro, el conservatorio estuvo listo para el inicio de las clases, que se produjo lo antes posible, a finales de 1830, como si hubiera prisa por consolidar el proyecto en apoyo de la futura regente. Se publicó una¹⁰¹³:

«Real Orden mandando que el día 11 de diciembre se abra al público el Real conservatorio, recibiendo a los alumnos de todas las clases y dándose principio a las lecciones generales.»

Se mandó asimismo abonar los sueldos a «partir del día primero de diciembre a los Maestros del

conservatorio»¹⁰¹⁴. Otra fuente precisa que fueron «inauguradas sus cátedras, en 1º de enero de 1831»¹⁰¹⁵.

No sabemos con cuántos alumnos empezó Carnicer sus clases. Lo que sí sabemos es que lo hizo con los alumnos varones, ya que la clase de composición del departamento de alumnas no comenzó, como veremos, hasta septiembre de 1831. En cualquier caso, las responsabilidades del maestro eran muchas, ya que al ser miembro de la Junta Facultativa y primer profesor debía ocuparse del funcionamiento del conservatorio; entre otras cosas, era el encargado de escribir obras y ejemplos musicales para el centro, generalmente de su cosecha, pero en ocasiones sobre moldes o sistemas musicales ajenos. El caso más destacado de esta práctica fue la adaptación de un método de armonía y contrapunto escrito por José Joaquín Virués y Spinola, *La geneuphonía / o / la generación de la bien-sonancia música*, para la enseñanza de «composición»¹⁰¹⁶. Carnicer tuvo que componer los ejemplos musicales de este «inútil pero no dañino» sistema¹⁰¹⁷. El proceso de colaboración con su autor y su inclusión como «eminencia» en el nuevo establecimiento se inició meses antes de la inauguración de las clases, y fue promovido por Piermarini a instancias de la Reina¹⁰¹⁸:

«Señor Joaquín de Virués.

(...) S. M. desea que a Don Ramón Carnicer, Don Pedro Escudero, Don Pedro Albeniz y a mi, se asocie un sugeto en quien concurran las circunstancias que tiene V. la satisfacción que nadie le disputa.

He pasado a molestar a V. con acuerdo del Señor Carnicer y no de los demás Señores por estar fuera de Madrid.»

Al parecer Virués y Spinola era un personaje muy importante en los círculos reales y un gran impulsor de la nueva institución, y creemos que había un interés particular en incorporarle al conservatorio en su faceta musical, razón por la que Piermarini y Carnicer promovieron la oficialización de su tratado, en el

¹⁰¹³ E-Mc: Expedientes Generales (30.XI.1830), Leg. 1, n.º 23.

¹⁰¹⁴ E-Mc: Idem (18.XII.1830), Leg. 1, n.º 28.

¹⁰¹⁵ E-Mc: S(P) 3529, Prólogo. Creemos que se refiere a todo el conservatorio, incluida la Escuela de Declamación, que efectivamente se inauguró en esa fecha.

¹⁰¹⁶ Madrid. Imprenta Real, 1831. BN: M 1679, en Pagán y De Vicente, 1997, pp. 497-499.

¹⁰¹⁷ Sopeña, 1967 p. 33.

¹⁰¹⁸ E-Mc: Registro de entradas y salidas (1830-1832), n.º 42 (31.VII.1830).

que nuestro compositor colaboró activamente. Al parecer hubo varias reuniones entre Virués y Carnicer para completar lo que sería *La Geneuphonía*, como comprobamos en esta convocatoria de Piermarini¹⁰¹⁹:

«Al Señor Don Ramón Carnicer Maestro de Composición.

Muy Señor mío: deberé a la atención de V. se sirva pasar por la abitacion del Señor Don Joaquín de Viruez hoy a las ocho de la noche, en lo que recibirá favor.»

Otro escrito enviado por Piermarini, esta vez a Virués, deja constancia del interés de Carnicer en la aprobación del método para ser utilizado en el conservatorio¹⁰²⁰:

«Al Señor Don Joaquín Viruez Spinola.

No he olvidado manifestarles la modestia y delicadeza que tanto distingue a V. Con que antes de acceder a los ruegos del Maestro Carnicer y míos, con los que le pedíamos nos diese para método de enseñanza de composición su nuevo tratado de Geneufonia.»

En esta primera etapa Virués y Spinola fue una eminencia gris dentro del conservatorio. Era militar de alta graduación (mariscal de campo), caballero de muchas órdenes, había estudiado en París y tenía una notable influencia en los círculos reales y sobre el primer director del conservatorio, Francesco Piermarini. Virués participaba en los tribunales de los exámenes del conservatorio, así como en las reuniones del claustro de profesores. Su método fue editado el mismo año que se inauguró oficialmente el conservatorio, 1831. Pensamos que nuestro compositor participó en la elaboración final de la parte teórica del método, colaborando con Virués en la redacción del texto. En el ámbito práctico, el texto contiene diversos ejemplos musicales de Carnicer. Son obras para la enseñanza de la composición: «Contrapunto florido a 4 voces», «Diecinueve contrapuntos sobre un bajo», «Nueve contrapuntos a partir de un mismo bajo», y «Nueve contrapuntos a partir de un mismo tiple»¹⁰²¹. Además hay una serie de ejemplos musicales posteriores para el mismo sistema, titulado: *Manual geneuphónico del Real conservatorio de Música de María Cristina* (Madrid, 1833)¹⁰²², que intentan recoger la experiencia de lo que había sido la aplicación del método en el conservatorio de Madrid. En éste también hay otros autores, pero la mayoría

¹⁰¹⁹ E-Mc: Registro de entradas y salidas (1830-1832), n.º 44 (2.VIII.1830).

¹⁰²⁰ E-Mc: Registro de entradas y salidas (1830-1832), n.º 82 (30.VIII.1830).

¹⁰²¹ BN: M 1679, en Pagán y De Vicente, 1997, pp. 497-499.

¹⁰²² BC: M 1693, en Pagán y De Vicente, 1997, pp. 499-500.

de los ejemplos son de Carnicer. Saldoni nos cuenta que propuso, más adelante, a nuestro compositor¹⁰²³:

«Escribir entre los dos un Método de armonía y composición basado sobre la teoría de la Geneufonía; pero [Carnicer] no quiso acceder a ello por las muchas ocupaciones que de continuo se hallaba rodeado.»

Una Real Orden de 1831 mandó imprimir este método y que se utilizara como tal¹⁰²⁴ en el conservatorio¹⁰²⁵. El director quedó muy satisfecho con el texto entregado por Virués y Carnicer, y lo que escribe al primero felicitándole¹⁰²⁶:

«Al Señor Don José Joaquín de Virués y Spinola.

El 29 de Diciembre último tube la satisfacción de recibir el manuscrito original de testo y egemplos de la Geneufonía. No puedo más que repetir a V. S. mis sinceras felicitaciones por su tan ingeniosa y útil obra que tanto cooperará al adelanto de la juventud y en el noble arte de la música.»

La Junta Facultativa también se mostró muy contenta con el método, y en su segunda reunión comenta su utilidad¹⁰²⁷:

«Un Establecimiento destinado a la pública enseñanza debe admitir gustoso todo lo que pueda facilitarla, y engrandecer sus resultados. Esto es lo que se ha hecho con la Geneuphonia del Mariscal de Campo Señor de Virues porque no desviándose de los principios y leyes establecidas y repetidas en el espacio de tantos siglos por todos los grandes hombres que han elevado la Música hasta el punto en que se encuentra en el día, ha sabido indicarnos un camino mas fácil y corto para la enseñanza de la Armonía.»

Hasta aquí todo eran elogios a la obra del Mariscal. El propio Rossini dió su «aprobación» y cuando visitó el conservatorio de Madrid, en febrero de 1831, le dedicó un *Canon a cuatro voces*, pensamos que más por compromiso que por convencimiento.

¹⁰²³ Saldoni, II, 1880, p. 409.

¹⁰²⁴ E-Mc: Expedientes generales, Leg. 1, n.º 38 (8.I.1831).

¹⁰²⁵ E-Mc: 282 Leg. 1, Carpeta n.º 39. «Por voluntad de su majestad».

¹⁰²⁶ E-Mc: Registro de entradas y salidas (1830-1832), n.º 241 (1.I.1831).

¹⁰²⁷ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (26.II.1831).

2.7 Visita de los Reyes y de Rossini al conservatorio

Poco después del inicio de las clases se anunció la visita del Cisne de Pésaro al establecimiento. La Reina María Cristina se interesó personalmente por el buen funcionamiento del conservatorio, y se preocupó de que Rossini, recientemente nombrado Maestro de Honor, fuera recibido con los agasajos que merecía su genialidad. Quizá la apresurada inauguración de las clases se debió en parte a la inminente visita del músico italiano. Lo cierto es que, aunque hubo un notable esfuerzo por poner todo a punto, aún faltaba material para dotar el centro, entre otras cosas unos pianos que se habían encargado a Italia. Piermarini, desesperado, escribe a Milán a finales de enero de 1831 interesándose por los instrumentos encargados¹⁰²⁸:

«Al Señor Don Giovanni Ricordi-Milano

Borrei sapere, se siete morto o vivo. Passano le settimane e i mesi, e voi non mi dite una parola sopra l'incarico de Piano forti che sapete. Io non so che rispondere a S.M La Regina, che sempre me ne domanda; l'altra sera le dissi, che già stavano a Barcellona, il bello è che domani o dopodomani viene qui, ed io che La dirò? Ricordi mio, vi prego per Dio desbrigatevi, io non so più come fare per sortire da quest'impaccio.»

El tenor italiano se encontraba en un aprieto, ya que la reina le preguntaba insistentemente a su hombre de confianza cuándo estarían los pianos en el conservatorio, y Piermarini no sabía qué responder.

La visita de Rossini al centro recién creado era una gran oportunidad para reafirmar la utilidad del establecimiento e impulsar la nueva cultura oficial que representaba la reina napolitana. Pocos días antes de que el músico italiano visitara la institución, sabemos que acudieron los reyes, quizás a cerciorarse de que el conservatorio estaría a la altura de lo que se esperaba. Los monarcas fueron calurosamente acogidos por profesores y alumnos. Un periódico se refiere la visita¹⁰²⁹:

«Este feliz día fue el 11 del actual. Sus excelsos fundadores y protectores, nuestros queridos Reyes, le honraron con su augusta presencia.»

María Cristina y Fernando VII estuvieron varias horas visitando el recinto, que acababa de ser lujosamente

¹⁰²⁸ E-Mc: Registro de entradas y salidas (1830-1832), n.º 314 (24.I.1831).

¹⁰²⁹ *El Correo* (16.II.1831), p. 1.

puesto a punto. Los profesores y alumnos pudieron así mostrar sus clases y agradecer a los reyes su interés por establecer el conservatorio, tocando algunas piezas de música en su honor.

Rossini llegó días mas tarde a Madrid, hacia el 14 o 15 de febrero de 1831. Venía de París, en compañía del banquero Alejandro Aguado, asesor cultural y sobre todo financiero de Fernando VII, y probable autor intelectual del embargo de Carnicer a Madrid. La visita se efectuó durante el carnaval de 1831, y, aparentemente, con¹⁰³⁰

«El objeto de visitar a su cuñada la Señora Colbrand, esposa del maestro español Don Joaquín Espín y Guillen.»

Creemos, sin embargo, que esta visita más bien formaba parte de la política cultural diseñada por el banquero y asesor de Fernando VII, Alejandro Aguado, y constituía la culminación de su proyecto lírico para Madrid, que había comenzado en 1827, tras el embargo de nuestro músico. El maestro de Pésaro¹⁰³¹:

«Fue recibido con el mayor entusiasmo, no sólo por el infinito número de sus apasionados, sino por la corte misma y los altos dignatarios, que se disputaban el placer de agasajar al inmortal autor del Barbero de Sevilla.»

En el programa «oficial» se encontraba, en lugar destacado, la visita al recién creado conservatorio. Entonces Rossini¹⁰³²

«Elogió calurosamente el lujo material con que el establecimiento estaba montado.»

Se ofreció un concierto para la ocasión. La Junta Facultativa había pedido la ópera *Mosé* de Rossini, y el empresario de los teatros había hecho llegar la partitura¹⁰³³, que Carnicer, como director musical, conocía muy bien, pero al final no se representó, quizá por los aún escasos recursos musicales del conservatorio. En su lugar hubo un concierto con obras del músico italiano, en el que posiblemente se cantaron números de la ópera citada. Rossini, según Pedro Antonio de Alarcón, recordaría con nostalgia, muchos años

¹⁰³⁰ Peña y Goñi, 1881, p. 119.

¹⁰³¹ Idem. Citado de Mesonero Romanos en *Memorias de un Setentón*.

¹⁰³² Idem, p. 121.

¹⁰³³ E-Mc: Registro de entradas y salidas (1830-1832), n.º 322 (28.I.1831).

después, el concierto ofrecido en su honor en el conservatorio¹⁰³⁴:

«¡Bien me divertí allí una noche en que me dedicaron un concierto; todo compuesto de piezas de mis óperas! ¡Qué lindas mujeres había entonces en España!»

Como podemos ver, el músico italiano, entonces casado con la soprano madrileña Isabel Colbran, que no le había acompañado en el viaje, mostraba una acusada debilidad por la belleza de la mujer española, y también por otras delicias del país, algo menos espirituales, como afirma Alarcón¹⁰³⁵:

«Lo que no puedo olvidar es el jamón de las Alpujarras.»

La ejecución corrió a cargo de alumnos del centro y músicos de los teatros principales. Algunos de los solistas eran miembros de la compañía italiana que dirigía Carnicer. entre ellos la famosa soprano Adelaida Tosi y el tenor Carlo Trezzini, que habían estrenado el *Cristoforo Colombo* de nuestro músico en enero de aquel año. Como se puede ver en el capítulo anterior, nuestro compositor se hallaba en el apogeo de su carrera. Rossini, 30 años después, siempre según Alarcón, al recordar este concierto, parece lamentarse de la suerte que corrió nuestro músico después¹⁰³⁶:

«Carnicer, mi pobre Carnicer, a quien yo quería mucho, y que era un grande artista, dirigía el concierto.»

La prensa de la época nos da otros detalles, quizá mas «objetivos», de la visita al conservatorio donde, en compañía del ministro de Hacienda, el banquero Aguado y otras personalidades, Rossini pudo conocer los métodos utilizados para la enseñanza de la composición, con resultados «asombrosos»¹⁰³⁷:

«Lo primero que examinaron los ilustres personajes fue el salón de composición, o sea Geneuphonia, en donde se hallaba el profesor de esta clase Don Ramón Carnicer, y el autor de dicha obra el mariscal de campo Don José Joaquín Virués Spinola. A insinuación suya el célebre Rossini escribió en la pizarra un bajo, sobre el cual uno de los alumnos puso las tres voces bastante correctamente, con sorpresa general, después que se notició que él y sus compañeros solo llevaban 24 días de lección. Esto comprueba de cuanta utilidad es la Geneuphonia la que

¹⁰³⁴ Alarcón, 1943, p. 1222.

¹⁰³⁵ Idem.

¹⁰³⁶ Idem.

¹⁰³⁷ *El Correo*, p. 2 (21.II.1831).

sin embargo de no contener cosas nuevas ha acertado asombrosamente el camino de estudio de la armonía. En seguida pasaron dichos señores a la sala de piano, en donde otro de los alumnos, con aceptación de todos los que asistían, y señaladamente el Señor Rossini, ejecutó diferentes ejercicios del método adoptado por el profesor de esta clase Don Pedro Albéniz.»

La noticia anterior nos confirma que las clases se habían inaugurado hacía poco tiempo. Los ilustres visitantes acudieron a las aulas donde se impartían las asignaturas y quedaron, según el periódico, impresionados por lo bien que estaba el centro, sus instalaciones y el aseo que había en el recinto. Después de la visita a las clases almorzaron en la habitación de Piermarini, con Carnicer y los otros miembros de la junta, tras lo cual Rossini fue laureado¹⁰³⁸:

«Esta brillante reunión acabó presentando los alumnos de ambos sexos al inmortal Rossini una corona de laurel.»

La visita del músico a Madrid fue todo un acontecimiento, y para el conservatorio constituyó un honor y el impulso que necesitaba para iniciar su andadura como nueva institución. Piermarini y los demás profesores quedaron encantados con el acontecimiento, como revela un escrito del primero dirigido al secretario de estado y del Despacho Universal de Hacienda¹⁰³⁹:

«En el corto espacio de algunos días una semana este Real conservatorio cuenta dos días de la mayor dicha y honor que puede desearse.»

Los reyes y los protectores, que habían visitado el centro en el primer día, quedaron «complacidos de todo», dice Piermarini, y agrega:

«La memoria de este fausto día formará la más bella página de su historia.»

El director agradece al secretario de estado sus desvelos por albergar en el conservatorio a tan ilustres huéspedes, y pasa a referirse a la importancia de la visita que tuvo lugar en el segundo día:

«En el el que V.E. se sirvió traernos al gran Genio de la Música, el inmortal Rossini, cuyo nombre repite admirado el Mundo entero. La Junta Facultativa lo ha aclamado Maestro honorario de este Real conservatorio.»

¹⁰³⁸ Idem.

En el mes de agosto Fernando VII entregó los diplomas con los títulos que había otorgado a propuesta de la Junta Facultativa. Entre los maestros honorarios estaba también Saverio Mercadante, pero en primer lugar «Don Joaquín Rossini». Alarcón, en la misma conversación que tuvo con el cisne de Pésaro, cuenta que éste le comentó¹⁰⁴⁰:

«Todavía anda entre mis papeles una Real Orden refrendada por el Ministro Ballesteros en que me concede el uso de uniforme de maestro del conservatorio de María Cristina.»

Efectivamente, tras su estancia en Madrid, y a propuesta de Piermarini, la junta acordó concederle el uso del uniforme del conservatorio¹⁰⁴¹.

Otro dato importante relacionado con la visita de Rossini a Madrid, que también incumbe a Carnicer, es el encargo del famoso *Stabat Mater* que le hizo el comisario general apostólico de la Santa Cruzada, Don Manuel Fernandez Valera, amigo personal del banquero Alejandro Aguado. La obra fue enviada a su destinatario a principios de 1833, y estrenada por Carnicer el Viernes Santo de ese año, día 4 de abril, en la iglesia de San Felipe el Real¹⁰⁴². Barbieri nos cuenta que Rossini entregó la obra pidiendo que su interpretación corriera a cargo de¹⁰⁴³:

«Su compañero Carnicer en quien depositaba su resultado, como así se hizo, lo que produjo un fanatismo no sólo por el indisputable mérito de aquella grande obra, sino por la brillante dirección que Carnicer desplegó para corresponder con sus conocimientos a la confianza que en él se había depositado por el inmortal compositor Rossini.»

Seguramente lo que Carnicer no supo, o si se dio cuenta no dijo nada, fue que Rossini no había compuesto toda la obra; hoy sabemos que el maestro de Pésaro sólo escribió seis números del *Stabat Mater*, y el resto corrió a cargo de su amigo y admirador Giovanni Tadolini. En 1841, al ver que la obra iba a ser publicada, Rossini completó la partitura componiendo cuatro números más para la edición de París. En 1842 se estrenó en la capital francesa la versión definitiva del *Stabat Mater*, que es la que se conoce

¹⁰³⁹ E-Mc: Registro de entradas y salidas (1830-1832), n.º 441 (2.III.1831).

¹⁰⁴⁰ Alarcón, 1943, p. 1222.

¹⁰⁴¹ E-Mc: 282, Leg. 1, Carpeta n.º 51 (8.IV.1831).

¹⁰⁴² M. Soriano Fuertes, IV, 1859, p. 337.

¹⁰⁴³ BN: Mss. 14025-61. (Papeles Barbieri).

hoy¹⁰⁴⁴.

2.8 La esperada inauguración del conservatorio

Como hemos visto, el conservatorio había comenzado a funcionar a toda prisa, gracias a la visita de Rossini, pero faltaba su inauguración «oficial», que tuvo lugar el sábado 2 de abril de 1831, con gran pompa y con asistencia de los reyes y de sus ministros. Carnicer escribió para la ocasión el¹⁰⁴⁵:

«Inno per il giorno della solenne apertura del Reggio conservatorio di Música María Cristina.»

Acompañado de coro y orquesta de vientos, el himno, en italiano, contó para su interpretación con solistas de la compañía de ópera, que acababa de ser completada por el maestro: la famosa soprano Adelaide Tosi, los tenores Carlo Trezzini e Ignazio Passini, y el bajo Giovanni Inchindi. La compañía italiana se estrenó al día siguiente, domingo 3 de abril, a las «siete y media de la noche» en el Teatro del Príncipe, con un título muy atractivo: *La Straniera*, de Bellini. Dos importantes acontecimientos tuvieron lugar en Madrid en días sucesivos, bajo la *batuta* de nuestro compositor. A través de los escritos del director conocemos algunos pormenores de la preparación del acto de inauguración del conservatorio. En el primero, dirigido a Carnicer, podemos constatar que como primer profesor, nuestro músico era el responsable de coordinar todo el acto¹⁰⁴⁶:

«El Rey N. S. (Q.D.G.) se ha dignado mandarme que la grande apertura de este Real conservatorio se verifique el sábado próximo 2 de Abril. Lo que participo al fin de que por su parte todo esté pronto para el día.»

Otro escrito de Piermarini a Carnicer nos hace ver que nuestro compositor también fue requerido para funciones protocolarias¹⁰⁴⁷:

«Confiado en la bondad de V. espero que se sirva tomar a su cargo en unión con el Señor Don

¹⁰⁴⁴ Ver Pagán y De Vicente, 1997, p. 31.

¹⁰⁴⁵ E-Mc: Documento Autógrafo 2-1 (2-IV-1831), en Pagán y de Vicente, 1997, p. 422.

¹⁰⁴⁶ E-Mc: Registro de entradas y salidas (1830-1832), n.º 553 (26.III.1831)

¹⁰⁴⁷ E-Mc: Registro de entradas y salidas (1830-1832), n.º 565 (28.III.1831).

Pedro Escudero el recibir los Caballeros que asistan a la solemne aperturade este Real conservatorio.»

El acto contó con la asistencia de muchos grandes de España y personajes de la nobleza, que fueron recibidos con toda la solemnidad que merecían.

Aparte del himno de nuestro compositor, sabemos que los alumnos interpretaron algunas piezas, y que hubo música militar, para celebrar la presencia de Fernando VII en el conservatorio. Piermarini había solicitado al capitán de los músicos de la Guardia del Rey su participación¹⁰⁴⁸:

«Para solemnizar el acto de apertura de este Real conservatorio que S. M. se ha dignado señalar para el sábado próximo he de merecer de la bondad de V.E. se sirva permitir a la Música Militar de la Guardia Real de La Persona del Rey asista en dicho día al indicado acto.»

Quedó inaugurado así el Real Conservatorio de Música de María Cristina. Suponemos que para entonces ya había llegado buena parte del material con el que se dotó el centro y que sus clases funcionaban con normalidad. Los alumnos internos ya vivían en el centro, y los externos acudían todos los días a recibir sus lecciones. Un hecho anecdótico da fe del control que se ejercía sobre los alumnos externos. Piermarini escribe al padre del alumno José de Lama, hablando del mal ejemplo que da su hijo¹⁰⁴⁹:

«Yo sé que su hijo de V. José de La Lama saliendo de su clase el jueves pasado en lugar de volver a su casa como le está referido, se fue a una taberna. Advirtiéndole que a otra cualquiera falta su hijo de V. será excluido de la enseñanza, no pudiendo permitir que los beneficios de Nuestros Soberanos sean envilecidos en las tabernas.»

Como podemos ver, no sólo se mantenía un férreo control sobre el rendimiento, sino también sobre las costumbres de los alumnos. Otra noticia que tenemos por esas fechas es la del nombramiento de Francisco Mingüella de Morales como responsable de la parte administrativa del conservatorio, decisión que le es comunicada por el director¹⁰⁵⁰:

«El Rey N. S. en Real Orden se ha dignado a mi propuesta conceder a V. como administrador de

¹⁰⁴⁸ E-Mc: Registro de entradas y salidas (1830-1832), n.º 562 (28.III.1831).

¹⁰⁴⁹ E-Mc: Registro de entradas y salidas (1830-1832), n.º 575 (9.IV.1831).

¹⁰⁵⁰ E-Mc: Registro de entradas y salidas (1830-1832), n.º 577 (9.IV.1831).

este Real conservatorio.»

De Morales estuvo casado con la hija de Elisa Carnicer, hija mayor de nuestro músico, cuyo esposo colaboró con su suegro en diversos proyectos artísticos (ver capítulo I, n.º 12).

Del mismo día es otro escrito, dirigido a nuestro compositor, en el que se le concede el privilegio de asistir a los besamanos¹⁰⁵¹:

«El Rey N.S. (q.D.G.) en Real orden de 23 de marzo último se ha dignado a mi propuesta conceder a V. como individuo de la Junta Facultativa de éste Real conservatorio la gracia de que V. pueda asistir a los Besamanos Generales.»

El escrito revela que el músico ya no era considerado un «subversivo» ni un constitucionalista, como afirmaban los informes para la oposición que hemos visto antes.

Unos días más tarde le tocó a Carnicer asumir, por primera vez, la dirección del establecimiento, ya que Piermarini se marchaba al Real Sitio de Aranjuez¹⁰⁵²:

«Pongo en conocimiento de V. que mañana por asuntos de Real Servicio tengo que trasladarme al Real Sitio de Aranjuez, quedando V. con la autoridad y responsabilidad alternativa de este Real conservatorio, en conformidad del art. 3º del capítulo 8º del Reglamento aprobado por S.M. el Rey.»

Piermarini permaneció en Aranjuez hasta el 26 de julio, más de tres meses. Un escrito del 27 de julio de 1831 revela que Piermarini, a pesar de su proximidad a Madrid, no había estado al tanto de lo que pasaba en el conservatorio durante su ausencia, ya que al reincorporarse escribe a Carnicer lo siguiente¹⁰⁵³:

«Mereceré la bondad de V. se sirva informarme si ha habido novedad (durante mi ausencia) en la marcha artística de este Real Conservatorio cuya dirección se le ha confiado.»

Suponemos que al estar nuestro músico al frente del centro, fue el encargado de contestar a las cartas remitidas a la dirección, por lo que nos detendremos un poco en este breve periodo. Un primer escrito del día 13 de abril, dirigido al gobierno, informa sobre la marcha del conservatorio alabando a su fundadora,

¹⁰⁵¹ E-Mc: Registro de entradas y salidas (1830-1832), n.º 578 (9.IV.1831).

¹⁰⁵² E-Mc: Registro de entradas y salidas (1830-1832), n.º 584 (13.IV.1831).

¹⁰⁵³ E-Mc: Registro de entradas y salidas (1830-1832), n.º 755 (27.VII.1831).

gracias a la cual¹⁰⁵⁴:

«Todos los profesores cumplen con sus obligaciones, la docilidad y aplicación con que todos los alumnos corresponden a sus desvelos.»

Tras destacar el gran aporte que había sido la fundación del conservatorio por parte de la reina, pasa a hacer una interesante propuesta:

«Para completar ésta obra magnífica de la Soberana, [...] faltan dos ramos todavía, una Calcografía Música, que en beneficio de la Industria Nacional, y que a precios equitativos proponga a los aficionados y profesores la adquisición e impresión de obras clásicas de esta especie.»

La primera propuesta consiste ni más ni menos que en la creación de una editorial dentro del conservatorio, proyecto que habría sido de enorme utilidad para el patrimonio musical, de haberse concretado. La segunda era la creación de una plaza de declamación castellana, propuesta que sí se concretó a los pocos meses del escrito¹⁰⁵⁵. No sabemos si el principal promotor de la idea de hacer una calcografía fue nuestro músico, pero pensamos que pudo tener gran interés en el proyecto, al ser un fecundo compositor, que por entonces tenía muchas partituras sin publicar.

Otro de los escritos supuestamente enviados por Carnicer está dirigido al corregidor de Madrid, y es referente a un ópera de Tomás Genovés, *La Rosa Blanca*, sobre la que el primero había pedido opinión antes de su estreno. El maestro da su parecer «con franqueza», mostrando sus reservas sobre la calidad musical de la obra, y diciendo que Mayr ya había escrito una excelente ópera con el mismo título y argumento, y agrega que había hablado de ello con Genovés¹⁰⁵⁶:

«Sin embargo de que me consta que no está en su modestia y educación el rivalizar con Maestros de experiencia y mucho menos con los clásicos, he hecho al mismo algunas observaciones acerca de su música y él con la mayor docilidad y deseo las ha admitido.»

Más adelante nuestro compositor, que ya era un experimentado director musical en los Teatros

¹⁰⁵⁴ E-Mc: Registro de entradas y salidas (1830-1832), n.º 585 (16.IV.1831).

¹⁰⁵⁵ E-Mc: Registro de entradas y salidas (1830-1832) n.º 613 (11.V.1831). La Real Orden de 6 de mayo de 1831 es la que establece la creación de una Escuela de Declamación.

¹⁰⁵⁶ E-Mc: Registro de entradas y salidas (1830-1832), n.º 611 (10.V.1831).

Principales, agrega que resultaba muy difícil predecir si tendría una buena acogida entre el público:

«Asegurar su buen éxito sería una predicción absurda y casi loca, ya sea hablando de ésta pieza o de otra de cualquier autor.»

La opinión del maestro no desanimó a su autor, y la ópera, celebrada por Larra —que veía en este joven compositor una promesa y un posible «competidor» de Carnicer—, fue estrenada en agosto de 1831 (ver capítulo I), con éxito nulo.

Otro escrito dirigido a Carnicer, al parecer por Piermarini, lleva la indicación de «Reservado» y parece una llamada de atención del director por no haber cumplido cierta instrucción que había dado antes de ausentarse: que la Junta Facultativa propusiera a Ángel Inzenga como Maestro Honorario. El escrito dice lo siguiente¹⁰⁵⁷:

«Si por casualidad en la Junta Facultativa que se celebró el 11 del actual proponiendo yo a la misma a Don Ángel Inzenga me hubiese olvidado o no lo hubiera entendido que lo hacía para que fuera aclamado como Maestro Honorario, prevengo a V. que este sugeto va propuesto a la aprobación soberana en esta clase, y para ello me contentaré con alegar por razón la insinuación de S.M. la Reina Nuestra Señora que vale algo más que nuestras Juntas Facultativas.»

Al parecer la junta se había reunido presidida por Carnicer, quien no había hecho caso de la propuesta de incluir a Inzenga, por lo que el director escribe en tono amenazador, haciendo ver que podía hacer imponer una Real Orden, si fuese necesario.

Días después encontramos una interesante carta a Rossini, escrita probablemente por el director interino, Carnicer, ya que las que se conservan de Piermarini al compositor italiano están en su lengua. Esta, en cambio, está en castellano, y se refiere al nombramiento que le había otorgado la Junta Facultativa¹⁰⁵⁸:

«El Escelentísimo Señor Secretario de Estado y del Despacho Universal de Hacienda de Real Orden fecha 8 de abril último, me dice lo siguiente: “Conformándose el Rey N. S. con lo propuesto por Vmd. en 2 de marzo último se ha servido S. M. conceder a Don Joaquín Rossini el uso de uniforme de Mtro del Real conservatorio de Música.” Lo que con extraordinaria

¹⁰⁵⁷ E-Mc: Registro de entradas y salidas (1830-1832), n.º 618 (16.V.1831).

satisfacción participo a V. suplicándole se sirva acusarme el recibo de éste oficio para mi gobierno. Es grande mi satisfacción en participar a V. este valgo de clemencia de mi Augusto Soberano, y tengo el honor de remitir a V. para el objeto el modelo de uniforme, bordado y boton que S.M. se ha dignado señalar.»

Como vemos, a «Joaquín Rossini» ya se le había diseñado el uniforme especial, de acuerdo con su elevada categoría y rango. No tenemos constancia de que lo usara alguna vez, pero sí de su existencia, pues se guarda como una reliquia en el conservatorio.

En julio se prepara un acto en honor a la reina, por lo que se pide¹⁰⁵⁹:

«Permiso para celebrar una Misa Cantada en el Oratorio de este Real conservatorio de Música en Celebridad de los días de la Reina N.S. su Augusta Protectora, y para solemnizar el día de Santa Cristina Titular y Patrona del mismo Real Establecimiento.»

Piermarini, al parecer, ya estaba de regreso en Madrid y se disponía a cantar para la celebración, por lo que pidió al director interino que convocara a otros solistas para un ensayo¹⁰⁶⁰:

«Mi apreciable amigo y dueño, estimaré que se sirva V. tomarse la molestia de avisar a los Señores Ortega, Gervos y Rodríguez, advirtiéndole a V. al mismo tiempo que el ensayo le haremos a las 10 de la mañana.»

Otra carta dirigida a nuestro compositor durante esta suplencia es de menor interés, pero demuestra que estuvo desde el principio dedicado a asuntos administrativos¹⁰⁶¹:

«Al Señor Ramón Carnicer, Maestro de Composición de este Real conservatorio.

He recibido el oficio de V. fecha 30 del actual con las copias de los que pasaron a V. Don Pedro Albeniz, Don Pedro Escudero, Don Juan Antonio Rivas, Don Pedro Broca y Magín Jardín. Este espediente perteneciendo a la marcha gubernativa del Real conservatorio debe existir original en el Archivo del mismo, por lo que se servirá V. remitírmelo en esta forma con todos los oficios de los demás Maestros a fin de que yo pueda darle el debido curso.»

¹⁰⁵⁸ E-Mc: Registro de entradas y salidas (1830-1832), n.º 632 (23.V.1831).

¹⁰⁵⁹ E-Mc: Registro de entradas y salidas (1830-1832), n.º 749 (16.VII.1831).

¹⁰⁶⁰ E-Mc: Registro de entradas y salidas (1830-1832), n.º 750 (18.VII.1831).

¹⁰⁶¹ E-Mc: Registro de entradas y salidas (1830-1832), n.º 758 (30.VII.1830).

El escrito parece del director, y hace referencia a aspectos organizativos del centro.

Sin embargo, otro escrito dirigido a nuestro profesor resulta mucho más interesante: se trata de una llamada de atención por una decisión de los profesores que había disgustado mucho a la reina. Al parecer lo recibió Piermarini, quien remitió otro a Carnicer con el siguiente texto¹⁰⁶²:

«El Exmo Señor Mayordomo Mayor de la Reina N.S. (q.D.G.) con fecha de ayer me dice lo siguiente: "La Reina N. S. ha visto con el mayor disgusto el poco respeto y subordinación manifestada por los Maestros de este Real conservatorio a la orden dada por V. el día 20 de Julio último en nombre del Rey N. S. mi muy amado esposo". Protegiendo S.S.M.M. ese Real establecimiento y dando a todos los individuos del mismo las mayores pruebas de bondad esperando S.S.M.M. que estas escenas de envidia y desagradecimiento no se volverán nunca a repetir y que al contrario reinará la mas ejemplar confraternidad entre todos y la debida subordinación a los Gefes en quienes S. S. M. M. han depositado su Real confianza.»

No nos consta exactamente cuál fue el desacato que cometieron los profesores, pero sí sabemos que nuestro compositor había sido «castigado» en el mes de julio, quizá a raíz de su desacuerdo con el nombramiento de un maestro honorario, o por problemas de protagonismo con el director. Una Real Orden del 18 de julio de 1831¹⁰⁶³,

«Mandando que en los casos de ausencia del conservatorio, quede encargada en lo relativo al gobierno interior económico Doña Clelia Piermarini,»

da fe de que había sido relevado del mando en caso de ausencia del director. Se ponía en su lugar a la esposa del último, Clelia Piermarini, que ejercía el cargo directora del Departamento de Alumnas, aunque en realidad su poder ejecutivo era escaso. Cuando la orden llegó al conservatorio Carnicer todavía estaba reemplazando al director, que no se reincorporó hasta el 27 de julio, por lo que pensamos que el «desacato» consistió en que Carnicer y los demás profesores no hicieron caso a la directora cuando intentó tomar el mando del conservatorio. Resulta difícil saber de quién salían las Reales Órdenes, ya que Piermarini tenía bastante poder de persuasión sobre María Cristina de Borbón y es posible que lograra convencerla de que su esposa debía ocupar el puesto que, según el reglamento, correspondía al maestro

¹⁰⁶² E-Mc: Registro de entradas y salidas (1830-1832), n.º 778 (9.VIII.1831).

¹⁰⁶³ E-Mc: 282 1-60 (18.VII.1831).

de composición. Por lo demás era una forma de mantener ocupada a Clelia Piermarini durante las prolongadas estancias de su marido en los Reales Sitios. El regreso de Piermarini al conservatorio no se prolongó mucho, ya que en agosto tuvo que acompañar a María Cristina de veraneo a la Granja de San Ildefonso, en la provincia de Segovia. Sin embargo el director se aseguró de que Carnicer no «gobernara» el conservatorio, ya que el secretario de estado Ballesteros hizo llegar a Carnicer una Real Orden que dice lo siguiente¹⁰⁶⁴:

«Deseando el Rey N. S. que no se interrumpa ni aun momentáneamente el orden anterior del Real conservatorio de Música en los casos de hallarse fuera del Establecimiento su Director y en las Cortas Ausencias que haga para cumplimentar a S.S. M.M. o promover personalmente los asuntos interesantes al Instituto, se ha servido S. M. mandar que en tales circunstancias quede autorizada para substituir al espresado Director en lo relativa al gobierno interior económico, su esposa Doña Clelia Piermarini Directora del Departamento de Alumnas y que como tal habita dentro del Establecimiento: Sin que esta sustitución especial que S. M. confía al celo de la mencionada Directora, derogue lo prevenido en los Artículos 3º y 5º del Capítulo 8º del Reglamento, los cuales deberán tener efecto en el caso de ausentarse el Director con Real licencia de la Corte o en el de enfermedad que le obligue a dejar el mando; a menos que S. M. no dispusiese cosa en contrario. Lo que traslado a V. para su conocimiento, esperando se servirá acusarme el recibo de este oficio.»

La Real Orden dejaba el asunto en manos de la voluntad real, saltándose el reglamento del conservatorio, aunque afirmaba que no quedaba derogado. Todo el asunto debió de sentar muy mal a Carnicer, que escribió, al parecer directamente a Fernando VII, quejándose de lo sucedido y de la falta de respeto al reglamento. El secretario de estado se hizo eco de las protestas del maestro y contestó a Piermarini en estos términos¹⁰⁶⁵:

«Enterado el Rey N. S. de una esposición de Don Ramón Carnicer Maestro de Contrapunto del Real conservatorio de Música en que se queja de que V. haya dejado encargada a su esposa la Dirección del establecimiento cuando pasó al Real Sitio de San Ildefonso con motivo de la

¹⁰⁶⁴ E-Mc: Registro de entradas y salidas (1830-1832), n.º 801 (22.VIII.1831).

¹⁰⁶⁵ E-Mc: Registro de entradas y salidas (1830-1832), n.º 802 (22.VIII.1831).

solemnidad de los días de la Reina N. Señora contraviniendo en esta parte lo prevenido en el artículo 3º, Capítulo 8º del reglamento del Real conservatorio, ha tenido a bien S. M. mandar que se observe la Real orden que comuniqué a V. en 18 de Julio último sobre el particular.»

Como vemos, la protesta de nuestro compositor no había surtido ningún efecto, ya que según Piermarini la reina confiaba «al celo de la mencionada Directora»¹⁰⁶⁶.

Esta práctica constituye una excepción, ya que con todos los demás directores con los que trabajó Carnicer, como veremos, se respetó el reglamento, y en casos similares el profesor de composición asumió las funciones de director interino.

Otras noticias referentes al conservatorio durante el accidentado interinaje de Carnicer son, en primer lugar, que a finales de mayo de 1831 se creó la escuela de declamación¹⁰⁶⁷:

«El Rey nuestro señor se ha servido mandar que en el Real conservatorio de María Cristina se establezca una escuela de declamación.»

Las clases de teatro declamado comenzaron a mediados de 1831 y se impartieron en el mismo centro.

3 LA CLASE DE COMPOSICIÓN Y LAS PRIMERAS EVALUACIONES Y EXÁMENES

La clase de composición era fundamentalmente de armonía y contrapunto, asignaturas que entonces no estaban separadas, como sucede hoy. Estas materias se trabajaban sobre la base de escribir obras concretas, tanto para voces como para instrumentos solistas o para una formación orquestal. Nuestro músico también enseñaba formas musicales, orquestación, fuga y otras áreas específicas de la composición. Por otra parte, aunque a sus lecciones asistían alumnos que iban a ser compositores, otros acudían para recibir una buena formación en armonía y composición, aplicando la composición al terreno del instrumento en el que iban a hacer carrera. Como hemos visto Carnicer comenzó las clases poco antes de la llegada de Rossini a Madrid. Lo hizo con un grupo reducido de alumnos, con el que pudo demostrar los beneficios de *La Geneuphonía*. En septiembre de 1831 dio inicio la clase de composición del departamento de alumnas con el mismo método de Virués, como vemos en la carta que envía

¹⁰⁶⁶ E-Mc: 282, Leg. 1, Carpeta n.º 60 (18.VII.1831).

¹⁰⁶⁷ *El Correo* (18.V.1831), p. 2.

Piermarini a Carnicer¹⁰⁶⁸:

«Pongo en conocimiento de V. que desde el 2 del próximo Setiembre he dispuesto que empiecen la enseñanza de la Geneufonia las alumnas de este Real conservatorio a la hora que señalara el horario que debe regir en la inmediata estación.»

La enseñanza «oficial» llevaba ya unos meses haciéndose con el sistema de Virués, que se había aprobado para el aprendizaje de armonía y contrapunto. Su autor publicó a finales de 1831 una carta en la que hablaba de los méritos de su obra y anunciaba que daría a conocer las observaciones hechas por varios músicos a su método, entre ellos Indalecio Soriano Fuertes y Francis Zimmerman, profesor de contrapunto del conservatorio de París¹⁰⁶⁹.

Tenemos algunos datos acerca de los primeros alumnos y alumnas de la clase de nuestro compositor, sobre todo gracias a que al principio los exámenes eran públicos y asistían los reyes y la nobleza. Como sabemos, había separación de sexos en las aulas, y también en los exámenes, cuyo comienzo estaba señalado para el 11 de diciembre. A principios de noviembre se reunió la Junta Facultativa para tratar el tema. Era necesario que los alumnos fuesen muy bien preparados, y para asegurarse «de los adelantos de los alumnos y señalar aquéllos que por su mérito fuesen mas acreedores a los premios» la junta decidió hacer exámenes parciales¹⁰⁷⁰. Carnicer llevaba la voz cantante en todas las evaluaciones y exámenes, por lo que, antes de abordar los exámenes de composición, nos detendremos un poco en el proceso de preselección de los candidatos. La primera clase que se evaluó, el 8 de noviembre, fue la de clarinete, y la junta consideró que los alumnos no estaban «todavía bien fundados en las bases fundamentales». En cambio, en la clase de violonchelo y trompa, que se examinó ese mismo día, sí que había progresos, por lo que la junta quedó¹⁰⁷¹:

«sobradamente satisfecha del esmero de los Profesores de dichas clases y del adelanto muy fundamental de sus alumnos.»

Al día siguiente se examinaron «las clases de Oboe, Corno Inglés, Fagot, Clarín, y Solfeo», y los miembros de la junta quedaron

¹⁰⁶⁸ E-Mc: Registro de entradas y salidas (1830-1832), n.º 814 (28.VIII.1831).

¹⁰⁶⁹ *El Correo* (7.XII.1831), p. 3.

¹⁰⁷⁰ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (7.XI.1831).

«muy complacidos del acierto con que los Profesores de dichas clases» enseñaban a sus discípulos.

En realidad la junta estaba compuesta sólo por tres miembros, ya que el cuarto, Pedro Escudero, fue apartado muy pronto. Piermarini, Albéniz y Carnicer eran los que dirimían todos los asuntos, pero, como veremos, el tercero era el más influyente, en primer lugar por tener un contacto permanente con las orquestas, y en segundo lugar por haber ejercido una dirección musical continua desde hacía varios lustros.

No fue tan positiva la evaluación que tuvo lugar los días siguientes, en la que se presentaron otros instrumentos, como la clase de flauta y contrabajo, en las que la junta:

«encontró algún discípulo bastante adelantado, y los mismo en la de contrabajo; pero han reparado no mucha afinación, producida, puede ser, por el miedo.»

Tampoco fue mejor la impresión sobre los alumnos de trombón:

«Han visto que el Maestro permite que casi todos sus discípulos han tomado la costumbre para sacar tono de hinchar los carrillos y este defecto, además, de parecer feo a los oyentes, produce cansancio al pecho y perjuicio a la salud lo que se insinuó al Maestro que se remediara.»

El 11 de noviembre se hicieron los parciales de violín, y Pedro Escudero presentó a «los cuatro discípulos mas adelantados». Sin embargo, fueron una gran decepción para la junta, que resolvió:

«que dicha clase no se presente a los exámenes públicos por estar bastante atrasada en el método y no poder ejecutar alguna pieza agradable ni de lucimiento para el Real conservatorio.»

Carnicer debió de ser el crítico más severo de los violinistas presentados por Escudero, pues sabemos que en las orquestas de los reales teatros era muy exigente con la cuerda, y con los violinistas en particular. Esto provocó un conflicto con Escudero, mencionado en la siguiente reunión de la junta¹⁰⁷²:

«En vista de la discordia que manifiesta en todo el Señor Escudero, lo que ha hecho ver en todas las demás clases con choques y razones infundadas.»

¹⁰⁷¹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (8.XI.1831).

¹⁰⁷² E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (12.XI.1831).

La junta decidió que el profesor de violín no participara en los exámenes de las clases que quedaban. Escudero quedó así excluido hasta el año siguiente, en que a partir de junio aparecen actas firmadas por él. Este profesor resultó bastante conflictivo y Carnicer, como primer examinador, debió de tener varios choques con él, particularmente en relación con sus alumnos, ya que nuestro compositor tenía una fundada prevención contra el «gremio» de los violinistas que, como se vio en el capítulo anterior, le daban bastantes disgustos en los teatros. Los exámenes parciales terminaron el día 14, con las clases de canto, *Geneuphonía*, o sea composición, piano, y solfeo, «de cuyos exámenes resultó quedar la Junta sumamente satisfecha». No sabemos cómo transcurrió el examen, ya que no aparece reflejado en las actas, quizá porque nuestro compositor, principal examinador, consideró que iba muy bien y no vio necesidad de entrar en más detalles. Sí tenemos, como se verá, más información de la clase de composición en los exámenes públicos que se hicieron ese año.

Tras examinar a todas las clases, el día 16 de noviembre se propuso la asignación de premios. La reina había previsto premiar con medallas a los alumnos que fueran destacando. Carnicer y los demás miembros de la junta dispusieron cómo se iban a distribuir¹⁰⁷³:

«Teniendo en consideración los adelantos de los alumnos de las diversas clases de este Real conservatorio que han sido examinadas por la misma Junta, ha creído conveniente que las medallas que se han de distribuir el último día de los exámenes públicos a los alumnos internos y externos de ambos sexos más aplicados y que han observado mejor conducta en el discurso del año, sean de tres clases, a saber, dos de oro, diez de plata y diez ocho de cobre, y que los alumnos puedan llevarlas pendientes del cuello hasta que no las desmerezcan.»

Se puede observar que en realidad los llamados exámenes públicos eran para los mejores del centro, los que habían aprobado los exámenes parciales y se presentaban a premio. Se distribuyeron treinta medallas, que se podía llevar durante el curso siguiente y podían ser retiradas a su portador si éste desmejoraba como alumno. Sopena critica esta distribución, diciendo lo siguiente¹⁰⁷⁴:

«Ya en el comienzo notamos el gran mal de la prodigalidad en los premios, pues entre medallas de oro, plata y cobre y menciones honoríficas, prácticamente todos reciben algo.»

¹⁰⁷³ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838).

En este punto estamos en desacuerdo, ya que Sopena no cuenta con la selección previa que hemos visto, es decir, los exámenes parciales. En realidad, si observamos en detalle la concesión de medallas, vemos que cada una se daba por la aplicación de un alumno en varias materias; por ejemplo, Manuela Oreiro Lema recibió una de oro por «ser la más adelantada en todas las clases» en las que estaba matriculada, entre ellas piano, canto y composición. Ángel León recibió una de plata por «su aplicación y su adelanto en las clases de composición, solfeo, gramática castellana y aritmética». Y así en la mayor parte de los casos. Sin embargo, no encontramos a casi ningún alumno que se distinguiese por tocar un instrumento de cuerda. Al parecer, el problema de la falta de nivel en la cuerda existía ya entonces, y no es un fenómeno tan contemporáneo como se podría creer. La única excepción fue Lucas Gómez, que recibió una medalla de cobre por su aplicación y adelanto en la clase de violonchelo. En viento hubo algunas medallas más, aunque todas de cobre: una por aplicación en oboe, una en fagot, una en flauta y una en trompa. Los alumnos de las asignaturas de canto, piano y composición se llevaron casi todas las demás, las dos de oro y las diez de plata. Esto explicaría la furia de Escudero, profesor de violín y viola, por ser excluido de los exámenes públicos y de la junta. No faltaría quien pensara que al estar Piermarini, Carnicer y Albéniz en la junta, promocionaron a sus alumnos y distribuyeron los premios a su antojo. Pero tanto Carnicer como Albéniz eran grandes profesores y músicos, y creemos que aceptaron en sus aulas a los mejores alumnos. Por otra parte, como el conservatorio estaba orientado hacia el canto, disciplina en la que participaban no sólo Piermarini, sino también Carnicer y Saldoni, quienes garantizaban de esta forma el máximo provecho de los estudios.

3.1 Exámenes públicos

Los anunciados exámenes públicos de aquel primer año de funcionamiento del conservatorio fueron todo un acontecimiento, y se realizaron, según el programa, a lo largo de varios días¹⁰⁷⁵:

«Programa de los exámenes públicos que a los once meses de su erección el Real conservatorio de Música de María Cristina celebra para solemnizar el segundo cumpleaños de la entrada en Madrid de su Augusta Protectora Doña María Cristina de Borbón, Reina amadísima de España,

¹⁰⁷⁴ Sopena, 1967, p. 43.

en los días 11, 12, 13, 14 y 15 de Diciembre.»

Para el primer día, 11 de diciembre, estaban anunciados los de doctrina cristiana, solfeo, piano, acompañamiento y composición del departamento de alumnos. Conocemos la relación de los que se presentaron: Juan Gil, José María Aguirre, Mariano Martín, Antonio Alvarez, Rafael Galán, Salvador Ramón, Sebastián Plá, Luis Vicente Arche, Manuel Suárez, Antonio Capo González, Ángel León, Juan Nepomuceno Retes, José de Juan, Juan Antonio Chefler, Domingo Aguirre y Carlos Leandro Magesté. También conocemos al detalle los ejercicios. El programa dice en primer lugar que todos los alumnos iban a ser:

«Examinados teóricamente y prácticamente, de armonía, contrapunto y composición.»

Luego señala que se haría el siguiente ejercicio:

«Un miembro del jurado escribirá un bajo en el encerado, de ocho o diez compases, sobre el cual los alumnos improvisaran varias clases de contrapuntos sobre el tiple y el bajo.»

Posteriormente estaba previsto que Carnicer escribiera un «bajete continuo de una nota por compás en doce o dieciséis compases» a las que pondría algunas alteraciones, para que unos alumnos escribieran la voz de soprano y otros las de contralto tenor y bajo. Tras lo anterior, nos cuenta el programa que la pieza resultante iba a ser tocada de la siguiente forma:

«Con cinco instrumentos [...] [y] después de haber puesto cada alumno en su pauta los retardos y notas de paso que quiera se volverá a tocar.»

Una vez así interpretada, se borraría todo, excepto el bajo, en el que el maestro Carnicer añadiría:

«Algunas notas que formen frases en aire de allegro, y los alumnos compondrán un himno con la letra del coro Viva Fernando. Viva Cristina.»

Vemos que los exámenes estaban programados para que fueran también un homenaje a los reyes, particularmente a María Cristina, la fundadora del centro.

En cuanto a la clase de composición del departamento de alumnas, los exámenes se anunciaron para el «día tercero», es decir, el 13 de diciembre de 1831. Esta clase no había podido iniciarse hasta el 1

¹⁰⁷⁵ E-Mc: S(P) 3529, n.º 7.

de septiembre de 1831, según consta en el programa. Sin embargo, también estaba programada para participar en los exámenes públicos, y aunque los ejercicios serían menos rigurosos que los de los alumnos, no dejaban de tener su dificultad. Las alumnas que aparecen anunciadas son: Dolores García, Josefa Pieri, Manuela Oreiro Lema, Nicasia Picón, Dolores Carretero, Teresa Viñas, Ana López, Florentina Martínez Campos, Antonia Plañol, María Carmona, Micaela Villó, Escolástica Algobia, Josefa Jardín, Teresa Rodajo, Manuela Munné, y Florentina Martínez Campos. Estas fueron las primeras alumnas de la clase de composición. El examen era teórico y práctico. Primero se escribiría un bajo de ocho o diez compases, para improvisar varias clases de contrapunto sobre tiple (soprano) y bajo. Luego, según el programa, debía procederse a lo siguiente:

«Uno de los examinadores escribirá en el encerado un bajo continuo de doce o diez compases con alteraciones unas pondrán la voz de tiple y otras escribirán las intermedias, y el bajo todo nota contra nota.»

Suponemos que al hablar de «nota contra nota» se refiere al contrapunto. Vemos que las pruebas eran de destreza, y con público, para mostrar los adelantos. Los instrumentistas que tocaban también eran sometidos a pruebas específicas de conocimiento de su instrumento, y asimismo tocaban obras de lucimiento. Entre estas se anuncia una de Carnicer, para el «día tercero»:

«La alumna interna de piano Doña Dolores García ejecutará unas variaciones sobre el tema de Rossini *Di tanti pàpiti*, compuestas por el maestro Carnicer.»

También se anunciaba el programa de una audición pública de la clase de canto, donde se iban a interpretar arias de óperas famosas. Los exámenes públicos se fueron completando con otras asignaturas a lo largo de una semana, con el propósito de mostrar a la corte y a la nobleza los avances en el aprendizaje musical de los alumnos durante el primer año de existencia del conservatorio.

3.1.1 La entrega de premios

El 26 de marzo de 1832 fue el día elegido para dar los premios. Los reyes hicieron entrega de las medallas —que, como hemos visto, se habían asignado en noviembre— tras un solemne concierto, para

el que se editó un folleto en el que se anunciaba el acto como¹⁰⁷⁶:

«Primeros ensayos de su aplicación, que ofrecen todos los alumnos internos y externos.»

Comenzó el concierto con un:

«Capricho sobre temas españoles, compuesto por el Maestro Carnicer, a toda orquesta, ejecutado por los alumnos de todas las clases de este Real conservatorio.»

Se interpretaron piezas de piano, de canto, un cuarteto de Rossini, una obra para viento con orquesta, un dúo de Rossini, una fantasía para harpa y un quinteto de Rossini. Después se procedió a la entrega de premios, tras lo cual se cantó un himno¹⁰⁷⁷

«a 5 voces y a grande orquesta para ejecutarse en la Augusta presencia de SS.MM. por los alumnos de este Real conservatorio de Música María Cristina, el día de la repartición de premios ganados durante el primer año de su fundación. Compuesto por el Maestro de Composición del mismo Establecimiento Ramón Carnicer.»

Las piezas de nuestro compositor constituyeron el estreno de la orquesta del conservatorio, probablemente reforzada por miembros de la orquesta que Carnicer había organizado para los reales teatros. En el programa, la segunda pieza aparece anunciada como:

«Himno en loor de S.A.R. Doña María Isabel Luisa, compuesto por el Maestro Carnicer a toda orquesta, y cantado por todos los alumnos.»

El himno está dedicado a la Infanta Isabel, la primera hija de María Cristina de Borbón. Sus primeros versos, obra del profesor de literatura Félix Enciso Castrillón, dicen así:

«Tu nombre celebramos
oh niña encantadora,
de nuestra Protectora
hija muy adorada,
Princesa muy amada
del leal español.

¹⁰⁷⁶ E-Mc: S(P) 3529, n.º 9.

El día que este gozo
 se hizo a España notorio
 en el conservatorio
 tu padre siempre augusto
 el templo del buen gusto
 bondadoso erigió.»

Vemos que la futura Reina Isabel II estaba presente, aunque no nos consta si físicamente en el conservatorio, al menos en el espíritu de consolidación de la dinastía, como heredera del trono y símbolo del período cristino. El 10 de octubre de 1830 había nacido María Isabel Luisa, y Fernando VII, el 13 de octubre, había emitido un decreto nombrándola su heredera y legítima sucesora a la corona mientras no tuviera un hijo varón¹⁰⁷⁸. Esto había ensombrecido las expectativas del pretendiente al trono, Carlos María Isidro, hermano del monarca. La camarilla carlista empezó a conspirar activamente en los círculos de palacio para abolir la Pragmática Sanción, desempolvada del antiguo derecho medieval por Fernando VII para garantizar una eventual línea sucesoria femenina. Entre los más activos conspiradores contra María Cristina e Isabel estaba uno de los protectores del conservatorio, Francisco Tadeo Calomarde. También Francisco Andreví, ganador de la oposición a la que se presentó Carnicer en 1830, estuvo asociado a los círculos más conservadores del ámbito palatino, razón por la que en 1836, cuando se depuró a los «elementos» carlistas, cayó en desgracia, perdió su cargo y se vio obligado a exilarse en Francia¹⁰⁷⁹.

Otro acontecimiento relacionado con la Reina María Cristina sucedió pocos días después del nacimiento de su segunda hija, la Infanta Luisa Fernanda. Un escrito del director, dirigido al secretario de Estado, anuncia que el conservatorio estaba preparando un acto¹⁰⁸⁰:

«para celebrar su feliz alumbramiento, [...] éste Real conservatorio quisiera también elevar su júbilo en tan fausto acontecimiento. Encargué a Don Félix Enciso Castrillón la composición de un Melodrama, [puesto en música] por los Maestros de composición, de piano, de solfeo, y por si S.S.M.M. se dignan admitir este pequeño obsequio de sus acendrados hijos se estrenará ésta

¹⁰⁷⁷ E-Mc: 1/ 3470. n.º 2.

¹⁰⁷⁸ Rico, 1997, p. 17.

¹⁰⁷⁹ Mitjana, 1993, p. 385.

¹⁰⁸⁰ E-Mc: Registro de entradas y salidas (1830-1832), n.º 944 (8.II.1832).

pieza a la Augusta Presencia de S.S.M.M. en el nuevo teatrillo, el día que S.S.M.M. se dignen señalar.»

Se trataba de obsequiar a los reyes con una pieza costumbrista, de diversas escenas, en cuya composición estaban colaborando varios profesores. Además la ocasión serviría para inaugurar el «nuevo teatrillo» del conservatorio. Poco después, sabemos que a Fernando VII le pareció muy bien la idea, y que había elegido fecha para la representación¹⁰⁸¹:

«El Rey N.S. (Q.D.G.) se ha servido señalar la tarde del día 6 del corriente para asistir a la representación de un melodrama en éste Real conservatorio.»

La función tuvo lugar en la fecha señalada, y fue todo un éxito. La prensa de la época nos da interesantes detalles de como transcurrió el acto y de la fastuosidad que había en el pequeño teatro¹⁰⁸²:

«El real conservatorio de música de María Cristina dio en celebridad por el feliz alumbramiento de la Reina nuestra señora, su excelsa protectora, y el nacimiento de la Serma. Señora Infanta Doña María Luisa Fernanda, una función en el teatro peculiar del mismo establecimiento, a la que concurrieron en público SS.MM. en la noche del 6 del corriente. El adorno del local daba bien a entender desde la entrada los augustos espectadores que se aguardaban, confirmando esta idea lo esquisito del trono de terciopelo carmesí bordado de oro y dispuesto para nuestros amados soberanos, que entraron a los tres cuarto para las siete. El bellissimo teatro, pintado así en la parte escénica como en lo restante del local por Don Lucas Gandaglia; las lunetas de nogal pulimentado, y elegante forma de los asientos de paño azul; la pieza de tocador para la Reina pintada con esquisito gusto por Don José López, en la que ardían tres arañas de bronce, estasiaban a los concurrentes.»

En cuanto a la música, el plato principal de la velada fue una obra compuesta de forma colectiva por los principales profesores del conservatorio, en la que Carnicer tuvo una destacada participación;

«La orquesta, así como la banda de música militar, colocada en el palco frente al escenario, constaba de individuos del conservatorio y de músicos militares. Dióse principio con la

¹⁰⁸¹ E-Mc: Registro de entradas y salidas (1830-1832), n.º 957 (4.III.1832).

¹⁰⁸² *El Correo* (9.III.1832) p. 2.

representación de un melodrama original en dos actos titulado *Los Enredos de un curioso*, cantado por los alumnos del real conservatorio, y compuesto por Don Félix Enciso Castrillón, profesor de literatura en el mismo. La obertura, compuesta por el Señor Albéniz, y la música por el señor director Don Francisco Piermarini. En la escena séptima del acto primero fue la música del Señor Saldoni: en la novena y décimasesta del mismo acto del Señor Carnicer y Albéniz: en la primera del acto segundo del señor Carnicer: en la cuarta del referido Señor Saldoni: en la sexta del Señor Carnicer, y la de la cantata con que concluye del citado director Don Francisco Piermarini. Sería agraviar a cada uno de estos beneméritos profesores empeñarnos en fijar graduaciones artísticas. Como todas fueron inspiraciones de amor, claro está que todas fueron divinas.»

Como vemos, nuestro compositor fue el encargado de escribir al menos cuatro números para la curiosa obra. Es probable que también tuviera que hacer una parte de las composiciones de Piermarini. La prensa destacó la calidad castiza de la música de Carnicer¹⁰⁸³:

«El terceto *Sea enhorabuena, señor Don Mamerto*, del Maestro Carnicer, reúne muy bellas ideas [...] el polo que se canta a continuación, tiene una propiedad verdaderamente andaluza todo lo que gira sobre *Cuando sale mi gitana* [...]. En el segundo acto se oyen dos canciones acompañadas a la guitarra; la primera del señor Carnicer [...], sigue un quinteto [...] en el que se ha lucido igualmente el maestro Carnicer.»

La obra tuvo bastante éxito y, al parecer, se repitió a finales de 1832. El gobierno tuvo que desembolsar en esta ocasión una cuantiosa suma para los agasajos a los nobles invitados y la remuneración de los músicos de orquesta y los artistas, como confirma una Real Orden¹⁰⁸⁴:

«Mandando se paguen los 80.000 reales que han importado las obras y gastos en la repetición de la Ópera titulada "*Los enredos de un curioso*".»

Unos meses después del estreno del melodrama, en el verano de 1832, Fernando VII enfermó gravemente y se temió que se produjera un fatal desenlace. La enfermedad duró varios meses, y María

¹⁰⁸³ *Cartas españolas* (15.III.1832), pp. 332-333.

¹⁰⁸⁴ E-Mc: 2-32 (21.I.1833). Orden del ministro Ofalia para realizar el pago. Sale una relación de los alumnos que participaron en la pieza.

Cristina estuvo a punto de perder el trono que el monarca había legado a su hija, la Infanta Isabel. Los carlistas habían convencido a Fernando VII en su enfermedad para que anulara la orden que abolía la ley sálica. Pero Fernando VII mejoró y las cosas volvieron a ser como antes. En octubre de 1832 los alumnos del conservatorio y el maestro Carnicer participaron en una solemne función por el restablecimiento de la salud del rey¹⁰⁸⁵:

«Los individuos que componen este real y benéfico establecimiento, debido a la dignación de la Reina nuestra Señora, han dado una prueba de sus filiales sentimientos hacia nuestros Soberanos. [...] Dispuso el establecimiento una religiosa función [...] la cual se verificó el domingo 21 del corriente en la iglesia de los padres carmelitas calzados de esta corte.»

Carnicer formó para la ocasión una gran orquesta y coro de alumnos y profesores, vestidos de uniforme. Pudo así nuestro compositor hacer oír varias obras religiosas de su creación:

«Las voces eran asimismo de alumnos del espresado conservatorio: y con tan armonioso conjunto se cantó una solemne misa, motete y *Tantum ergo*, piezas todas compuestas por el maestro Don Ramón Carnicer.»

El último número que se interpretó fue compuesto para la ocasión, tal como revela su título¹⁰⁸⁶:

«*Tantum ergo* a 5 voces con toda orquesta compuesto espresamente para la fiesta que en acción de gracias al Todopoderoso por el feliz restablecimiento de la importante salud del Rey Nuestro Señor Don Fernando 7º nuestro Augusto Protector, y fundador del Real conservatorio de música María Cristina, celebran los Señores maestros y alumnos de dicho establecimiento en el Real Convento de Atocha, por el Maestro de composición del mismo Don Ramón Carnicer.»

Según *El Correo* fue «de las más brillantes que se han celebrado por el feliz restablecimiento de nuestro Soberano»¹⁰⁸⁷.

¹⁰⁸⁵ *El Correo* (24.X.1832), p. 2.

¹⁰⁸⁶ BHM: Mus (L) 731-7 (1832).

¹⁰⁸⁷ *El Correo* (24.X.1832), p. 2.

3.2 Los exámenes de 1832

Los exámenes públicos del año 1832 también fueron preparados con antelación, como en el año anterior. Se hizo a través de exámenes parciales, que determinaron quiénes eran aptos para acudir a los públicos, así como los merecedores de premio. Estas pruebas resultan de gran interés para conocer el perfil pedagógico de Carnicer, y específicamente el de su clase de composición; también confirman su destacado papel en la Junta Facultativa. El detalle de las pruebas se encuentra bastante bien reflejado en las actas, lo que nos ayudará a ver exactamente lo que se enseñaba en el conservatorio en la asignatura de composición. También veremos las pruebas de otras asignaturas, en cuyos exámenes Carnicer participaba activamente como primer profesor de Centro, y en su faceta de compositor, ya que escribía piezas para los exámenes¹⁰⁸⁸.

El 2 de noviembre de 1832 se reunió la Junta Facultativa¹⁰⁸⁹:

«A la cual asistieron los Señores Don Ramón Carnicer Maestro de Composición, Don Pedro Albéniz, Maestro de Piano y de Acompañamiento, y Don Pedro Escudero, Maestro de Violín y Viola.»

Piermarini señaló que «acercándose la época prefijada para los exámenes públicos», debía esta instancia:

«Enterarse del estado de adelantamiento de cada clase para determinar los alumnos que son acreedores a los premios y para informar el Señor Director presidente el Programa de los días, clases y piezas de que deben contar dichos exámenes públicos.»

Acto seguido, resolvió la junta:

«Unánimemente, empezar por la clase de Composición del Departamento de Alumnos, que está a cargo de Don Ramón Carnicer. Se la halló dividida en dos secciones, la primera compuesta de los Alumnos de dos años de enseñanza y la 2ª de los de un año solo.»

El examen de composición comenzó con un ejercicio que había previsto Carnicer, y se desarrolló de la

¹⁰⁸⁸ Estas piezas no han aparecido. Constituirían una aportación más de Carnicer al mundo de la pedagogía, a la vez que serían otro testimonio de sus aptitudes para la enseñanza.

¹⁰⁸⁹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (2.XI.1832).

siguiente forma¹⁰⁹⁰:

«La Junta dio a los Alumnos de la primera Sección un bajete en Si natural 3ª menor del Señor Fenaroli para que le armonizasen en presencia de la misma Junta y a los de la Segunda uno en la 3ª menor del citado Señor Fenaroli con igual objeto. Resultó que examinados los trabajos se encontraron mejores en la Primera Sección: los del Alumno Don Juan Retes, Don Mariano Martín, Don Rafael Botella, Don Juan Gil, Don José Mª Aguirre y Don Ángel León; y en la Segunda los del Alumno Don Luis Cepeda, Pedro Tintorer, Fr. Nicolás Saez y Don José Lema. Están señalados dichos trabajos con los numeros 1 y 2. Se resolvió que al día siguiente se volviese a hacer otro escrutinio para averiguar con más certeza el mejor en las dos Secciones.»

Vemos ya algunos nombres de destacados futuros compositores entre los examinados (Tintorer, Martín y León). Los alumnos de la primera sección ya tenían bastante conocimiento de contrapunto y podían escribir una fuga, que fue el ejercicio que tuvieron que hacer al día siguiente, el 3 noviembre de 1832¹⁰⁹¹:

«A las 8 de la mañana de este día se reunió la Junta Facultativa, y asistieron los Señores Don Ramón Carnicer, Don Pedro Albéniz y Don Pedro Escudero. Resolvió la Junta que los Alumnos de la Primera Sección, que resultaron mejores en el examen del día anterior, hicieron una fuga real a presencia del Secretario para la que se le dio el Sugeto, y que los de la Segunda armonizasen un bagete en do. Se dio la preferencia a lo alumnos Cepeda y Tintorer. Están señalados con el nº 3. Volvieron a hacer un tercer escrutinio entre Cepeda y Tintorer y ninguno de estos mereció la Aprobación a preferencia. Esta marcado con el nº .

El Señor Maestro de Composición hizo presente que el Alumno Don Antonio Capó Gonzáles no pudiendo hacer fugas haría un Canone; se le dio el tema.»

El departamento de alumnas también comenzó sus pruebas aquel día. Esta clase llevaba menos tiempo recibiendo las lecciones de nuestro profesor, y se le dio un ejercicio armónico para señalar *in situ*:

«Después de haber distribuido el trabajo a todos los sobredichos Alumnos pasó la junta a examinar la clase de Composición de departamento de alumnas, que esta a cargo de Don Ramón Carnicer.

¹⁰⁹⁰ Idem.

Se las dio a los dichos alumnos el mismo bajete en si natural 3ª menor para que le armonizarasen. La Junta dio la preferencia de estos trabajos a las Alumnas Doña Manuela Lema y Doña Dolores García; pero dispuso que se volviera a hacer un experimento para ver entre las dos cual merecía la preferencia, los bajetes están señalados con el n.º 5.

Además dispuso la Junta que al día siguiente hicieran otro experimento los alumnos Cepeda y Tintorer.»

No sabemos cuál era el experimento que se hizo con las dos alumnas, pero nos consta el que se practicó al día siguiente, 5 de noviembre de 1832, con Tintorer y Cepeda¹⁰⁹²

«Habiendo reconocido la Junta algún mérito más en las armonizaciones del alumno Cepeda y Tintorer, se les dio otro bajete para hacerlo delante de la Junta. Lo que se verifico así, y por ser los dos disparatados se desecharon. Están señalados con el nº6. Se les dio otro bajete, que haber salido lo mismo tubo igual suerte. Esta señalado con el nº 7.»

De la información existente hemos deducido que se trataba de un concurso en el que se seleccionaría al merecedor del mejor premio o medalla. Es posible que Cepeda y Tintorer se pusieran de acuerdo para no quedar ninguno en primer lugar, haciendo unas armonizaciones y un desarrollo contrapuntístico fuera de las normas.

El mismo día se comenzó a oír a los instrumentistas:

«Se examinó la clase de trompeta, que está a cargo del Profesor Don José de Juan. El Alumno Don Juan Bautista Carretero faltó por estar enfermo, y el Maestro de la clase dio parte al Señor Director de que Manuel Suárez alumno de dicha clase había muerto la noche anterior. Se pasó a examinar a los demás alumnos en los ejercicios del método, se encontró que el Alumno Don Ricardo de Juan no ha hecho los adelantos que prometió el Año pasado. En los demás se halló así mismo muy poca seguridad en el Compás y en la afinación. Tocaron de repente una lección, compuesta por el Señor Carnicer, la que ejecutaron todos bastante mal; el único de quien se puede hacer mención es del Alumno Chufilé. La Junta resolvió volver a examinar esta clase cuando este bueno el alumno Carretero. La sobrecitada lección está señalada con el n.º 7.»

¹⁰⁹¹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (3.XI.1832).

¹⁰⁹² E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (5.XI.1832).

Encontramos aquí una lección de Carnicer, de las que escribía para los exámenes, para ser tocada «de repente», es decir a primera vista. Lo de escribir obras para los exámenes parece una práctica frecuente de nuestro profesor, y estos exámenes son la mejor prueba de ello. Así, el día 7 de noviembre de 1832¹⁰⁹³

«fue llamada para examinar la clase de Solfeo del departamento de alumnos, que está a cargo del Profesor Don Baltasar Saldoni. Empezó el examen por la Cuarta Sección y los alumnos solfearon de repente una lección, que fue escrita espresamente por el Señor de Carnicer, quien también escribió otras dos las que fueron solfeadas por los alumnos de la Segunda y Tercera Sección.»

En este examen llama la atención el hecho de que no fuese Saldoni quien escribiera las lecciones para solfear a primera vista, a pesar de que era el autor del método de solfeo que se usaba en el conservatorio. El día 9 de noviembre de 1832¹⁰⁹⁴

«se examino la clase de Fagot que está a cargo del Profesor Don Manuel Silvestre. Los Alumnos de dicha clase egecutaron varios egercicios del método y una lección de repente (está señalada con el nº12) compuesta por el Señor Carnicer. La Junta juzgó digno de un Primer Premio al Alumno Don Camilo Meller, y de un Segundo Premio a Don Benigno M^a Acuña.»

Van apareciendo así otras lecciones escritas por nuestro compositor, para instrumentos de viento esta vez. Los exámenes se reanudaron en el día indicado:

«Después se pasó al examen de la Clase de Oboe y Corno- inglés, la que está a cargo del Profesor Don Pedro Broca. Todos los alumnos tocaron los egercicios del método y una lección de repente (Está señalada con el nº12 y 13) compuesta por el Señor de Carnicer. La Junta notó que los adelantamientos del alumnos Don Carlos Rodríguez no han sido como prometió el año pasado.»

Uno de los alumnos preferidos por Carnicer en composición se examinó ese día en oboe, y según el tribunal su rendimiento en este instrumento fue bastante bueno:

«La Junta dio la preferencia a Tintorer y le juzgó digno de un Primer Premio por sus

¹⁰⁹³ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (7.XI.1832).

¹⁰⁹⁴ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (9.XI.1832).

adelantamientos en esta clase y en la de Composición.»

Los exámenes del día concluyeron con la clase de piano del departamento de alumnos, y la del departamento de alumnas. También en este caso llama la atención que no fuera Pedro Albéniz, sino Carnicer, quien escribiera las lecciones para ser leídas a primera vista:

«En Seguida dio principio al examen de la clase de Piano del departamento de Alumnos, que está a cargo del Profesor Don Pedro Albeniz, por la última Sección de las Cuatro en que está dividida cuyos alumnos tocaron varios ejercicios y de repente una lección (está señalada con el nº14) Compuesta por el Señor de Carnicer y la Junta quedó satisfecha en consideración a las pocas lecciones que lleva.

Las alumnas de la tercera Sección tocaron algunos ejercicios y de repente una lección (está señalada con el nº14) compuesta por el Señor Carnicer. La junta dio la preferencia en esta sección a la Alumna Doña Ana López.»

El día 12 de noviembre de 1832, continúan los exámenes de la clase de Albéniz¹⁰⁹⁵:

«Dio principio la Junta examinando la Segunda Sección de la clase de Piano del departamento de Alumnas, cuyas Alumnas tocaron varios ejercicios del método, y de repente dos lecciones (están señaladas con el nº 14) Compuestas por el Señor Carnicer. Resolvió la Junta hacer mención de los adelantamientos de las alumnas de esta Sección Doña Manuela Lema, Doña Josefa Pieri y Doña Dolores García y de dar un Segundo Premio a la Alumna de esta Sección Doña Margarita Lezama.

Las alumnas de la Primera Sección tocaron varios ejercicios del método, y de repente tres lecciones (Están señaladas con el n.º 14) compuestas por el Señor Carnicer. La Junta dio la preferencia a las alumnas Doña Ángela Albéniz, Doña Teresa Piobajo y Doña Josefa Jardín por lo que las cree dignas de un Segundo Premio.»

A través de este examen nos damos cuenta de que «el N.º 14» no era una sola lección, sino varias, escritas para piano. Por lo tanto el *corpus* de lecciones escritas por Carnicer para ser leídas a primera vista debió de ser muy amplio, ya que sólo en estos exámenes hemos llegado a contar 24 números escritos para diferentes instrumentos, algunos de los cuales, a su vez, se compondrían de varias lecciones. Los exámenes del 12 de noviembre continuaron con el turno de los instrumentos de viento:

¹⁰⁹⁵ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (12.XI.1832).

«La clase de Flauta, que está a cargo del profesor Don Magín Jardín. Los alumnos de esta clase tocaron varios ejercicios del método y de repente una lección (está señalada con el nº15) compuesta por el Señor Carnicer.

La Junta dio la preferencia a los alumnos Don Pedro Sarmiento y a Don Magín Jardín y los juzgó acreedores al primero de un Segundo Premio y al Segundo de un accésit. A continuación fue examinada la clase de Clarinete que está a cargo también de Don Magín Jardín y los alumnos tocaron algunos ejercicios del método, y de repente una lección (esta señalada con el n.º 16) compuesta por el Señor Carnicer. La Junta juzgó acreedor a un Primer Premio a Don Pedro Arias, a uno Segundo a Don Juan Acosta y a un accésit a Don Manuel Jardín.»

Seguimos encontrando lecciones compuestas por Carnicer, esta vez para flauta y clarinete, para interpretar a primera vista. Vemos también que la selección para los premios se iba haciendo poco a poco. El 13 de noviembre se examinó la clase de trombón, clarín y clarín de llaves, y todos tocaron a primera vista lecciones de Carnicer (señaladas con los números 18, 19, y 20, respectivamente)¹⁰⁹⁶.

El 14 de noviembre se examinaron los alumnos y alumnas de canto de Piermarini, y también cantaron «de repente» una lección del número 21, compuesto por Carnicer¹⁰⁹⁷. El día 17 de noviembre se hicieron exámenes de acompañamiento, con varios «bajetes» escritos por Carnicer¹⁰⁹⁸.

El 18 de noviembre de 1832 se repitió el examen de algunos instrumentos de viento, y se hizo el de acompañamiento, del departamento de alumnas¹⁰⁹⁹:

«En conformidad de lo acordado en la Junta celebrada el día 14 del actual se volvió a examinar la clase de oboe y corno-inglés a cargo del Profesor Don Pedro Broca y los alumnos examinados fueron Don Ramón Broca, Don Carlos Rodríguez Codornino y Don Felipe Gómez. El Alumno Don Eugenio Martínez no asistió a este Segundo escrutinio. Tocarón varios ejercicios del método y los dos primeros alumnos una lección puesta por el Señor Carnicer. (nº23).

La junta creyó acreedores a Don Ramón Broca a Don Carlos Rodríguez a Primeros Premios.»

A través de los exámenes podemos ver que varios profesores tenían a sus hijos matriculados en

¹⁰⁹⁶ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (13.XI.1832).

¹⁰⁹⁷ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (14.XI.1832).

¹⁰⁹⁸ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (17.XI.1832).

¹⁰⁹⁹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (18.XI.1832).

el conservatorio: Pedro Albéniz a Ángela, Pedro Broca a Ramón, Magín Jardín a Magín y a Manuel. Ninguno de los hijos de Carnicer aparece como alumno del centro, ni siquiera esporádicamente. Sólo tenemos constancia de que Elisa Carnicer recibió lecciones de solfeo y piano de Saldoni¹¹⁰⁰, pero siempre en el domicilio del compositor. El mismo 18 de noviembre de 1832:

«se examinó además la clase de Acompañamiento del departamento de alumnas. La Primera Sección se compone de Doña Dolores García Doña Manuela Oreiro Lema y Doña Josefa Pieri y la Segunda de Doña Antonia Plañiol Doña Teresa Viñas, Doña Ana López, Doña Florentina Campos y Doña María Carmona. Las alumnas de la Primera Sección tocaron unos bajetes del Señor Maestro de la clase y el marcado con el nº22 que sirvió también para los alumnos. Habiendo quedado la Junta igualmente satisfecha de las tres alumnas de dicha Sección resolvió se haga una mención honorífica particularmente de esta clase. Las alumnas de la Segunda Sección tocaron uno bajetes del método y otro muy fácil del Señor Maestro Carnicer. La Junta creyó acreedora a un Segundo Premio a la Alumna Doña Antonia Plañiol.»

Por fin, el 20 concluyen los exámenes parciales¹¹⁰¹. En ellos figuran hasta 24 números de lecciones compuestas por Carnicer, en grupos dedicados a un instrumento específico de la orquesta, así como también para voces y solfeo. Aparte de estos números, el maestro escribió los ejercicios y «bajetes» para su clase de composición, así como temas para ser desarrollados contrapuntísticamente por los alumnos.

3.2.1 Los exámenes públicos del año 1832

Las pruebas públicas de aquel año se celebraron entre el 1 y el 19 de diciembre. No tenemos, sin embargo, tantos detalles sobre su desarrollo como sobre los de 1831. Hecha la selección previa de rigor, estos exámenes también fueron un magno acontecimiento, con motivo del tercer cumpleaños de María Cristina como Reina. La prensa hizo un pormenorizada crónica, de la cual reproducimos algunos comentarios. El primer día, 12 de diciembre de 1832, se inician en el «salón teatro del

¹¹⁰⁰ Saldoni, II, 1880, p. 123.

¹¹⁰¹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (20.XI.1832).

establecimiento»¹¹⁰²:

«Adornado con una vistosa colgadura azul y blanca [...] su gracioso telón de embocadura representa el templo de Apolo en Delos, a orillas del mar, rodeado de sicomoros, sauces y otros árboles.»

Asistió la reina María Cristina. La función comenzó con el:

«Himno alusivo al asunto, cuya letra es de Don Félix Enciso Castrillón, y la música de Don Ramón Carnicer.»

Piermarini «leyó un sencillo y patético discurso» dedicado a la reina, señalando que los exámenes empezaban el 11 de diciembre, «aniversario de la feliz entrada en esta corte» de la soberana. Concluye el artículo diciendo a que los asistentes habían «salido sumamente complacidos al ver la esmerada y sólida instrucción que reciben» los alumnos¹¹⁰³. Para la ocasión se editó un folleto¹¹⁰⁴:

«Programa de los exámenes públicos que el Real conservatorio de Música de María Cristina celebra para solemnizar el tercer cumpleaños de la entrada en Madrid de su Augusta protectora Doña María Cristina de Borbón, Reina amadísima de España, en los días 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, y 19 de Diciembre.»

Respecto al himno de Carnicer que se cantó el primer día, sabemos que fue entonado por todos los alumnos, con la orquesta del conservatorio. Se trata del¹¹⁰⁵:

«Himno para cantarse en los exámenes públicos del conservatorio, 1832.»

La letra, muy a propósito, comienza así:

«Saludemos el día precioso
que Cristina a la España llegó
siendo el iris de paz y consuelo,
siendo Madre del pueblo español.»

¹¹⁰² *El Correo*, (12.XII.1832), p. 3.

¹¹⁰³ *Idem*.

¹¹⁰⁴ E-Mc: 1/ 3470, n.º 10. Madrid. Imprenta de Repullés. (XI.1832).

¹¹⁰⁵ Pagán y De Vicente, 1997, p. 408. En *Gaceta musical de Madrid*, n.º 9, p. 67.

Una nota en el programa nos confirma la consolidación de la orquesta del conservatorio¹¹⁰⁶:

«La orquesta se compone en gran parte de discípulos de este Real Establecimiento.»

Aparecen también algunas asignaturas nuevas, como declamación o geometría. A lo largo de los días señalados se ofrecieron obras de teatro, arias y fragmentos de ópera, así como música instrumental de Franz Joseph Haydn y Luigi Boccherini, entre otros. También Carnicer tuvo una destacada participación, en tanto que compositor.

En la crónica del segundo y tercer día de los exámenes (12 y 13 de diciembre de 1832) se destaca la interpretación de un coro de *Anna Bolena* y de la Cavatina de *L'Ultimo giorno di Pompej*. Asimismo destacó la obra de un alumno de Carnicer¹¹⁰⁷:

«También mereció aplausos la fuga real, ejecutada con cuarteto instrumental, según la compuso el alumno de la clase de composición Don Mariano Joaquín Martín.»

También se tocaron obras de otros alumnos, y arias, dúos y cuartetos de ópera, así como piezas instrumentales. El tercer día se interpretaron varias piezas de óperas, entre las que sobresalió, según el periódico, Manuela Oreiro Lema, en el aria de las harpas del *Semiramide* de Rossini.

Otro periódico también habla de los exámenes del conservatorio, y refiriéndose al «día segundo» anuncia que en el intermedio¹¹⁰⁸:

«Los alumnos de violoncelo, clarinete, fagot y flauta ejecutaran escogidas piezas del maestro Bellini, la cabatina de Octavia en la ópera l'ultimo giorno di Pompej, caprichos del maestro Carnicer, y otras interesantes piezas.»

Dos días mas tarde se publica un discurso, firmado por todos los profesores, que leyó Piermarini el primer día de los exámenes públicos. Este se deshace en alabanzas a los soberanos, y a¹¹⁰⁹

«Isabel Luisa. La excelsa Hija primogénita de Fernando y Cristina, la heredera legítima del cetro de S. Fernando, reconocida por la ley fundamental.»

¹¹⁰⁶ E-Mc: 1/ 3470, n.º 10. Madrid. Imprenta de Repullés. (XI.1832).

¹¹⁰⁷ *El Correo* (14.XII.1832), p. 4.

¹¹⁰⁸ *La Revista Española*, (12.XII.1832), p. 86.

¹¹⁰⁹ *El Correo* (14.XII.1832), p. 3.

En el cuarto día de exámenes *El Correo* nos cuenta que se interpretaron diversas piezas de ópera y música instrumental, desde obras de Correlli a Czerny. Entre estas¹¹¹⁰:

«destacó la fuga real con cuarteto instrumental, compuesto por el alumno Don Juan Nepomuceno Retes.»

En la crónica del domingo 16, sexto día de exámenes, también se menciona a algunos alumnos de Carnicer. Se tocaron diversas obras musicales y, en declamación, Julián Romea y otros alumnos interpretaron una pieza de elogio a la reina. También¹¹¹¹,

«en el entreacto, y al fin de la representación, se oyeron dos himnos a los Reyes nuestros señores, compuestos el primero por las señoritas Doña Dolores García, dona Manuela Oreiro Lema y Doña Josefa Pieri, y el segundo por Don Mariano Martín y Don Juan Nepomuceno Retes. todos alumnos de la clase de composición. El efecto de ambos, especialmente en el de los coros, fue asombroso.»

Poco más es lo que sabemos respecto a los exámenes públicos de aquel año. Sólo que serían los últimos públicos, como veremos, pues los adversarios de la reina María Cristina criticaron el gasto generado por el conservatorio.

Aunque aparentemente ajeno a las intrigas del poder, *La Geneufonía*, el método de composición de Virués Spinola, aprobado como oficial para la clase de composición, gracias a influencias políticas, recibe críticas bastante agrias en algunos periódicos. Pensamos que el maestro Carnicer, que utilizaba el método para sus enseñanzas, lo hacía sólo con los principiantes, aunque lo daría a conocer entre todos sus alumnos, haciendo uso de algunos de los ejemplos musicales que él mismo había escrito para el libro. Virués se defiende de los ataques y destaca la validez de su sistema, aportando como ejemplo una carta de un suscriptor de *El Correo* en la que acompaña otra enviada a Virués desde Canarias en defensa del método, que había sido atacado por «los anti-geneuphonistas». La segunda carta es de un tal Carlos García maestro de capilla en Canarias, quien señala¹¹¹²:

«Se trató de aplicar su método de enseñanza a los discípulos que se destinan a la profesión de

¹¹¹⁰ *El Correo* (17.XII.1832), p. 3.

¹¹¹¹ *El Correo* (19.XII.1832), p. 3.

¹¹¹² *El Correo* (7.IX.1832), p. 3.

músicos en esta capilla [...] pero los enemigos de este nuevo método se conjuraron e hicieron Delgado, correr un escrito en contra de aquella [...] que dividió la opinión del cabildo eclesiástico de esta referida catedral.»

El maestro de capilla escogió entonces a cuatro alumnos y propuso educar a dos con el método tradicional y a dos con la *Geneuphonía*, y poner un plazo de seis meses para ver los resultados. Tras el plazo se hizo un examen público, y los que habían estudiado con el método de Virués, afirma, se mostraron hábiles en contrapunto, escribiendo algunos sencillos a dos, tres y cuatro voces. Los del sistema tradicional desconocían lo que era contrapunto, según el autor de la carta. Al año siguiente, Virués hará publicar el *Manual geneuphónico del Real conservatorio de Música de María Cristina*. Se trata, según Pagán y de Vicente, de¹¹¹³:

«una larga serie de ejemplos didácticos de diversos autores, algunos de Fétis, pero la mayor parte de Carnicer, aparte de cuatro láminas con fragmentos de Haydn. Recogen lo que fue la experiencia de la aplicación de La geneuphonía de Virués en el aula de composición del conservatorio de Madrid.»

Con este libro su autor quiso reafirmar la validez de su sistema frente a los enemigos e incrédulos. A partir de entonces, sin embargo, no volvemos a tener noticia del sistema, ni de su aplicación.

3.3 Actividades del conservatorio

En 1833, suponemos que para acallar críticas por el gasto que generaban los «fastos» del conservatorio, se decide organizar actividades de carácter benéfico, y a principios de marzo se anuncian cinco conciertos concedidos por la reina «a beneficio de la Real Inclusa». En ellos colaboraron muchos de los adictos y amigos del centro, abonándose o participando en ellos. La familia real aparece al frente de la suscripción¹¹¹⁴. En el primer concierto se ejecutaron piezas que habían compuesto¹¹¹⁵:

«varios señores profesores en unión con aficionadas distinguidas y los alumnos del real

¹¹¹³ BC: M (en proceso de catalogación) registro 1693. En Pagán y De Vicente, 1997, pp.499-500.

¹¹¹⁴ *El Correo* (8.III.1833), p. 3.

¹¹¹⁵ *El Correo* (11.III.1833), p. 3.

establecimiento.»

Respecto al tercer concierto, celebrado el 23 de marzo de 1833, sabemos que fue¹¹¹⁶:

«no menos brillante en concurso y desempeño que los anteriores.»

La velada se inició con la conocida:

«Sinfonía de Carnicer, en el Barbero de Sevilla, con la que se dio principio.»

Otro periódico también destaca la interpretación de la obertura de Carnicer y afirma que¹¹¹⁷

«El tercer concierto ha rivalizado en brillantez con los dos primeros.»

En el mes de mayo de 1833 se ofreció otro concierto en el conservatorio al que asistió Francisco de Paula y Luisa y en el que colaboró Passini, el famoso tenor. La prensa se mostró muy elogiosa con algunos de los alumnos, particularmente con los cantantes Manuela Oreiro Lema, Dolores García y Joaquín Reguer, afirmando que su actuación constituía un «buen presagio para su futura gloria»¹¹¹⁸. A través del mismo periódico también tenemos noticia de otra alumna del conservatorio, Cristina Villó, que había cantado en el Teatro del Príncipe. La soprano había sido contratada para la compañía de ópera de Zaragoza, como *prima donna*. El periódico cita un artículo de un diario de Zaragoza en el que se destaca el talento de esta discípula del conservatorio¹¹¹⁹. Carnicer debió de ser el promotor de la primera iniciativa, ya que era director musical del Teatro del Príncipe.

3.4 Los exámenes de 1833 y otros acontecimientos

Como en los años anteriores, los exámenes se realizaron en el mes de diciembre. En este caso, y a partir de aquel año, los exámenes dejan de ser públicos. Una «Real Orden resolviendo no sean públicos los exámenes a que deben sugetarse los alumnos» nos ratifica la eliminación de esta práctica¹¹²⁰.

¹¹¹⁶ *El Correo* (25.III.1833), p. 3.

¹¹¹⁷ *La Revista Española* (26.III.1833), p. 445.

¹¹¹⁸ *El Correo*, (1.V.1833), p. 3.

¹¹¹⁹ *El Correo* (20.V.1833), p. 3.

¹¹²⁰ E-Mc: Índice de Reales Órdenes y Expedientes Generales, Leg. 2, n.º 80 (25.XI.1833).

Desconocemos la razón exacta por la cual se procede de esta forma, pero pensamos que tras el fallecimiento de Fernando VII, el 29 de septiembre de 1833, se suspendieron muchos actos a los que asistían los reyes. También creemos que hubo razones económicas y políticas, ya que la organización protocolaria de los exámenes y la concesión de medallas generaba gastos, que se traducían en críticas a la figura de María Cristina y su afición a los fastos. Y el conservatorio había recibido críticas por «el lujo de las instalaciones» y lo elevado de su presupuesto. Además, la reina regente, tras la proclamación de la Infanta Isabel como Princesa de Asturias y reina heredera en octubre de 1833, comenzará a limitar su vida pública, ocultando también su embarazo y su relación con Francisco Muñoz, con quien se casará en secreto a finales de 1833.

La clase de composición del maestro Carnicer llevaba ya más de dos años funcionando, gracias a lo cual podemos ver qué tipo de obras se escribían. En aquel año de 1833, varios meses antes de los exámenes, nuestro compositor hace un viaje a Italia, y debe ausentarse del conservatorio durante dos meses, como nos lo confirma una¹¹²¹:

«Real Orden concediendo a Don Ramón Carnicer dos meses de licencia para pasar a Italia a contratar y formar la compañía de ópera italiana.»

Una carta en la que Carnicer pide permiso a Piermarini para ausentarse, del día 6 de abril, nos confirma la situación¹¹²²:

«Señor:

Don Ramón Carnicer Maestro de Música del Real conservatorio y de los Teatros de esta Corte; a V.E. reverentemente espone: que habiéndosele comisionado por el Excelentísimo Ayuntamiento de esta Villa para que pase a Italia u otro punto que sea necesario a fin de contratar los individuos de la Compañía de Ópera Italiana que debe trabajar el presente año [...] Suplica rendidamente se sirva si lo tiene a bien concederle permiso por dos meses.»

Una real orden, firmada por Ofalia, es enviada desde el Ministerio del Fomento General al director del conservatorio¹¹²³:

¹¹²¹ E-Mc: Índice de Reales Órdenes y Expedientes Generales, Leg. 2 n.º 47 (14.IV.1833).

¹¹²² AVM: (S) 2-475-38 (1833).

¹¹²³ E-Mc: 2-47 (14.IV.1833).

«El Rey N.S. en vista de lo informado por Vmds en 10 del actual, se ha servido conceder a Don Ramón Carnicer [...] la licencia de dos meses que solicita.»

Debía sustituirle Andreví «conforme a lo ofrecido por el mismo Carnicer». La clase quedó entonces a cargo de¹¹²⁴:

«Don Francisco Andreví, Maestro de la Real Capilla de S.M. y Maestro interino de la clase de composición por ausencia de Don Ramón Carnicer.»

Nuestro compositor regresará poco antes del 20 de junio, y retomará sus labores en el conservatorio a partir de esa fecha.

El maestro hizo un largo viaje al país transalpino (ver capítulo I) y regresó en junio con una compañía de ópera para solemnizar la jura de Isabel II, que tuvo lugar el 20 de junio de 1833. En algunas de las brillantes funciones que se hicieron en los teatros Príncipe y de la Cruz, participaron alumnos del conservatorio, dirigidos por Carnicer. Así, el 21 de junio se representó en el Teatro de la Cruz «el drama alegórico alusivo a las circunstancias titulado *El Templo de la Gloria*» de Bretón de los Herreros. Carnicer había compuesto un himno para la ocasión¹¹²⁵:

«Este drama será exornada con todo el aparato que exige su argumento. En seguida cantaran un himno los alumnos del real conservatorio de Música.»

Otro periódico nos más detalles sobre otra de las funciones en que participaron los alumnos, el día 23, con asistencia de los reyes¹¹²⁶:

«Al llegar SS.MM. y A.A. a su suntuoso palco rompió la orquesta y levantóse el telón, apareciendo en escena doce alumnos, la mayor parte de ellos con el uniforme de mismo Real establecimiento.»

Luego se ejecutó *El Templo de la Gloria*, una loa alegórica de Manuel Hernando Pizarro con música de Carnicer, decoraciones de Lucas Gandaglia y coreografía de Cozzer. La obra, escrita por orden del

¹¹²⁴ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (8.VI.1833).

¹¹²⁵ *El Correo* (21.VI.1833), p. 3.

¹¹²⁶ *La Revista Española* (24.VI.1833), p. 662.

ayuntamiento de Madrid, contiene tres intervenciones musicales compuestas por nuestro músico¹¹²⁷: dos coros y un himno. Los alumnos formaron parte de los coros.

3.4.1 Desarrollo de los exámenes de 1833

Los exámenes de aquel año, aunque no fueron públicos, se realizaron con normalidad. Gracias a ellos comprobamos que no todos los que estaban en las clases de composición iban a ser compositores. En el departamento de alumnas, concretamente, era una asignatura más bien orientada a la armonía y el contrapunto. De hecho, la mayoría de las alumnas de Carnicer se desarrollaron más bien como solistas vocales en los teatros de Madrid.

Escaso es el material de evaluación que hemos podido encontrar en aquel año, uno de los pocos es el¹¹²⁸

«Libro del parte mensual que dan los Señores Maestros [...] de la conducta y aplicación de los alumnos de sus respectivas clases.»

El libro comienza el 1 de agosto de 1833, y contiene notas en «aplicación», «conducta» y «faltas». En este último apartado agrega «motivo»: enfermo, formación, función u ocupación. En cuanto a «aplicación», tiene notas como «bien», «regular» y «omiso». Las calificaciones son por asignatura, año y meses, con interesantes estadísticas como «total de las faltas del año», «total de las notas de bien», «total de las notas de regular», «total de las notas de buena conducta» o «total de las notas de mala conducta». Este libro, además de hacer un seguimiento de cada alumno, debió de servir como referencia para los exámenes.

A los exámenes de composición de 1833 acudieron como invitados algunos Adictos Facultativos, como Francisco Andreví, que había sustituido a nuestro compositor, y Juan y Lorenzo Nielfa, miembros de la Real Capilla. Comenzaron a las ocho y media de la mañana, cuando¹¹²⁹:

«entró a presencia de la Junta la clase de Composición del departamento de Alumnos, que está

¹¹²⁷ Pagán y De Vicente, 1997, pp. 339-341.

¹¹²⁸ E-Mc: (A) Libros.

¹¹²⁹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (11.XII.1833).

a cargo de Don Ramón Carnicer, cuyos alumnos no venían acompañados de sus padres como les estaba ordenado por el Señor Director, fueron interrogados sobre esto y alegaron varias excusas de enfermedad y ocupación de sus padres.»

Se examinaron por «secciones» (niveles), y también se les encargaron trabajos para otro día. Comenzó la junta por evaluar algunas obras que habían escrito los alumnos más veteranos:

«Los alumnos de la 1ª Sección que lo son: Mariano Martín, Juan Gil, Juan Retes y Rafael Botella, presentaron, excepto el último, varios trabajos, que fueron examinados por la Junta. En seguida se les dio a estos alumnos una estrofa latina, para que pusiesen en música a cuatro voces con violines, viola y Bajo.»

Se trataba de escribir una obra religiosa, al más puro estilo del siglo XVII, y presentarla en un breve plazo. La sección primera era la de los alumnos más avanzados, y así sucesivamente hasta los menos avanzados. Los alumnos de los otros cursos fueron examinados de manera similar:

«Los de la 2ª Sección, que lo son: Antonio Capo González, Rafael Galán, José María Aguirre, Luis Vicente Arche, y José Golfín presentaron también varias composiciones que fueron examinadas por la Junta, la que dispuso que modulasen un fragmento.

Los de la 3ª Sección, que lo son: Luis Cepeda, Narciso Téllez, José Lema, Tomás Montoro, Juan Antonio Esquefler, Alejandro Ferrán, Manuel Suárez, Salvador Ramón, Francisco Nicolás Saez presentaron algunos trabajos que igualmente fueron examinados por la junta, y les dio esta un tiple para que hicieran diferencias.»

Vemos que se utiliza el término «diferencias» para denominar variaciones, algo quizás arcaico para la época. Aunque no es una forma que abunda en la obra de Carnicer, debió de considerarla importante en el ámbito de la enseñanza, como ejercicio de imaginación melódica, razón por la cual algún miembro de la junta, probablemente él mismo, entregó a los examinandos una melodía (tiple) sobre la cual desarrollar las variaciones.

Por último, los discípulos menos avanzados hicieron algunas demostraciones de lo que habían aprendido:

«Los alumnos de la 4ª Sección que lo son: Cipriano Lorente, Joaquín Fernández, Señor Francisco Antonio Ruiz y Pedro Canil presentaron varias composiciones a la Junta, la que

después de haberlas examinado les dio un bajo para que le armonizasen. El alumno Lorenzo Zamora, único de la 5ª Sección presentó a la Junta algunos trabajos y esta le dio un bajo para armonizarle.»

Al día siguiente, el 12 de diciembre de 1833, se hicieron exámenes de violín y fagot, y además¹¹³⁰:

«Se presentó la clase de composición del departamento de alumnas, que está a cargo de Don Ramón Carnicer.»

En este departamento hemos encontrado a varias futuras cantantes de los teatros de Madrid. No conocemos sus composiciones, pero da la impresión de que eran algo más fáciles que las del departamento de alumnos:

«Las alumnas de la primera Sección que lo son Dolores García, Manuela Lema, Josefa Pieri, Dolores Carretero y Teresa Viñas presentaron varios trabajos a la Junta, la que le dio un fragmento para formar un bajete y modularlo a la 6ª y a la 4ª del tono.»

Es posible que estos ejercicios se hicieran durante los exámenes, para ser tocados después al piano. La mayoría de estas alumnas también eran pianistas y cantantes, por lo que estaban acostumbradas a transportar y hacer reducciones al piano de material de números o piezas diversas de óperas.

Las otras dos secciones o cursos hicieron algunos ejercicios similares, a la vez que presentaron los trabajos realizados durante el año:

«Las de la segunda sección que lo son: Ana López, Florentina Campos, Antonia Plañol, María Carmona y Josefa Jardín presentaron también varios trabajos a la Junta la que les dio un fragmento muy fácil para formar un bajete y modular a la 6ª y a la 4.

Las de la tercera sección, que lo son Teresa Rodajo y Luisa García, presentaron igualmente algunos trabajos la que les dio un bagete para armonizarlo con retardos.»

Continuaron los exámenes de composición el día 14 de diciembre. Ese día también se invitó a los Adictos Facultativos Andreví y Nielfa, y estuvo en el tribunal el autor de la *Geneuphonía*.

El primer ejercicio consistió en escribir piezas en presencia del tribunal, «de repente» (en el

¹¹³⁰ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (12.XII.1833, firmada el 13.XII.1833).

momento)¹¹³¹:

«Primeramente examinó la Junta con la mayor detención las composiciones que han hecho los alumnos de la 1ª Sección de la Clase de Composición las cuales han sido de repente hechas. La Junta quedó muy satisfecha de todos, poniendo a Martín en primer lugar artísticamente, a Retes en segundo por el genio, a Gil en tercero y a Botella en cuarto.»

Luego se emitió un juicio muy positivo sobre los obras, escritas durante el curso, que habían entregado los alumnos el día 12 de diciembre para ser vistas por el tribunal:

«También quedó satisfecha la Junta de las composiciones de todo el año que estos alumnos han presentado.»

A continuación se presentaron los alumnos de Carnicer que habían ingresado en el segundo año de existencia del Centro:

«En seguida pasó a examinar las composiciones de repente de los alumnos de la Segunda Sección y dio la preferencia al alumno José Golfín.»

En cuanto a las demás secciones, la junta juzgó lo siguiente:

«De los alumnos de la tercera Sección cuyas composiciones de repente examino la Junta reconoció por el mejor a el alumno Narciso Téllez. Las composiciones de la cuarta Sección las juzgó todas de mala.

La Composición de repente del alumno de la quinta Sección Lorenzo Zamora la juzgó la Junta regular.»

A continuación se hizo el examen de la clase de composición del departamento de alumnas. Los datos confirman que las exigencias para este departamento eran menores que para el de alumnos, quizá porque la composición estaba pensada más bien como una asignatura complementaria:

«A continuación pasó la Junta a examinar las composiciones de repente de la primera Sección de la clase de Composición de alumnas las que juzgó de bastante malas; pero el bajete de la Carretero canta mejor y el de la García ha sido armonizado con menos desatinos, pero empieza

¹¹³¹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (14.XII.1833).

con dos 5ª garrafales en el 1er Compás. No obstante, la Junta quedó satisfecha de las composiciones de todo el año que estas alumnas le han presentado particularmente la fuga de Lema¹¹³², Pieri y demás señoritas.»

Con este primer juicio parece que las alumnas no habían aprendido demasiado, ya que a una le pusieron quintas paralelas en la armonización. Sin embargo, una observación al final del acta nos aclara por qué se produjo tan mal resultado en las composiciones «de repente»:

«Observación. Cuando el Señor Maestro Andreví dio el fragmento a dichas alumnas para formar el bajete, ellas entendieron deber ceñirse sólo a la formación del espresado bajete. Cuando se embió para recoger las composiciones conocieron su equivocación y se pusieron inmediatamente llenas de sobresalto a armonizarlos de lo que resultaron los muchos desatinos que se hallaron en ellos. El Señor Director es de parecer que uno de los Señores de la Junta tenga la bondad de darlas otro fragmento para ponerlas a otra prueba y verificar de este modo su aplicación.»

Al parecer hubo un error de comprensión por parte de las discípulas de nuestro compositor, o también es posible que Andreví no explicara bien al principio lo que tenían que escribir, razón por la cual Piermarini pidió que se repitiera el ejercicio. La observación anterior es válida también para las alumnas de la segunda sección, que tampoco supieron interpretar correctamente las palabras del maestro de la Real Capilla:

«Examinó también la Junta las composiciones de las alumnas de la Segunda Sección en las que notó que habían cometido bastantes faltas; no obstante, en el bajete de la alumna Campos encontró compases armonizados con más tino que las de la 1ª Sección. El bajete de la alumna Josefa Jardín es el que canta mejor y el de la alumna Campos en Segundo lugar.»

Sobre las alumnas más jóvenes del centro el acta no nos da demasiados detalles:

«De las composiciones de repente de las alumnas de la tercera Sección, la de la alumna Lucía García la juzgó mejor.»

¹¹³² No se conocen composiciones de Manuela Oreiro Lema, probablemente la mejor alumna del conservatorio en su primera época. Más adelante triunfó como cantante, y falleció a temprana edad. Fue esposa de Ventura de la Vega.

A diferencia de los años anteriores, en los que se hicieron exámenes públicos y se editaron programas de las pruebas, los exámenes de 1833 se hicieron en las aulas respectivas de cada asignatura, a las que Carnicer y los demás profesores se iban trasladando, así como en la sala de la dirección del centro. Concluyeron el día 21 de diciembre con las clases de literatura y mitología, lengua italiana, esgrima y baile¹¹³³. La única excepción fue la clase de canto, que tuvo una serie de galas en el teatro del conservatorio, con presencia de la reina regente María Cristina. Estas funciones constituyeron los exámenes de canto, y en realidad vinieron a ser un equivalente de los exámenes públicos, tal como refleja el acta del 20 de diciembre de 1833, y debieron de tener lugar entre el 15 y el 19 de dicho mes.

Con estas funciones se dieron por concluidos los exámenes de canto¹¹³⁴:

«En vista de lo que han presenciado dichos Señores en las noches pasadas, en que se han cantado por los alumnos de ambos sexos tantas piezas de óperas, difíciles y con buen éxito y satisfacción, de S.M. que se ha dignado presenciar los exámenes, la Junta creyó (unánimemente) ocuparse de otros escrutinios, dándose por muy satisfecha de los adelantos e la clase de Canto que debía ser examinada en este Día.»

Como vemos, la protectora del conservatorio, María Cristina de Borbón, seguía estando presente en algunos actos del centro, pero de forma más discreta que en los años anteriores.

3.5 El año 1834 y los exámenes

A pesar de que había estallado ya la rebelión carlista y España pasaba por un delicada situación política, la vida en el conservatorio discurría con cierta normalidad y las clases se seguían dando. Tenemos algunas noticias de la participación de alumnos externos en la Milicia Nacional. Los profesores debieron de protestar, y en mayo se dictó una real orden para que los alumnos no continuaran en la Milicia Urbana, «por ser en perjuicio de la instrucción»¹¹³⁵. En el mes de junio se declaró una epidemia de cólera en la capital, con lo que muchos establecimientos se clausuraron durante un tiempo. Otra noticia de este año es que el bajo Filippo Galli, que había estrenado *Elena e Malvina* en el papel de Donaldo y era

¹¹³³ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (21.XII.1833).

¹¹³⁴ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (20.XII.1833).

director escénico de la compañía que dirigía Carnicer en la temporada 1828-1829, estaba de profesor de canto junto a Piermarini. Galli pidió licencia para pasar a París¹¹³⁶.

En cualquier caso, el curso académico salió adelante, y los exámenes comenzaron el día 11 de diciembre de 1834 con la clase de composición¹¹³⁷. Ese día también se examinó la clase de violín. Carnicer entregó los trabajos a los alumnos de composición. Ya en el primer ejercicio para los discípulos más avanzados se pueden percibir los avances que habían hecho¹¹³⁸:

«La Junta pasó a la clase de composición de internos. Se escribió en la pizarra un canto de 16 compases para que los alumnos de la 1ª sección lo pusiesen a grande orquesta.»

A los de los cursos inferiores también les dieron un trabajo nada fácil:

«A los de la 2ª y 3ª se les dio dos cuartetos para ponerlos en música con acompañamiento de piano.»

Los exámenes de las alumnas comenzaron el 14 de diciembre, coincidiendo con los de la clase de fagot y trompa. La junta¹¹³⁹:

«se trasladó [...] a la clase de composición del departamento de alumnas a la cual repartió los siguientes trabajos.

«A la 1ª se la dio el mismo canto que a los alumnos para ponerle a grande orquesta.

A la segunda el motivo de una fuga.»

Por el tipo de trabajos encargados podemos ver que el nivel de las alumnas había subido bastante desde el año anterior, gracias a los desvelos del maestro Carnicer.

En el grupo de alumnas de nivel menos avanzado, la junta manda hacer los siguientes trabajos:

«A la alumna Doña Josefa Jardín el canto de la 1ª sección para ponerle para harpa.

A la alumna Luisa García un bajo para armonizarle.»

Josefa Jardín era la única alumna de arpa que tenía entonces el conservatorio y estuvo contratada como

¹¹³⁵ E-Mc: Índice de Reales Órdenes y Expedientes Generales, Leg. 2, n.º 115 (1.V.1834).

¹¹³⁶ E-Mc: Índice de Reales Órdenes y Expedientes Generales, Leg. 2, n.º 129(21.XI.1834).

¹¹³⁷ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (11-XII.1834).

¹¹³⁸ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (12.XII.1834).

¹¹³⁹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (14.XII.1834).

arpista y cantante en la compañía de ópera que dirigía Carnicer. Todas las demás alumnas de composición eran pianistas. Los trabajos encargados seguramente se presentaron semanas después, y el 26 de enero de 1835 (firmada el 27)¹¹⁴⁰:

«La Junta examinó los trabajos hechos en todo el año y los de repente por los alumnos de composición de ambos departamentos, y quedó muy satisfecha de los adelantos de dichos alumnos, mereciendo particular mención Don Mariano Martín, Don Juan Retes y Don Juan Gil de la 1ª Sección y Don José Lema de la 2ª; entre las alumnas la merecen igualmente Doña Manuela Oreiro Lema¹¹⁴¹, Doña Dolores García, Doña Dolores Carretero y Doña Josefa Pieri de la 1ª sección de aquel departamento y Doña Antonia Plañol de la 2ª.»

Concluyen así, a finales de enero de 1835, los exámenes de 1834, con la evaluación de los trabajos que habían realizado los alumnos del departamento durante el curso. Por último, el «Libro del parte mensual» nos da otra interesante noticia¹¹⁴²:

«Manuel Suarez, Pedro Carril, Rafael Botella, Joaquín Espín y Ygnacio [?] fueron despedidos de la clase de orden del director en el mes de enero de 1834.»

Entre los expulsados de la clase del maestro Carnicer nos interesa particularmente el nombre de Joaquín Espín y Guillén, que más tarde sería posiblemente el mayor enemigo de Carnicer, desde las páginas su revista *La Iberia Musical*. Sin duda, su expulsión de la clase contribuyó a su resentimiento hacia el maestro.

4 LA PRIMERA CRISIS DEL CONSERVATORIO

Los problemas políticos no tardaron en tener repercusiones directas en el conservatorio. En 1835 había estallado la primera guerra carlista. Todo iba encaminado a la guerra, especialmente los fondos del

¹¹⁴⁰ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (26.I.1835).

¹¹⁴¹ Tenemos también noticia de una obra que Carnicer compuso en aquel año para su discípula: «Polo dedicado a la alumna del conservatorio, señorita Lema, 1834». Se trata de una canción española escrita para la soprano Manuela Oreiro Lema, que unos años más tarde, en la temporada 1836-37, sería *prima donna* de los teatros de Madrid. *Gaceta musical de Madrid*, n.º 10, p. 75, 1834. En Pagán y De Vicente, 1997, p.457-458.

¹¹⁴² E-Mc: (A) Libros.

estado, cuya hacienda se encontraba muy mal. María Cristina llamó al Conde de Toreno (José María Queipo de Llano y Ruiz de Saravia) para formar y presidir un nuevo gobierno. El conde, a su vez, nombró a Juan Álvarez Mendizábal en la cartera de Hacienda. Mendizábal emprendió una nueva política económica para costear la guerra. Suprimió las órdenes religiosas, a excepción de las benéficas, y sacó a subasta sus propiedades¹¹⁴³, marcando así un período conocido como el de la desamortización. Mendizábal, que había vivido en Londres, donde seguramente había conocido a Carnicer, no dudó en instaurar una política de austeridad en las instituciones que dependían del estado, como el conservatorio, que sintió así en carne propia la mala situación de las arcas del estado.

Nuestro compositor, que se había destacado en su apoyo a la causa de la sucesión de María Cristina de Borbón, no dudó en dar su aportación a los fondos de la guerra. Una noticia del periódico *Eco del comercio* del 17 de octubre de 1835 deja constancia de la misma¹¹⁴⁴:

«Sabemos que los profesores del Real conservatorio de María Cristina, Don Ramón Carnicer y Pedro Albéniz, han elevado a S.M. una respetuosa esposición cediendo el 15 por 100 del sueldo que disfrutaban para el equipo de las nuevas tropas. Si a tal desprendimiento se agrega, como nos consta, que dichos profesores fueron de los primeros en empuñar las armas en las filas de la Guardia Nacional¹¹⁴⁵ son dignos de todo elogio.»

Para Pagán y de Vicente era lógico que Carnicer hiciese este sacrificio, al ser¹¹⁴⁶:

«el paradigma del artista romántico español: hombre apasionado y mesurado, liberal y monárquico, nacionalista y humanista.»

Los demás profesores también tuvieron que hacer sacrificios, por la fuerza de las circunstancias, más que por decisión propia. Sabemos que Filippo Galli se marchó y no regresó de París, ya que una real orden del 26 de abril nombró a Basilio Basili maestro de canto «en sustitución de Felipe Galli»¹¹⁴⁷. Baltasar

¹¹⁴³ G. Rico, 1997, pp. 49-50.

¹¹⁴⁴ *Eco del comercio* (17.X.1835) citado por Pagán y De Vicente, 1997, p. 29.

¹¹⁴⁵ Sobre su pertenencia a la Guardia Nacional, pensamos que se refiere a su antigua afiliación a la milicia, en Barcelona, durante el llamado Trienio Constitucional (1820-1823), ya que en Madrid no nos consta su participación en este tipo de cuerpo voluntario.

¹¹⁴⁶ En Pagán y De Vicente, 1997, p. 29.

¹¹⁴⁷ E-Mc: Índice de Reales Órdenes y Expedientes Generales, Leg. 2 (1835).

Saldoni se hallaba bastante enfermo¹¹⁴⁸, y se le concedió licencia para tomar baños¹¹⁴⁹.

Una primera noticia directa del mal estado en que se hallaba en centro nos llega de la Junta Facultativa¹¹⁵⁰:

«Madrid diez de Noviembre de mil ochocientos treinta y cinco. A las diez de la mañana de este día se reunió la Junta Facultativa. Presidida por el Señor Director Presidente y compuesta de los Señores Don Ramón Carnicer, Don Pedro Albéniz, Don Juan Díez y Don Baltasar Saldoni

Fue leído a la Junta por orden del Señor Director lo siguiente:

Señores Maestros y Compañeros. Ha llegado el momento en que las consecuencias de las intrigas con que los enemigos de este Real Establecimiento buscaron su ruina, reproducen sus efecto y amenazan segunda vez su existencia.»

No sabemos exactamente quiénes eran los enemigos, y no es la primera vez que Piermarini los menciona, ya que antes de fundarse el conservatorio, como hemos visto, el proyecto contó con detractores en círculos vinculados al poder, que consideraban un derroche los gastos generados por la nueva institución. El director continúa explicándonos la situación:

«No quiero ahora pintaros el triángulo de los malignos: sólo os hablaré del perjuicio inmenso que trae a tantos seres infelices, cuya suerte está ligada con la del Establecimiento. Reclamo, pues, vuestra humanidad en favor de ellos, y al mismo tiempo vuestro patriotismo para que los unáis conmigo y sepultando en eterno olvido las rencillas y disgustos que entre nosotros sembró una vívora malhadada, que ya, dichosamente alejó de aquí su aliento ponzoñoso, hagamos juntos cuantos sacrificios estén de nuestra parte para sostener este Establecimiento hasta la resolución de las Cortes. S.M. agradecerá sin duda nuestro celo, y la opinión pública que por una triste fatalidad fue estraviada el año pasado, obrando todos de [conjunto] se rectificará y nos hará justicia.»

¹¹⁴⁸ Al parecer también quiso marchar a Barcelona, pero no pudo: «Después de haber sufrido en el año de 1834 una cruel enfermedad, cuya convalecencia vino a acibarar la muerte de su querido padre [...], pasó en junio del siguiente año a Barcelona [...] Los contratiempos que sufrió en este viaje a consecuencia del estado político de la capital del Principado, y por la inseguridad de los caminos, donde se vio robado y espuesto a ser fusilado por los facciosos, hicieron a Saldoni desistir de su propósito» (Saldoni, 1868, I, p. 49).

¹¹⁴⁹ E-Mc: Índice de Reales Órdenes y Expedientes Generales, Leg. 2, n.º 153 (24.V.1835).

¹¹⁵⁰ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838), (10.XI.1835).

Aquí parece haber elementos más concretos, pero cuando se refiere de una «vívora malhadada» pensamos que lo hace en sentido figurado. En cuanto a las rencillas a las que hace mención, pensamos que entre los profesores debió de haber puntos de vista muy encontrados sobre la forma de afrontar la crisis, y que varios de ellos no aceptaron el sacrificio que, como veremos, tuvieron que hacer los miembros del claustro en el cobro de sus salarios. Un futuro «enemigo» de Carnicer, Basilio Basili¹¹⁵¹, que curiosamente fue nombrado profesor de canto en el conservatorio en sustitución a Filippo Galli, entró en la siguiente reunión a formar parte de la Junta Facultativa. Es posible que a esto también se refiera Piermarini cuando habla de superar las diferencias para estar todos los profesores unidos. Otro elemento interesante que aparece en el párrafo anterior es que ve a «la opinión pública» como «estraviada». Este comentario confirma las críticas a los gastos que generaba el conservatorio cuando el país estaba en guerra.

Los problemas concretos se explican de la siguiente forma¹¹⁵²:

«El hecho es que las asignaciones mensuales que el Ministerio pasado ofreció el actual nos las reusa. De la Copia que se os lee del oficio pasado a la Dirección del tesoro por el Señor Presidente del Consejo de Ministros conoceréis la triste situación en que se halla el Establecimiento, y la necesidad de unir nuestros esfuerzos para su conservación. El auxilio que se me da, basta apenas para cubrir las atenciones de un mes además hay otras que la pasada Administración dejó en descubierto; cada día que pasa, el gasto sigue igual y correspondiente a la asignación de cuarenta mil reales mensuales. Yo no tengo más recurso que mi sueldo; estoy dispuesto a todo sacrificio, espero haréis todo lo mismo. No obstante, trabajaré, sufriré como lo he hecho hasta ahora para procurar sacar del gobierno alguna subvención más; y no lo dudéis, será destinada con vuestro conocimiento al objeto que por nosotros todos se [reconoce] más urgente.»

La situación era muy mala. No sólo no había presupuesto —las cortes lo habían suprimido—, sino que se debía mucho dinero, y el gasto del establecimiento continuaba. Sólo se le había dado una pequeña

¹¹⁵¹ Basili ya había tenido problemas con Carnicer en los Reales Teatros, en la temporada 1833-1834, y los tendrá mayores a raíz del peritaje en un pleito que se originará en 1842 (Ver capítulo IV). Conociendo el oportunismo de Basili, es posible que viera la posibilidad de introducirse en el conservatorio a través de influencias, ofreciendo sus servicios, en vista de la crisis, por un salario mucho menor.

¹¹⁵² E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838), (10.XI.1835).

cantidad, de «auxilio». Entre los afectados estaban los profesores, que veían menguados sus ingresos. Piermarini pide un sacrificio a los maestros, suponemos que para que sigan dando sus clases sin cobrar. A su vez, propone tomar medidas de urgencia¹¹⁵³:

«Entretanto creo que los alumnos internos vayan a sus casas, y también algunas de las internas que menos necesiten de sus plazas. Creo que si vosotros convenís con mi pensamiento y conservando cuatro o seis de las alumnas que están en situación por su aplicación, disposición y talentos de cooperar del lustre del Establecimiento tendremos la gloria de haber hecho en favor de este mismo más de lo que nos corresponde por deber.»

Estas medidas, que se tuvieron que tomar, supusieron el fin del sistema de internado en el centro, que ya no volvió a instaurarse. Además, constituyen el principio del cierre del conservatorio, que no volvería a funcionar hasta 1838.

Las «cuatro o seis alumnas» que se mantuvieron en situación de internas eran todas cantantes, y colaboraron en algunas galas líricas organizadas para recaudar fondos para el establecimiento. Por ello el director añade:

«A este mismo fin he dispuesto funciones patrióticas en los teatros públicos, espero que todos aplaudiréis mi idea y cooperaréis para su buen éxito.

La Junta después de haberse enterado de lo que queda expresado fue de dictamen que para tratar este asunto con conocimiento de las partes interesadas se reuniese al día siguiente la Junta general.»

Tenemos noticia directa de una de estas funciones, que se ofreció en el Teatro de la Cruz el 23 de noviembre de 1835, con la representación de la *Norma* de Bellini con alumnas del conservatorio en los papeles principales —el de *Norma* y *Adalgisa*—: Manuela Oreiro Lema y Dolores Carretero, respectivamente. Ambas eran también destacadas alumnas de la clase de composición de Carnicer. En la función se cantó también un himno que compuso nuestro músico¹¹⁵⁴:

«Himno patriótico para cantarse en el Teatro de la Cruz la noche que los alumnos del Real conservatorio ejecutaron la *Norma* en beneficio del armamento general, por Don Ramón

¹¹⁵³ Idem.

Carnicer. 1835.»

Debió de haber varias funciones patrióticas de la *Norma* con los alumnos del conservatorio. Como vemos, esta última no estuvo destinada a sufragar gastos del conservatorio, sino los de la guerra. En la revista *El Artista*, Santiago Masarnau se refiere ampliamente a dicha función y al himno de nuestro compositor¹¹⁵⁵:

«Escrito espresamente para la ocasión por el maestro Don Ramón Carnicer, con palabras de Don Manuel Bretón de los Herreros»,

que hizo gran efecto. Ya se deja conocer si gustaría la sorpresa, pues no estaba anunciado, a los espectadores. Pero como en este género lo más conocido, aunque no tenga tanto mérito, es siempre lo que más gusta, al presentarse Oroveso conduciendo a Adalgisa y Norma y romper la orquesta por el llamado himno de Riego, subió al punto la algaraza, llegó a su colmo cuando, después de varios medio improvisados, los Señores Salas y Galdón hicieron oír con marcial arrogancia algunos de los antiguos himnos, que tan familiares y gratos son siempre a los oídos de los españoles libre.

Cantaron el himno de Don Ramón Carnicer las alumnas Doña Antonia Plañiol, Doña María Carmona y los alumnos Don Carlos Sentiel y Don Rafael Galán.»

De esta forma los alumnos y algunos profesores intentaban colaborar con la causa, y mostrar la utilidad que podía reportar el conservatorio. Sin embargo, de poco sirvieron las manifestaciones patrióticas.

4.1 El fin de la primera época del conservatorio

La anunciada crisis del centro va acentuándose. Las primeras medidas, como enviar a sus casas a los alumnos internos, no bastan para aliviar las cargas que tiene la institución, ni para pagar sus deudas. En vista de los acontecimientos, la junta se reúne y¹¹⁵⁶:

«Después de varias disensiones relativas al estado en que se halla el Real conservatorio, resolvió lo siguiente: Que la exposición firmada por todos los individuos del conservatorio se ha

¹¹⁵⁴ BHM: M(L): 742-27. En Pagán y De Vicente, 1997, p. 416.

¹¹⁵⁵ *El Artista*, 1835. Citado por Pagán y De Vicente, 1997, p. 416.

¹¹⁵⁶ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (XI.1835 (16.XI.1835)).

de dirigir al Señor Ministro de lo Interior, y que en ella se espere lo que sigue: 1º La necesidad de que el Gobierno se S. M. dé los auxilios necesarios para satisfacer las atenciones contraídas por el director del Establecimiento a razón de cuarenta mil reales mensuales que fueron señalados al conservatorio por Real orden de 28 de Julio ultimo, hasta nueva disposición para dejar cubierto el honor de un Instituto que lleva el nombre agosto de S.M. 2º Que provisionalmente se ha dispuesto mandar a sus casas a los alumnos internos para no acrecentar gastos que diariamente ocasiona su manutención. 3º Que el Exmo. Señor Ministro por una disposición provisional hasta la determinación de las Cortes mande la continuación del conservatorio desde el día de la fecha con la asignación de veinte y cinco mil reales mensuales como lo ofreció verbalmente el Esmo. Señor Presidente del Consejo de Señores Ministros.»

Las deudas empezaban a acumularse y, en espera de una decisión de las cortes, el presidente del consejo de ministros había prometido proveer con 25.000 reales al mes, para aliviar un poco la situación. No parece que el ministro hiciera demasiado honor a su promesa verbal.

Por otra parte, en la misma reunión, la junta decidió no pagar ninguna deuda del conservatorio hasta que se resolviera el problema de la partida presupuestaria del centro que, por lo visto, había sido suprimida. Al parecer también el gobierno había prometido dar un pago de 40.000 reales, pero sin comprometerse a su continuidad:

«Además, habiéndose tratado del destino que debía darse a los cuarenta mil reales que el Gobierno ha ofrecido al Establecimiento, por una vez se determino que no se pagase ninguna deuda de ellos hasta que resuelva el gobierno en vista de la exposición.»

Días más tarde se reúnen Carnicer y los demás profesores y deciden enviar un escrito al ministro del Interior exponiéndole la situación¹¹⁵⁷:

«Después que la Junta examinó varias anotaciones presentadas por los individuos de ella para la formación de la esposicion que se había de dirigir al Esmo. Señor Ministro de lo Interior se determinó que fuese puesta conforme a la nota que presentó el Señor Director, quedando concebida la citada esposición en los términos siguiente:

Esposición: Los abajo firmados Director y Maestros del Real conservatorio de Música de María



Cristina a V. E. respetuosamente hacen presente, que reunidos ayer en la Junta general a que fueron convocados por el Jefe del Establecimiento, supieron por el mismo la situación apurada en que este se hallaba, ya sea por la falta de fondos con que cubrir las atenciones venideras, o ya las legalmente contrarias y basadas sobre las asignaciones hechas al Establecimiento mismo por real bien de ese Ministerio fecha 28 de Julio último. Todos los que inscriben, Esmo. señor, se hallan animados de los más puros sentimientos de patriotismo, y firmemente convencidos de que las urgentes necesidades del estado deven merecer la primera consideración del Gobierno de S.M. [¿?] sino de todo buen empleado suyo que abrigue en su pueblo un alma noble y adicta al trono Augusto de la inocente Isabel y de su idolatrada Madre, Protectora Escelsa de este Real conservatorio. Esta es nuestra divisa, Señor Esmo. y todos dispuestos como estamos a cualquier sacrificio esperamos que protegido este Real conservatorio por V. E. y los demás Ilustres Señores Ministros no se deje abandonado y sin apoyo poniendo míseramente a perecer a tantos infelices y sin recursos y sin carrera por haber pasado en el los mejores años, que podían haber dedicado con más fruto a cualquier oficio.»

Los miembros de la junta, después de hacer una patriótica defensa de las necesidades del estado, y en vista de la difícil situación política, hacen una encendida defensa del centro, basada en la suerte de muchos alumnos que quedarían abandonados y sin recursos. Dicen estar dispuesto a «cualquier sacrificio». Paradójicamente, el primer ahorro que se hace fue mandar a casa a los alumnos internos, que eran los más necesitados y pobres. El déficit del conservatorio era ya bastante alto: 80.000 reales, por lo que la junta propone que el gobierno lo «concilie» de la forma que le convenga, y por último, con tal de mantener el establecimiento, reducir el presupuesto a 25.000 reales al mes, con lo que sería posible mantener abierto el centro:

«Hemos convenido pues en hacer presente a V.E. que hasta el Día hay un déficit de ochenta mil reales como verá V.E. por el estado que el Director eleva, al efecto. Suplican, por lo tanto los esponentes a la bondad de V. E. concilie el modo que mejor le parezca para que estas atenciones legalmente contraídas por dicha Real orden no queden descubiertos a perjuicio del Nombre Augusto que lleva el conservatorio. Para lo sucesivo se ha convenido en que el Director envíe provisionalmente a sus casas a todos los alumnos internos y entretanto disminuir los

¹¹⁵⁷ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (13.XI.1835).

gastos de mantención, equipo y demás. Y así [¿?] pueda el Establecimiento sostenerse con sólo la abonación de veinte y cinco mil reales mensuales, lo que es conforme con las ideas del Esmo. Señor Presidente del Consejo de Señores Ministros y la del R. Es. y con esta pequeña cantidad mensual puede conservarse también la Escuela de declamación.»

El párrafo siguiente resulta interesante, por los juicios que se hacen en él sobre las bondades de la educación musical, y el ahorro que supondría a largo plazo no tener que pagar los elevados salarios de los cantantes italianos:

«El Ilustrado Gobierno de S. M. no puede menos de conocer la necesidad de proteger los Establecimientos de educación, a éste más de trescientos jóvenes deven su carrera, sin contar los que ya se hallan en ella. La educación Música ejerce una influencia prodigiosa para dulcificar las costumbres y además libertara a la España de la contribución que para la Ópera italiana paga al extranjero, por lo que A. V. E. humildemente suplican se digne tomar en consideración lo arriva espuesto y por una providencia interina hasta la resolución de las cortes entregar al Director los ochenta mil reales devengados y para la asignación de veinte y cinco mil mensuales con cuya corta cantidad tendrá V. E. la satisfacción de haber conservado a S.M. un Establecimiento que es objeto de su maternal predilección, la esperanza de tanta familias y una necesidad en la era de civilización en que nos ha puesto la inmortal Cristina, Dios G.»

A partir de esta última acta de la Junta Facultativa, no volvemos a tener demasiadas noticias de lo que pasa en el conservatorio hasta 1838. Todo nos induce a concluir que fue cerrado durante varios años, y su local utilizado para otros fines relacionados con la guerra. Sabemos que Carnicer siguió dando en su casa clases de composición a sus mejores alumnos, de forma gratuita¹¹⁵⁸:

«Durante los años de guerra civil, [...] se suprimió del presupuesto del Estado la cantidad destinada la pago de profesores, alumnos internos y demás gastos: pero merced a la conducta digna y desinteresada de varios Profesores y empleados continuaron abiertas algunas clases, hasta que en 1838, se volvieron a consignar en dicho presupuesto la mitad de los sueldos y gastos.»

¹¹⁵⁸ *La Escuela Nacional de Música y Declamación*, en la Exposición Internacional de Filadelfia, 1876, prólogo: Fol. 3a.

No tenemos ninguna constancia de que se dieran clases en el establecimiento, por lo que suponemos que los profesores lo hicieron, si acaso, en su domicilio particular.

Una última noticia que tenemos de la primera época, ajena al ámbito pedagógico, es que en 1836 los profesores tuvieron que jurar la constitución¹¹⁵⁹, según dispone una real orden del 15 de agosto de aquel año¹¹⁶⁰. Aunque el era una simple formalidad que debían cumplir todos los «funcionarios» del estado, pensamos que también denotaba la intención de reabrir el centro.

5 EL CONSERVATORIO COMO ÓRGANO CONSULTIVO

Desde su fundación, el conservatorio fue un centro de referencia para diversos asuntos relacionados con la música. Su Junta Facultativa se constituía a su vez en Junta Consultiva, y era la encargada de dilucidar sobre los casos que se presentaban, como solicitudes de aprobación de manuscritos de libros de música, métodos o nuevas composiciones del género lírico. La junta también era requerida para dirimir conflictos que surgían en los reales teatros, o pleitos promovidos por músicos. En estos casos la junta emitía juicios u opiniones pedagógicas o estéticas, y en los segundos sus dictámenes podían tener casi un carácter jurisprudencial, como en el último que se presentó en la primera época¹¹⁶¹, el conflicto y pleito de una *prima donna* con motivo su contrato, que se verá en este apartado, y el pleito que sostuvo Carnicer con Safont, tratado en el capítulo IV de este trabajo.

La Junta Facultativa, cuando se fundó, estuvo compuesta por Francesco Piermarini, Ramón Carnicer, Pedro Albéniz y Pedro Escudero. En términos de jerarquía política, nuestro compositor era el segundo en importancia, pero en términos de jerarquía musical era el primero. Razón por la cual nos interesa en especial todo lo relativo a las opiniones y dictámenes emitidos por la junta. Pensamos que las actas de la Junta Facultativa, y especialmente algunos de los dictámenes de la primera época, recogen muchas ideas de nuestro compositor sobre pedagogía, teoría y estética musical. Hemos decidido insertar este breve apartado al final de la primera época, ya que es sobre todo en los primeros años conservatorio

¹¹⁵⁹ Se trata de la Constitución de 1812, que fue restablecida (12.VIII.1836) tras la sublevación de los sargentos en La Granja.

¹¹⁶⁰ E-Mc: Índice de Reales Órdenes y Expedientes Generales, Leg. 2. n.º 188.

¹¹⁶¹ La primera época es desde su fundación en 1830 hasta su cierre en 1835, con motivo de la quiebra del estado a raíz de la primera guerra carlista.

cuando constituyó un punto de referencia muy importante en la vida musical, y cuando más dictámenes se le solicitan a la junta.

En este apartado estudiaremos varios casos que fueron vistos por la primera Junta Facultativa, hasta que se produjo la crisis económica de la institución y tuvo que cerrar sus puertas durante varios años.

Además de los antes mencionados profesores, estuvieron en la primera Junta Facultativa: Luis Veldrof, primer violín de la Real Capilla y profesor de violín del conservatorio, ya que Pedro Escudero fue cesado en 1833¹¹⁶², Francisco Andreví, como suplente de Carnicer, Juan Diez, Baltasar Saldoni¹¹⁶³, y Basilio Basili, en 1835.

5.1 Primer caso expuesto a la junta

El primer «invento» fue presentado a la junta para ser aprobado en 1831, recién abierto el conservatorio. Se trata de un sistema de notación que, según su autor, evitaba el cambio de clave, y que al parecer había sido expuesto a la reina María Cristina, quien entregó el manuscrito a Piermarini¹¹⁶⁴:

«Nuestra Adorada Reina Y Protectora hayer por la noche se dignó entregarme una esposición de un sugeto desconocido. Esta tiene por objeto y título su nuevo Sistema de clave universal para todas las voces e instrumentos de todas clases. Me encarga S. M. que se examine atentamente y que le dé cuenta de su contenido.»

El «sujeto desconocido» debió de ser algún influyente personaje de la corte, que quizá no quería desvelar su identidad antes de que la junta diera su aprobación al sistema. El texto, escrito por este autor, fue leído

¹¹⁶² Escudero, primer profesor de violín, tuvo todo tipo de conflictos con los profesores, los alumnos y los padres de los alumnos; estos últimos habían enviado escritos a Piermarini quejándose de: «El poco esmero para la enseñanza y malos modales que tenía dicho profesor para sus alumnos», y haciendo referencia a las palabras «poco decorosas», así como a su efecto desmoralizador con los discípulos «desanimándoles con los consejos de que dejen la enseñanza del instrumento» y de que había «llegado hasta a levantar la mano a uno» (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (8.VI.1833).

¹¹⁶³ Saldoni había sido nombrado vocal de la Junta Facultativa en 1831, a propuesta de Carnicer: «En atención a los progresos que hicieron sus discípulos con el método de solfeo y canto que compuso al efecto» (Saldoni, 1868 (I), p. 48). En 1839, es nombrado profesor de canto (Idem, p. 55).

¹¹⁶⁴ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (26.II.1831).

durante la reunión de la junta, y dice así:

«Sistema de clave universal para todas las voces e instrumentos de todas clases. Convencido por la experiencia y una serie no interrumpida de profundas reflexiones de mucho tiempo, de las infinitas trabas o dificultades que presenta en sus principios el actual Sistema de Música, insuperables a muchas personas, y que creo no excederme si las gradúo de impropiedades por las diferentes claves que se usan con solo el objeto de distinguir los sonidos graves, medios y agudos, llamó muy particularmente mi atención, y me decidió a pensar formalmente en su reforma.»

Vemos que para justificar su invento el autor critica decididamente el sistema de notación existente, poniendo énfasis en su dificultad y afirmando que era insuperable para muchos. La propuesta no era muy diplomática, ya que calificaba de defectuoso el sistema que se enseñaba en el conservatorio, con el uso de diferentes claves para distinguir la altura de los sonidos, atacando así los fundamentos de las convenciones de lectura musical. El autor se hace una serie de preguntas sobre el cambio de clave en la escritura para diferentes instrumentos:

«¿Qué cosa más extraña e impropia que el no tener los sonidos una colocación fija en el Pentagrama para toda clase de voces e instrumentos, igualmente? ¿Qué contrase no presenta una partitura al ver, supongo en la primera raya, que para unos es Do, para otros Re, para otros Mi, para otros Fa, y para otros Sol? ¿No es esto un cúmulo de dificultades difíciles de vencer? ¿Y aún vencidas que sean, no se ofusca el entendimiento, la imaginación se acalora, y la vista se cansa con tanta variedad? La diferencia de signos cuales son las claves ¿Debe hacer que los sonidos sean mas altos o mas bajos? Una melodía cualquiera, esté escrita en clave de Do, Fa o Sol, será media grave o aguda según la voz o instrumento que la egecute; esta es una verdad demostrada; luego no será grave, media, o aguda según la clave; luego no hay necesidad de distinta clave para el violín que para el Bajo.»

La exposición de las dificultades que encierran los cambios de clave se nos presenta como uno de los grandes desafíos para quien estudia un instrumento. Este pensamiento resulta muy lógico en alguien que no está introducido profesionalmente en el mundo de la música. Por fin, el «inventor» va concretando su sistema, ideado para hacer las cosas:

«más inteligibles, menos confusas y embarazosas dándoles en carácter de más propiedad que el que tienen ahora, paso a manifestar.»

Se trata de:

«Un pentagrama de siete rayas con la clave de Sol en la cuarta, para dar todas las voces e instrumentos de todas clases será un descubrimiento tan importante al progreso de la facultad, que elevará la ciencia de la Música a mas alto grado de propiedad y perfección; hará época singular en su historia, y quedará poco que vencer para llegar a su colmo; será un descubrimiento de utilidad tan general, que el Profesor menos reflexivo conocerá inmediatamente las incalculables ventajas que resultan, no solamente a los que de nuevo principian la Carrera, sino a los mismos profesores actuales; será en fin un descubrimiento que ahorrará mucho trabajo y tiempo a Maestros y Discípulos, y habrá un nuevo Camino amplio, llano, igual y uniforme para todas clases a los Compositores y acompañantes. El aumento de las dos rayas al Pentagrama es de absoluta necesidad conocida de todos los Profesores, en vista de la estension asombrosa que se da en el día a todos los instrumentos, y aun a las voces; y por lo mismo creo no tendrá la mas leve contrariedad.»

Continúa haciendo una exposición de la forma en que este «pentagrama» de siete líneas sería ventajoso, y de cómo se adaptaría a cada instrumento, con la:

«esperanza de que este nuevo Sistema sencillo en su origen, al paso que grandioso en sus efectos y de muy fácil comprensión y ejecución, será admitido por los Sabios Profesores, y que todos y cada uno por su parte procurarán contribuir a su Establecimiento.»

La exposición contiene un esquema, con la explicación práctica del sistema, en el que, a través de ejemplos, se puede ver cómo las siete líneas pueden abarcar la tesitura de todos los instrumentos. El inventor no se caracterizaba por su modestia, pues pretendía que la junta aprobase su «sistema» ni más ni menos que para la enseñanza en el conservatorio. Carnicer, que ya había tenido que aceptar su colaboración en la *Geneuphonía* de Virués, no estaba dispuesto a dar cabida en el nuevo centro a pretendidas innovaciones, que complicarían más aún la enseñanza. Por lo tanto, y aunque este «sistema» fue examinado a propuesta de la reina María Cristina, la junta se pronunció rotundamente en contra. Creemos que la exposición y las conclusiones del dictamen de la junta son en gran parte de Carnicer, y

reflejan la claridad de ideas que nuestro compositor tenía respecto a la enseñanza teórica y el pragmatismo en cuanto al uso de los sistemas ya establecidos, avalados por una experiencia de muchos siglos. En primer lugar, la junta, muy diplomática, señala:

«Un Establecimiento destinado a la pública enseñanza debe admitir gustoso todo lo que pueda facilitarla, y engrandecer sus resultados. Esto es lo que se ha hecho con la Geneuphonia del Mariscal de Campo Señor de Viruéz, porque no desviándose de los principios y leyes establecidas y repetidas en el espacio de tantos siglos por todos los grandes hombres que han elevado la Música hasta el punto en que se encuentra en el día, ha sabido indicarnos un camino mas fácil y corto para la enseñanza de la Armonía.»

Vemos que establece el valor de la tradición, como primer punto de referencia en la enseñanza, así como el de la experiencia. Luego, refiriéndose al «Sistema de clave universal», señala que no es ninguna novedad, para lo que cita el antecedente más inmediato que tenía:

«En el año 1824 se dio al público en esta Corte un Opúsculo titulado Sistema uniclave o ensayo sobre uniformar las claves de la Música, sugetándolas a una sola escala. Dedicado a la Academia filarmónica de Bolonia por su individuo el Caballero Don Federico Moretti. En la dedicatoria del mismo prometió el autor publicar con toda la franqueza de su carácter la opinión de dicha academia.»

La referencia es bastante cercana, ya que hacía sólo siete años que Moretti había dado a conocer su propuesta. Con esta primera observación, la junta deja en mal lugar al autor del nuevo «sistema», demostrando su ingenuidad al no conocer los intentos que se habían hecho antes. Señala además que Moretti había prometido hacer pública la opinión de la Academia Filarmónica de Bolonia, lo que no hizo. Carnicer y los demás miembros de la junta insinúan que no se hizo porque la opinión no fue buena, además de hacer presente la poca utilidad práctica que había tenido el invento:

«Esta publicación no ha aparecido; ningún autor ni celebre ni mediano ha escrito hasta ahora ni un solo compás bajo este Sistema, de manera que, hay lugar, conformándose con el parecer general, para creer que esta innovación no era mas que un nuevo delirio.»

La opinión sobre el sistema de Moretti es bastante negativa y rotunda, a la vez que sarcástica, al calificar de «nuevo delirio» el invento. Creemos que a lo largo del dictamen se aprecia el pragmatismo

teórico de Carnicer¹¹⁶⁵, con su amplio sentido común, producto de una práctica musical de muchos años.

El juicio, por último, del «nuevo sistema» es demoledor¹¹⁶⁶:

«¿Que diremos, pues, de este nuevo Sistema de claves universal para todas las voces e instrumentos de todas clases que está fundado sobre los mismos principios del anterior? El introducir este sistema sería lo mismo que transformar la Música en un caos, sin poder distinguir los diapasones naturales a cada voz e instrumento contra las reglas dictadas con tanta sabiduría por el celebre Guido Aretino y perfeccionadas por tantos ilustres hombres, que han coordinado con las claves la Naturaleza de las voces y de los sonido.

Además sería preciso sacrificar a esta inútil y caprichosa imitación todas las bellezas que contienen las otras escritas hasta el día que son el verdadero tesoro de la Ciencia. ¿Y todo esto para que? para abandonar el sistema seguido hasta aquí y que un mediano solfista de tres años conoce con toda facilidad.»

La conclusión del asunto fue expedita, con lo que su autor, aunque contaba con importantes padrinos políticos, seguramente no tuvo ánimos para continuar con sus «reflexiones» ni se animó a pagar la publicación de su innovación.

5.2 Juicios sobre una obra de Genovés

Otra tarea de la Junta Facultativa era opinar y orientar sobre nuevas creaciones en el género lírico de autores españoles, función que estaba contemplada en el reglamento. En la creación del conservatorio se planteó también buscar la forma de incentivar la creatividad de los compositores nacionales en el género lírico, planteamiento que fue derivando hacia la famosa y nunca bien definida aspiración de crear la ópera española. Tomás Genovés, que, como hemos visto, en agosto de 1831 había estrenado sin éxito *La Rosa Blanca*, obra sobre la que se le había pedido a Carnicer su opinión, presentó en 1832 una nueva ópera para ser evaluada por la junta, con la aspiración de obtener el título de Maestro

¹¹⁶⁵ A este respecto, Alfonso de Vicente (*Scherzo*, n.º 64, 1992, Dossier, p. 131) nos refiere una polémica entre Carnicer y Francisco de Asís Gil, discípulo de Fetís, respecto a la validez de una falsa relación entre dos acordes, que este último rechaza. Carnicer, con su espíritu pragmático, la admitía porque «no disonaba al oído, que era el mejor juez en la materia» (Saldoni).

Honorario. La obra fue examinada detenidamente, y Carnicer y los demás miembros de la junta emitieron opiniones sobre su calidad y la pretensión del autor en una reunión del mes de junio de 1832. En mayo Piermarini le había enviado a nuestro compositor algunos números de la obras, como sabemos por un primer escrito del director, que tiene carácter «Reservado»¹¹⁶⁷:

«Remito a V. tres piezas de música del Maestro Genovés para que tenga V. la bondad de examinarlas y darme su parecer por escrito con la mayor reserva.»

Pocos días después recibió otros números¹¹⁶⁸:

«Remito a V. otras seis piezas de música del Maestro Genovés para que V. me diga su parecer sobre el mérito de ellas.»

Pudo así nuestro compositor examinar detenidamente la composición de Genovés antes de emitir un juicio en la reunión de la junta. El acta de aquel día nos informa detalladamente de las circunstancias¹¹⁶⁹

«Convocados por esquelas a fecha de 3 de Junio firmadas por mi Director Presidente de la Junta Facultativa, a las 10 de la mañana se reunieron los Señores Vocales de la misma Señores Don Ramón Carnicer, Don Pedro de Albéniz, y Don Pedro Escudero.

Don Tomas Genovés, profesor de Música con oficio de 14 de Mayo próximo pasado, me remitió la Ópera Española en un Acto titulada el Rapto, Música suya, para someterla a nuestro examen y gozar del titulo y privilegio que concede el Artº 7 del Capº Capítulo XI del Reglamento de este Real conservatorio, aprobado por S.M. el Rey N.S. (O.D.G.)»

Según el acta, quien habla es Piermarini, pero pensamos que la redacción es del secretario y las ideas de Carnicer, que era quien más podía opinar sobre la nueva creación. La obra es llamada «ópera española», aunque no sabemos lo que quería decir este término. Suponemos que nuestro músico había examinado detenidamente la obra, por lo que pudo exponer con cierto fundamento su punto de vista. El escrito continúa dándonos algunos detalles más:

«Cada uno de nosotros se alegrará por cierto en ver la continuada aplicación de este Joven

¹¹⁶⁶ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (26.II.1831).

¹¹⁶⁷ E-Mc: Registro de entradas y salidas (1830-1832), n.º 1015 (17.V.1832).

¹¹⁶⁸ E-Mc: Registro de entradas y salidas (1830-1832), n.º 1022 (28.V.1832).

Maestro en su arte, y yo le he dado pruebas nada equivocadas del interés que me inspira su adelanto, lo que repetiré mil veces y para él y para otro cualquiera que me necesite.

Pero el Señor Genovés ahora presenta su obra con pretensiones; y es nuestro deber juzgarle rectamente y sin parcialidad.»

No se aclara a qué se refieren cuando dicen «con pretensiones». Pensamos que se trata de su solicitud de ser nombrado Maestro Honorario, con vistas al estreno de *El Rapto*, que se produjo el 16 de junio de 1832 en el Teatro de la Cruz. En las observaciones que hicieron respecto a la ópera encontramos algunos juicios más concretos:

«S.S. han examinado su trabajo, yo también; siento mucho en deber manifestar mi opinión; pero tratándose de mi conciencia y de mi deber tengo que decirlo: el Señor Genovés en muchas partes de su composición ha faltado a los preceptos del Arte, ya sea por el poco tino con que ha situado los tres cuerpos que constituyen la armonía, (esto es el cuerpo de las voces, él de los instrumentos de cuerda y él de los de Aire); ya sea por la poca corrección que se halla en muchas partes, ya sea por el descuido con que ha colocado las palabras bajo de las notas. En fin no necesito decir más: S.S. habrán reparado todo eso igualmente; y concluyo con decir que no creo el Señor Genovés acreedor a la gracia que solicita.»

La opinión, aunque no nos informa demasiado sobre las características de la obra, se muestra crítica respecto a elementos técnicos de ésta. En el dictamen siempre habla el director, como si se tratara de un discurso, y los juicios emitidos aparecen como una opinión colectiva de la Junta Facultativa, pero nuestro compositor debió de ser el principal «analizador» de la partitura. Parece que el debate se centró más bien en el título de Maestro Honorario solicitado por Genovés. La junta no se lo concedió, al considerar que todavía debía cultivar más la composición. En cuanto a «los tres cuerpos que constituyen la armonía», al parecer la principal crítica que se hace, se adivina la presencia de Carnicer, ya que este comentario se refiere a orquestación, y en esta materia nuestro compositor era un punto de referencia de toda la época¹¹⁷⁰.

Seguramente Carnicer debió de analizar más en detalle aspectos musicales y técnicos de la

¹¹⁶⁹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838), (5.VI.1832).

¹¹⁷⁰ Saldoni (II, 1880, p. 121), refiriéndose a nuestro compositor comenta: «Lo poquísimos que podamos saber sobre la orquestación o manera de instrumentar *casi exclusivamente* se lo debemos a él».

obra, que no aparecen reflejados en el acta, que hace eco más bien la solicitud de un nombramiento. Esta crítica más minuciosa debió de hacerla posteriormente Carnicer con Genovés, puesto que la junta decidió¹¹⁷¹:

«Que con toda la amistad e interés se le haga conocer toda falta en que ha incurrido en su obra sobre citada.»

La sesión termina con la proposición de nombrar a algunos profesores Adictos Facultativos del conservatorio —entre ellos a Miguel Carnicer, hermano de nuestro compositor— y denegando la solicitud de Genovés, al que se le comunica en un escrito¹¹⁷²:

«La Junta Facultativa de éste Real conservatorio no ha creído conveniente el acceder por ahora a la pretensión que V. manifiesta en su oficio de 14 de mayo último.»

El dictamen no desanimó a Genovés, aunque seguramente hizo correcciones en su obra, pues siguió adelante con su estreno. Pensamos que Carnicer, como maestro director y compositor de los teatros, no tenía muchas ganas de que *El Rapto* se representara durante la temporada, pero Genovés tenía un buen padrino, Mariano José de Larra, Fígaro, que había escrito el libreto de la «ópera española» y seguramente fue quien convenció al empresario para que se representara. Es probable que el propio Genovés dirigiera la obra; Carnicer, siguiendo instrucciones del empresario, puso a su disposición la orquesta «B» del Teatro de la Cruz y a algunos de los cantantes de menor relieve de la compañía italiana. El interés despertado por la obra se desvaneció enseguida. Su poco afortunado estreno fue comentado de la siguiente forma¹¹⁷³:

«La experiencia nos ha hecho ver que era muy arriesgada la tentativa de ejecutar una ópera nueva española y escrita por un principiante, en los mismos teatros donde continuamente se representan con aplauso universal las obras maestras de los mejores ingenios italianos. La idea de crear un teatro lírico nacional nos pareció muy plausible cuando anunciamos *El Rapto*. [...] La música en general no ha desagradado, aunque calificada de trivial por los profesores [...] El argumento que es descabellado y repugnante en grado heroico; los diálogos soporíferos y

¹¹⁷¹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (5.VI.1832).

¹¹⁷² E-Mc: Registro de entradas y salidas (1830-1832), n.º 1024 (5.VI.1832).

¹¹⁷³ *El Correo* (20.VI.1832) p. 1.

atestados de torpes chocarrerías con que se intermedian los cantos, [...] una fatal jota aragonesa, en mala hora cantada... Escollos son éstos donde hubiera naufragado el mismo Rossini. Por otra parte, el desempeño de la ópera se ha confiado a cantantes de segundo orden, poco espertos como tales.»

Vemos que la suerte, o quizá el talento, no estaban del lado de Genovés, que se marcharía en 1834 a Italia, donde residiría hasta su regreso a Madrid en 1851¹¹⁷⁴.

5.3 Un diccionario de música

Hasta aquí hemos visto ejemplos de intervenciones de la junta en aspectos de innovación en la escritura musical y creación de obras líricas. En el siguiente caso que nos ocupa veremos la propuesta de aprobación del contenido de un diccionario. El interesado acudió a la reunión de la Junta Facultativa, como podemos ver en estas líneas, al parecer de Piermarini¹¹⁷⁵:

«Don Ramón de Sicura, aquí presente, me ha entregado una obra titulada Diccionario de Música Español; para que después de revisada y aprobada se publique. Esta obra, única en España, merece todo el apoyo de parte nuestra. Yo la he examinado.»

El diccionario, que al parecer estaba centrado en el ámbito teórico, es un interesante ejemplo de los primeros intentos de sistematizar todo lo vinculado con la música en España varias décadas antes que Saldoni, presente en la junta, empezara su célebre *Diccionario de Efemérides*, obra muy útil, aunque difícil de usar. La presentación del libro prosigue así:

«Hallo en ella manifiestos los deseos del autor de ser útil al arte, y los efectos de su trabajo dignos de todo aprecio. Pero he encontrado también confusas las ideas, y con necesidad de corrección otras máximas contradictorias a los preceptos del arte.»

Vemos que el diccionario versaba fundamentalmente sobre aspectos teóricos, ya que se habla de «ideas». El director pide opinión a Carnicer y los demás profesores:

¹¹⁷⁴ Saldoni, II. 1880, pp. 232.

¹¹⁷⁵ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (30.XI.1834).

«He reunido a Ustedes para que todos juntos nos intereseamos en favor del benemérito Señor de Sicura, dándole aquellos amistosos consejos que pueden resultar en su honor y en el de la Nación Española y en beneficio de la Noble arte de la música.»

Un aspecto interesante, y muy decimonónico, es que parte de la crítica se hizo *in situ*, tras una lectura en la que el autor pudo exponer el contenido de su obra:

«El Señor de Sicura leyó parte del capítulo 5º de su obra, concerniente a la armonía y contrapunto.»

Así los profesores pudieron oír cuáles eran las «ideas» confusas a las que se refería Piermarini. La opinión fue crítica, aunque con un ánimo bastante positivo, para lo que solían ser los juicios de la Junta Facultativa:

«La Junta creyó oportuno suprimir todo lo que en él dice contra los Autores Antiguos, y dijo que para lograr el fin que la obra debe proponerse era necesario dividirla en cuatro partes, esto es: Melodía, Armonía, Contrapunto y Diccionario.»

Parecía imponerse un esquema de organización, para separar los fundamentos teóricos del glosario organográfico o biográfico. Seguramente el acta recoge sólo las ideas básicas de lo que dijeron nuestro compositor y los demás miembros de la junta, ya que termina señalando:

«Después de varias reflexiones que le hicieron los Señores de la Junta, el Señor de Sicura convencido de los Consejos de ella tan justos, dijo que se pondría inmediatamente a trabajar bajo este plan, y que presentaría los resultados a la Junta a la mayor brevedad.»

Lo que conocemos sobre este diccionario termina aquí, ya que no hemos encontrado, de momento, noticia sobre las modificaciones sugeridas en gran parte por Carnicer y prometidas por el autor.

5.4 Solicitud del título de Profesor-discípulo

Aquí encontramos otra figura del primer reglamento puesta en práctica por la junta. Aunque a

muchos este reglamento, al principio, les parecía algo utópico¹¹⁷⁶, vemos que sus artículos tenían una expresión concreta y práctica y eran aplicados por quienes dirigían el conservatorio. Los méritos para la obtención del título Profesor-discípulo no se concretan demasiado en el primer reglamento, por lo que el examen del aspirante quedaba a discreción de los miembros de la Junta Facultativa. El primero que se presentó para obtener el título fue Mariano Martín, primer alumno «egresado» del conservatorio, que había destacado en casi todas las materias, especialmente en composición. Martín había sido contratado como director musical del teatro de ópera de Zaragoza, para un cargo similar al que tenía Carnicer. El asunto se planteó así en una reunión de la junta¹¹⁷⁷:

«A las ocho y cuarto de la mañana de este día se reunió la Junta facultativa en la Sala de la Dirección en virtud de convocatorias firmadas por el Señor Director Presidente, presidida por el mismo y compuesta de los Señores Don Ramón Carnicer, Don Pedro Albéniz, y Don Juan Die. El Señor Director hizo presente a la Junta que con Real Permiso de S.M. el alumno interno Don Mariano Martín se había ajustado como Maestro Director del Teatro de ópera de Zaragoza, y que habiendo este alumno observar buena conducta y aplicación en el conservatorio durante su cuarto escolástico, se juzgaba acreedor a que fuese reconocido como Profesor-discípulo, previo el acto de oposición, según previene el Reglamento en el artículo 15º del capítulo 1b.»

Martín había asistido a las clases de Carnicer desde la fundación del conservatorio. El maestro le había introducido en diversos géneros y formas de composición musical. Aunque cuando ingresó ya tenía cierta formación musical, los estudios eran intensos, ya que en cuatro años, como se puede ver en los exámenes, Martín podía contar con notables recursos y rudimentos del arte musical. Los profesores estuvieron de acuerdo con el título que solicitaba, para el cual debía hacerse una «oposición» o examen:

«La Junta se conformó con dicha propuesta, [y] añadió que habiendo la misma presentado la aplicación y adelantos de dicho alumno creía escusado el acto de oposición; pero que lo examinará, cuando el Director lo disponga, en las cosas concernientes a la marcha de Teatros, tales como trasportar piezas, o frases en una misma pieza.»

Carnicer, que conocía muy bien el talento y el trabajo de su alumno, seguramente fue quien le

¹¹⁷⁶ Sopena dice: «El conservatorio nace lleno de buena voluntad», y critica un supuesto voluntarismo por parte de sus fundadores y del primer reglamento.

propuso para el título. Aunque toda la junta tenía referencias de la «aplicación y adelantos» de Martín, se consideró necesario examinar a fondo la capacidad del alumno. Se le citó diez días más tarde, y comenzó el examen¹¹⁷⁸:

«A las once en punto de este día se reunió la Junta facultativa en la Sala de la Dirección, presidida por el Señor Director Presidente y con asistencia de los Señores Don Ramón Carnicer y Pedro Albéniz.»

La prueba consistió en el transporte de unas secciones de una ópera de Donizetti, probablemente elegidas por Carnicer:

«Se presentó Don Mariano Joaquín Martín para ser examinado conforme se convino en la Junta celebrada el día primero del actual, para cuyo examen le dio la Junta dos pasajes de la ópera Anna Bolena para que los transportase y preparase el largo un punto bajo; lo que dicho Martín hizo de tres modos con acierto. La Junta convino en que el Señor Director pasase un oficio al mencionado Don Mariano Joaquín Martín, alumno interno que ha sido de este Real conservatorio, autorizándole para usar el Título de Profesor-Discípulo, hasta que se le espida el Diploma correspondiente.»

Martín, que había sido alumno de piano, canto, composición y trompa, salió bastante airoso de la prueba e hizo más de lo que se le requería. Una carta, firmada por los miembros de la junta, debió de ser suficiente para que Martín pudiera entrar inmediatamente en posesión del título, hasta que se le entregara el diploma.

5.5 Dictamen sobre situación de *prima donna*

Otro caso interesante presentado a la Junta Facultativa, que es un ejemplo más del extenso ámbito de sus actuaciones en materia musical, se refiere a una cantante. Se trataba de dilucidar y resolver el problema de interpretación de un contrato de una *prima donna* de la compañía italiana. Carnicer, como se menciona en el primer capítulo de este trabajo, tuvo enfrentamientos con cantantes en varias

¹¹⁷⁷ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (1.IV.1835).

¹¹⁷⁸ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (11.IV.1835).

ocasiones. Normalmente se debían al desacato de los solistas. El caso que nos ocupa se circunscribe a la temporada 1835-1836 y a la soprano Talestri Fontana, contratada para la compañía de ópera. Carnicer le había asignado el papel de Adalgisa en la ópera *Norma* de Bellini, pero la Fontana se negó a representarlo. El caso llegó a los tribunales, y el ayuntamiento pidió opinión a la Junta Facultativa, pues la solista se escudaba en su contrato como defensa legal. En la primera sesión¹¹⁷⁹:

«se le leyó a la Junta un oficio del Señor Teniente Corregidor Don Santos López Pelegrín, que a la letra decía así: "Tenencia de Corregimiento. Ya consta a V. S. el litigio que se sigue en mi juzgado y escribanía de Don Vicente Promeral por el empresario de los teatros de esta Corte sobre si la Señora Talestri Fontana, primera Dama soprano de ópera, está o no obligada en virtud de la escritura de contrata celebrada a tomar o desempeñar el papel de Adalgisa en la ópera, titulada la Norma. En semejante juicio y con el fin de poder yo liberar de una manera justa a instancia de aquella señora y en virtud de la solicitud espresa que hizo de la que acompaño copia conforme y certificada, he acordado dirigir a V. S. el presente como lo hago a fin de que se sirva reunir a los Señores Profesores que componen la Junta Consultiva de el conservatorio de este Establecimiento [¿?] instruyéndoles de los hechos consignados en aquella esposición y con vista de la Escritura de contrata que acompaña y que V. S. tendrá la bondad de devolverme, informen clara, terminante y genuinamente. Si la corresponde o no por el carácter que la presta este instrumento el desempeñar en la ópera titulada Norma en el papel de Adalgisa, que se la ha repartido por la Empresa.»

Había un problema de interpretación del contrato, por lo que el corregidor envió a la junta una copia del mismo para que dictaminara sobre las obligaciones de la cantante. También se expuso el punto de vista de la cantante:

«Igualmente le fue leída a la Junta la Copia conforme y certificada de la exposición de la Señora Talestri Fontana que se cita en el oficio antecede, la cual a la letra dice así:

Señor Teniente Corregidor: Talestri Fontana, primera Dama de canto de la Compañía Italiana de esta Corte con el debido respeto hace a V.S. presente: Que después de las discusiones que se agitaron en el juzgado de V. S. en el mes de Setiembre último

¹¹⁷⁹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838) (10.XI.1835). El escrito leído es del 5 de noviembre de 1835.



relativas a la petición de la empresa de estos Teatros para que la esponente aceptase la parte de Adalgisa en la *Norma* del Maestro Bellini y a cuya pretensión se negó, apoyándose en su escritura creyó la que habla que en vista de las justas razones que esponía para escusar dicha parte sería un asunto concluido, pero en la tarde del veinte y siete del pasado se le notifico por el Escribano del juzgado: que consecuente al dictamen del Señor Director del conservatorio de Música de María Cristina, V. S. había resuelto debía aceptar la citada parte de Adalgisa.»

En este escrito vemos que ya se había pedido opinión a Piermarini, quien no había dado la razón a la solista, por lo que se le había notificado judicialmente su obligación a hacer el papel. Aunque Piermarini también era cantante, resultaba lógico que se pusiera de parte de Carnicer, al ser nuestro músico la principal referencia musical de la junta a la vez que el director musical de los reales teatros, donde todo lo relativo a ópera pasaba por sus manos. Fontana continúa exponiendo su visión del asunto:

«En consecuencia del decreto de V. S. la empresa, algunos días después, me mandó dicho papel de Adalgisa, mas hallándome ensayando los Árabes en las Galias de Pacini, reusé aceptarlo por dos razones: La primera y de menos importancia es que no deben distribuirse papeles a los actores hasta el día después de egecutada en público la ópera que se esté ensayando; la segunda y por la que represento es que por los pactos de mi escritura no estoy obligada a aceptar dicha parte, más puesto que la Empresa quiere absolutamente que yo acepte esta parte (no obstante las muchas razones que se oponen a ello) me creo en la precisión de hacer presente a V. S. que la causa que mas eficazmente me obliga a negarme es el deber en que me hallo de sostener los pactos de mi escritura, y que puestos éstos en bien lugar estoy pronta a contribuir en cuanto esté de mi parte en complacer al respetable público de esta Corte y a la Empresa. El medio para obtener este resultado es que la Junta facultativa del Real conservatorio de Música de María Cristina y (no el Señor Director aisladamente) dé su dictamen al margen de este escrito.»

Pensamos que esta propuesta de que la junta viera el caso era una maniobra de dilación para no tener que hacer el papel. En realidad era absurdo pedir un dictamen a la Junta Facultativa, ya que uno de sus miembros era el propio Carnicer, director de la compañía italiana. Así solicita la cantante el dictamen:



«Si vista mi escritura de Prima Donna Soprano en la que protesto no hacer los papeles de Isoleta en *La Estrangera*, de Lisa en *La Sonámbula* y semejantes, se me puede obligar a aceptar el papel de Adalgisa en la *Norma*, no siendo la primera Dama del *Norma* y yo Altra prima, que quiere decir segunda pues el papel principal es el de *Norma*. Confieso que el papel de Adalgisa es más importante que los de Isoleta y Lisa, más no por eso deja de ser un papel Secundario y por consiguiente no de primera Dama que es el papel que yo me obligo a desempeñar. Sea cual fuere el juicio de la Junta facultativa, formado por todos los individuos que la componen estoy pronta a someterme a su decisión, puesto que mi opinión artística estará al cubierto de la maledicencia haciendo publicar en Italia el artículo de mi escritura esta instancia y el juicio e la Junta facultativa del conservatorio de Música de María Cristina. Gracia que no dudo merecer de la notoria justificación de V. S. Madrid cinco de Noviembre de mil ochocientos treinta y cinco.»

La junta, en vista del oficio y exposición que antecede y enterada muy detenidamente de la Escritura de Contrata de la Señora Fontana, dio el siguiente dictamen:

«Dictamen: La escritura de la Señora Fontana la constituye en la obligación de trabajar en los Teatros de Madrid en clase de primera dama tiple, exceptuando los papeles de Isoleta en *La Straniera* de Lisa en *La Sonnambula* y otros semejante.

La cuestión suscitada entre esta artista y la Empresa, sobre el papel de Adalgisa en la *Norma* se reduce pues a examinar; 1º. Si este papel es de primera dama tiple, 2º. Si entra en las excepciones del Contrato. Resuelve la Junta afirmativamente el primer punto, fundándose en la importancia propia del papel, en la clase de Cantatriz para quien fue escrito y en la practica constantemente observada en todos los teatros principales donde se ha puesto en escena la indicada ópera. Resuelve negativamente el segundo, apoyándose en que la Adalgisa tiene en el drama de Romani y en espartito de Bellini una importancia infinitamente mayor que la que cabe a Isoletta y a Lisa, como lo confiesa la misma Señora Fontana; en que si bien la Isoletta y la Lisa fueron primitivamente escritos para primeras Damas que se prestaron a su desempeño por razones particulares han sido posteriormente confiados con frecuencia, como ha merecido en esta Corte, a segundas damas que una moda reciente intenta denominar Otras primeras, y han podido serlo sin menoscabo notable en el éxito de *La Straniera* y de *La Sonnambula*, lo cual no

podría de manera alguna verificarse con la Adalgisa. Sin destruir el interés dramático y el efecto musical de tres piezas capitales de la *Norma*.»

Aunque la forma de expresarse es bastante enrevesada, el siguiente párrafo del dictamen no deja de tener una lógica aristotélica, cual silogismo:

«Para sustentar la Señora Fontana que el papel de Adalgisa no es de su incumbencia emplea una argumentación que a primera vista seduce, por que es rigurosamente exacta, considerada en abstracto; pero como es falsa en su aplicación al caso presente, se cree obligada la Junta a entrar en su examen: Viene a decir la Señora Fontana: "Yo soy primera dama tiple; el papel de primera dama tiple en la Norma, es Norma, luego el papel de Norma es el único que puede pertenecerme.»

En este argumento, que desmonta una falsa premisa, hay una gran lógica. Creemos que aquí está presente la opinión de Carnicer, sobre todo, como ya hemos visto, porque sus argumentos se basan en lo que se venía haciendo en los teatros, además de demostrar un conocimiento muy detallado de la redacción de un contrato, como se puede ver en los argumentos empleados:

«Así sería en efecto, si la voz primera tubiere en el teatro la aceptación absoluta y exclusiva que generalmente por lógica le pertenece. Pero en la práctica teatral se han adoptado en la redacción de las contratas restricciones y ampliaciones que modifican el sentido de la común denominación de primeras. Unas son primeras absolutas y además de poderse oponer a que mientras dure su contrata ninguna otra actriz trabaje en la misma clase que ellas, tienen el derecho de escoger papel en las óperas, de a dos primeras damas. Otra, sin tener la calificación de absolutas, se escrituran como primeras damas con la elección de partes y sin poderse oponer a que en las óperas en que no trabajan ellas egecute otra primera dama el papel principal, no desempeñan en las óperas de a dos primeras damas, sino el papel que las acomoda. Otras, en fin (y es el caso en que se halla la Señora Fontana) se escrituran lisa y llanamente para trabajar en clase de primeras damas en todas las óperas que disponga la empresa, y no pueden negarse al desempeño de ningún papel originariamente escrito para primeras damas, sean cuales fueren sus demás circunstancias.»

Este párrafo deja bien clara la diferencia entre una *prima donna* absoluta y una *altra prima*.

Fontana, según el dictamen, no podía negarse a interpretar ningún papel de *prima*:

«Bien lo sabe la misma Señora Fontana y sino, ¿por qué haber esceptuado en su escritura los papeles de Isoletta y de Lisa? Si pensaba que la denominación de primera dama la daba el rango primario que del sentido lógico de la voz primera le infiere, es claro que en *La Estraniera* y en *La Sonnambula* no podía corresponderle otro papel que la *Straniera* y la *Sonnambula*, y sin embargo aunque constituida por contrata en la clase de primera dama esceptuaba los papeles de Isoletta y de Lisa. Luego sabía que en los términos de su escritura podían corresponderle estos papeles a no haberlos espresamente esceptuado: Luego todo papel de primera dama le incumbe, sea primario o secundario, siempre que no pueda compararse a la Isoletta y Lisa, tipos por ella misma designados para el deslindamiento de las escepciones. Luego el papel de Adalgisa que no puede de manera alguna conceptuarse semejante a los de Isoletta y Lisa que lo es todas luces superior, que pertenece a la clase de primeras damas tiples entra evidentemente en las obligaciones que a la Señora Fontana impone el texto terminante y genuino de su contrata.»

Quedó así resuelto el caso, aunque pensamos que la Fontana se salió con la suya, pues no vuelve a aparecer en la cartelera de esa temporada, y no cantó en *Norma*. Seguramente procuró dilatar en lo posible el caso, y después regresó a Italia.

6 LA SEGUNDA ÉPOCA DE CARNICER EN EL CONSERVATORIO

En el otoño de 1838 la primera Guerra Carlista estaba técnicamente acabada. El pretendiente Carlos María Isidro ya había sufrido muchas derrotas en sucesivas batallas y las divisiones en el seno de los carlistas se habían hecho cada vez más patentes. En 1839 se producirá el famoso «Abrazo de Vergara» entre los generales Espartero y Maroto, con lo que la contienda llegará a su fin. En Madrid, donde se habían sufrido las consecuencias de la guerra especialmente en el plano económico, se comenzaba a respirar un aire más pacífico y menos restrictivo en lo financiero. Los sacrificios que se habían impuesto para cubrir las necesidades bélicas, iban diluyéndose un poco, y el estado volvió a plantearse el soporte económico de algunas instituciones a las que se había dejado huérfanas de recursos. Entre ellas estaba el conservatorio. Aunque la intención de este trabajo no es contar la historia del conservatorio, la presencia activa de nuestro compositor, como pilar fundamental de la institución a lo largo de veinticinco

años, hace que la historia del centro esté íntimamente ligada a la vida de Carnicer en Madrid.

Nuestro músico ejercerá la docencia en esta institución hasta el día de su muerte, el 17 de marzo de 1855, y su plaza de profesor de composición será la única que conserve hasta el final de sus días. Por esta razón casi todo lo que sucedió en el conservatorio resulta un testimonio muy importante para poder reconstruir la vida del artista, especialmente durante sus últimos años (1846-1855), tras su jubilación de los Reales Teatros.

6.1 Prolegómenos a la reapertura

La primera noticia que tenemos de la intención del gobierno de volver a abrir el conservatorio, contando para ello con la presencia de nuestro músico, se produce a finales del verano de 1838, y es una carta dirigida al propio Carnicer que dice lo siguiente¹¹⁸⁰:

«S. M. la Reina Gobernadora se ha servido nombrar al S. Vocal de la Junta facultativa del Conservatorio de Música que lleva su Augusto Nombre: lo que de Real orden comunico a V. para su conocimiento y satisfacción, en la inteligencia de que el Senador Conde del Vigo esta nombrado Vice-Protector del espresado establecimiento.»

Contamos también con una referencia a una Real Orden de 4 de septiembre, en la que se remite un plan de reforma que había presentado el antiguo director: Francesco Piermarini, del 28 de junio de aquel año¹¹⁸¹.

El conde de Vigo había sido nombrado esta vez Viceprotector del conservatorio. Este cargo equivalía al de Director, pero tenía una connotación más política y venía a ser un delegado del gobierno y de la Casa Real dentro de la institución. En septiembre de 1838, tenemos la primera constancia de que la nueva Junta Facultativa se reúne. En esta primera cita, presidida por el nuevo director, que era a su vez Senador en las Cortes, se lee una Real Orden de 29 de agosto de 1838, que resume las intenciones que había por parte de la soberana¹¹⁸²:

¹¹⁸⁰ BHM: Mus (L) 747-1 (28.VIII.1838).

¹¹⁸¹ E-Mc: Índice de Reales Órdenes, Leg.3, Nº3 (4.IX.1838).

¹¹⁸² E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (5.IX.1838).

«Considerando S.M. la Reyna Gobernadora que le Conservatorio de Música que lleva su Augusto Nombre exige una reforma radical que le saque del estado de abatimiento en que se halla, y conciliando su existencia con la economía que exigen imperiosamente las circunstancias».

Vemos que existía la voluntad política para reabrir la institución y de reformarla, dando prerrogativas al nuevo jefe para llevarla a cabo. Para ello se había suprimido la dirección y creado el cargo de Viceprotector, que era un interlocutor entre el gobierno y el claustro, al cual se le habían dado poderes para visitarlo y:

«Proponer las reformas que conviene hacer en él [...] y la nueva organización que debe dársele; en la inteligencia de que por ahora ha de quedar reducido a una Escuela de Alumnos externos.»

Se descarta de partida el sistema de internado, lo primero que se había suprimido durante la crisis de 1835. Esta acta también nos da cuenta de otro paso que se había dado para comenzar a llevar a cabo las reformas y las reestructuración del centro:

«S.M. se ha dignado nombrar una junta compuesta por Don Ramón Carnicer, Don Pedro Albéniz, Don Baltasar Saldoni, Don Ángel Inzenga, y Don Juan Diez, por el ramo de música.»

Nuestro músico, que encabeza la comisión, vuelve a aparecer como figura imprescindible para todo el funcionamiento del conservatorio. También se nombra a José García Luna, a Carlos Latorre para reorganizar el departamento de declamación y a Félix Enciso Castrillón para las clases de literatura.

El conde de Vigo plantea la necesidad de crear también una comisión para presentar «una plantilla de los sueldos y demás gastos de los profesores y empleados». Se nombra a Carnicer, Albéniz y Carlos Latorre para este fin.

En la segunda reunión de la junta, la comisión, encabezada por nuestro compositor, leyó una propuesta de presupuesto para el conservatorio¹¹⁸³. Los sueldos eran más bajos que antes de la crisis (sin contar con la inflación). En esta ocasión el de Carnicer era el más alto, de 16.000 reales por año, el de Albéniz de 14.000, a Inzenga, profesor de canto, se le asignan también 14.000, y a Saldoni, profesor de solfeo, 8.000. A todos los demás profesores se les recorta el sueldo, con fin de rebajar sensiblemente los

¹¹⁸³ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (9.IX.1838).

gastos: se considera innecesaria la clase de clarín, a la que no se asigna profesor ni sueldo. Y para la de arpa se propone asignar 3.650 reales, sólo si «reúne discípulos». El presupuesto total para profesores de música es de 98.700 reales. La comisión propone un presupuesto de 200.000 reales para todo el conservatorio, aunque la junta piensa que resulta «excesivamente mezquina la última cantidad» y:

«Considera absolutamente indispensable para el preciso servicio veinte mil reales de aumento.»

La comisión trabaja activamente, y el 20 de septiembre de 1838 emite un extenso informe al conde de Vigo sobre el estado del asunto¹¹⁸⁴. Los profesores no habían cobrado sus sueldos en mucho tiempo, lo que el conde de Vigo había hecho presente a la reina, así como¹¹⁸⁵:

«La constancia y el Zelo de algunos de los Maestros [...] que sin embargo de no haber percivido sus sueldos en tanto tiempo, han cumplido exactamente con sus deberes.»

Este último párrafo nos confirma el hecho, referido por algunos de sus discípulos, de que Carnicer, al igual que otros profesores, siguió dando clases a pesar de que el conservatorio estuvo cerrado tres años.

En esta reunión también se determinó la reforma del reglamento, para lo que nuevamente encabezó la comisión encargada nuestro músico, junto con Albéniz, Inzenga y Díez, para redactar una propuesta. Se discutieron asimismo los recursos, bastante limitados, así como las posibles formas de reorganización del centro con vistas a su reapertura.

Varios maestros no estaban contentos con el sueldo que se les había asignado, por lo que habían dirigido una exposición a la reina. Se dio cuenta de esto en la siguiente reunión, en la que los afectados intervinieron¹¹⁸⁶:

«quejándose del sueldo que se les ha señalado en la nueva plantilla».

En otra de las reuniones, en día domingo, la junta decidió que algunos alumnos debían pagar por la enseñanza, y se discutió sobre la fecha de reapertura. De esta forma se procedió a organizar las clases

¹¹⁸⁴ E-Mc: 282, Leg. 3, Carpeta n.º 1 (20.IX.1838).

¹¹⁸⁵ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (9.IX.1838).

¹¹⁸⁶ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (17.IX.1838).

o categorías de alumnos que ingresarían en el centro¹¹⁸⁷.

Unos días más tarde, en la siguiente junta, se leyó una Real Orden (del 23 de septiembre de 1823) sobre la calificación de los alumnos, los pobres y los acomodados, que deben pagar, instando a la junta que fijara la cuota que considerara necesaria¹¹⁸⁸. También se leyó una nota del Ministerio de Gobernación, del 1 de septiembre de 1838, sobre los sueldos de los profesores, y se hizo constar que éstos no adquirirían derecho a jubilación. El ministerio había decidido reducir aún más los sueldos y gastos, ajustando el presupuesto: a Carnicer le quedaron 14.000 reales anuales. El músico ya estaba al tanto y había recibido del conde de Vigo la siguiente carta al respecto¹¹⁸⁹:

«Por Real orden de esta fecha se ha dignado S. M. nombrar a V. Profesor de Composición con la dotación de catorce mil reales anuales en el Real Conservatorio que lleva su Augusto Nombre; sirviéndose al mismo tiempo declarar que en el caso de cesar V. en el ejercicio de su profesión o de suprimirse su plaza, no adquiere derecho a cesantía ni jubilación.

Igualmente se previene que yo manifieste mensualmente al Ministerio el número de alumnos que asistan a las clases, y el de lecciones que tomen, para que en el caso de no ser concurridas algunas se supriman para evitar un gravamen infructuoso al Estado, y atender mejor en sus pagos a las restantes.

Lo que comunico a V. para su inteligencia y satisfacción, debiendo V. asistir el próximo día diez a las once menos cuarto de la mañana a la apertura que se ha de verificar en el referido Establecimiento.»

Vemos que ya estaba decidida la fecha de reapertura del centro y que las condiciones económicas eran bastante restrictivas: a nuestro compositor se le había rebajado el sueldo en 2.000 reales, no tendría derecho a jubilación y si no tenía alumnos se contemplaba la posibilidad de suprimir la plaza. Imaginamos que esta carta fue enviada a todos los profesores nombrados para que estuvieran al corriente de las condiciones en que volvía a funcionar el establecimiento.

En la junta del día 4 de octubre se planteó, de acuerdo con las instrucciones del director,

¹¹⁸⁷ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (23.IX.1838).

¹¹⁸⁸ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (4.X.1838).

¹¹⁸⁹ BHM: Mus (L) 747-1 (1.X.1838).

determinar el número de alumnos que asistiría por clase¹¹⁹⁰. En composición quedaba «indeterminado», en casi todos los instrumentos se establecía que fuesen dieciséis alumnos. En cuanto al derecho a jubilación, los profesores no estuvieron de acuerdo con la negativa del gobierno a concedérselos, por lo que se decidió reclamar este derecho.

En la misma junta Carnicer, Albéniz e Inzenga fueron nombrados «Jueces para oposición de la plaza de Archivero Copista», y se dio lectura del anuncio publicado en la *Gaceta de Madrid* el 30 de septiembre de 1838, respecto a la reapertura del conservatorio, en el que se fijaba la fecha y se determinaban las condiciones de admisión, el modo de presentar las solicitudes y la edad de los alumnos. En lo referente a composición se establecía que podría acceder «cualquiera, previos los conocimientos necesarios». Se anunciaba que:

«La apertura se verificará el 10 de octubre, cumpleaños de nuestra augusta Reyna».

6.2 Acta de apertura del Real Conservatorio¹¹⁹¹

Por fin, el 10 de octubre de 1838, cumpleaños de Isabel II, a las once de la mañana¹¹⁹²:

«Se reunieron todos los Profesores del establecimiento en una sala del mismo dispuesta al efecto para este acto».

El conde de Vigo leyó un discurso en el que ensalzaba las bondades de la regente, María Cristina de Borbón¹¹⁹³,

«Deseosa de sacarle del abatimiento y languidez a que la penuria de las circunstancias le había reducido.»

También destacó el apoyo de los profesores para lograr la reapertura, «cuyo buen zelo y eficaz cooperación» habían sido indispensables para dicho propósito. Habló luego de los sacrificios que tuvieron

¹¹⁹⁰ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (4.X.1838).

¹¹⁹¹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (10.X.1838).

¹¹⁹² La joven reina, que nació el 10 de octubre de 1830, cumplía ocho años.

¹¹⁹³ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (10.X.1838).

que hacer, para concluir que había valido la pena y proclamar:

«Queda reinstalado el Real Conservatorio de Música y Declamación.»

La junta abordó después asuntos de índole económico y dio fe de los atrasos en «las asignaciones respectivas», pidiendo que quien no estuviera dispuesto a soportar el atraso en el cobro de su sueldo «lo manifestase con franqueza». En la misma reunión se aprobó la lista de los alumnos admitidos en el centro.

Las buenas intenciones y el empuje inicial para abrir la institución no se correspondieron necesariamente con la realidad. Los profesores todavía no tenían claro cuándo comenzarían a cobrar, pues era una gestión que dependía de la complicada burocracia del Estado. A principios de noviembre ya había intención de comenzar las clases. Se señalaron los horarios de cada asignatura y la clase de composición de Carnicer quedó «de ocho a diez de la mañana». Todos los profesores darían dos horas diarias, de lunes a sábado¹¹⁹⁴.

Como seguían los atrasos en el pago de sueldos, la junta acordó hacer una exposición a la reina manifestando¹¹⁹⁵:

«Que los profesores están prontos a hacer la rebaja del cincuenta por ciento a favor del estado en los atrasos que se les adeuda, siempre que se les abone de pronto; pero que de lo contrario que reclamaran el todo de su alcance».

Las necesidades eran múltiples, también materiales, y los profesores acordaron esperar a la liquidación para:

«Pedir la autorización de la venta de los muebles sobrantes del establecimiento.»

Suponemos que esta iniciativa obedecía a la necesidad de comprar materiales para el funcionamiento del centro.

En la siguiente reunión se acordó nombrar un comisión compuesta por Carnicer y Albéniz para que tratara el asunto de los sueldos y¹¹⁹⁶:

¹¹⁹⁴ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (1.XI.1838).

¹¹⁹⁵ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (25.XI.1838).

¹¹⁹⁶ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (27.XI.1838).

«Pasase a poner en conocimiento del Señor Contador general del Ministerio de Gobernación el paso que se va a dar.»

Es decir, poner en conocimiento de la soberana el problema que tenía el conservatorio.

Unos días más tarde Carnicer y Albéniz dieron cuenta de los resultados de la gestión que había hecho su comisión en una reunión con el contador; éste¹¹⁹⁷:

«había ofrecido activar este negocio, y atender el pago de lo corriente lo mejor que le fuese posible».

La junta dijo que se conformaba con recibir la mitad del sueldo, si se hacía efectivo el pago. Suponemos que no todos los profesores estaban de acuerdo con esto último. Ángel Inzenga decidió renunciar como profesor de canto y Sebastián Iradier pidió sustituirle. Hubo una larga discusión al respecto y se acordó que el Viceprotector propusiera:

«Exclusivamente a Don Basilio Basili para la plaza [...] en consideración a haber desempeñado este destino anteriormente».

Suponemos que Carnicer estuvo de acuerdo con esta propuesta, dado que aún no se había entablado ninguno de los pleitos que enfrentaron a ambos músicos. También se había propuesto a Saldoni para el cargo. Otra noticia de relevancia para este trabajo que recoge el acta de aquel día es la siguiente:

«La Junta acordó nombrar para inspector facultativo de las clases de música al Señor Carnicer».

Según Barbieri fue un nombramiento a perpetuidad, como primer profesor del conservatorio que era Carnicer¹¹⁹⁸. La junta también acordó hacer que los alumnos candidatos a ingresar en el centro pasaran un reconocimiento médico¹¹⁹⁹:

«Que los Sres. Inspectores y adjuntos [...] procediesen al reconocimiento por el facultativo de los alumnos admitidos.»

¹¹⁹⁷ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) ([¿?].XI.1838).

¹¹⁹⁸ BN: Mss. 1405. En Pagán y De Vicente, 1997, p. 32.

¹¹⁹⁹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) ([¿?].XI.1838).

En las siguientes actas de la Junta Facultativa no tenemos aún constancia del inicio de las clases, pero sí de las dificultades económicas por las que pasaba el conservatorio. Otro profesor que renunció a su nombramiento fue Juan Antonio Rivas, que propuso a Manuel Ducassi en su lugar como profesor de violonchelo. En enero de 1839 seguían sin cobrarse los atrasos y los sueldos¹²⁰⁰.

Por fin, a mediados de febrero, los profesores consiguieron que se les pagase una parte de los atrasos, y los dueños de la casa donde funcionaba el conservatorio lograron que se les pagase la mitad de las obras necesarias en el edificio alquiler. Saldoni reclamó la utilización de su método de solfeo¹²⁰¹ en lugar del de Rodolfo.

Durante el mes de mayo, en reunión de la junta, se leyó una comunicación del Viceprotector al ministerio sobre el cambio del centro «a otro edificio, o disminución del alquiler» así como otra sobre el mal estado de los pianos, proponiéndose el cambio de seis pianos viejos por dos nuevos, y la tercera sobre la compra de un «órgano espresivo»¹²⁰². Esta última propuesta debió ser del interés de nuestro músico, que en su juventud había sido un notable intérprete de órgano. Pero lo más importante de la reunión fue que se acordó hacer una función en obsequio de la Augusta Protectora el 20 de julio de 1839 en el «Teatrito del Conservatorio», para lo que se nombró una comisión compuesta por Carnicer, Albéniz y Saldoni en música, y Latorre, Luna y Castrillón en declamación.

La segunda semana de julio de 1839 se discutieron muchos detalles sobre la función de gala, entre ellos el programa, que quedó decidido. También se acordó que el día de la función asistiesen los profesores, alumnos y empleados vestidos con uniforme del conservatorio¹²⁰³. Finalmente se decidió la fecha definitiva: el martes 30 de julio. El ensayo general se haría un lunes; a este último respecto el acta

¹²⁰⁰ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (4.I.1839).

¹²⁰¹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (17.II.1839). El método de Saldoni había sido apoyado por Carnicer, que en abril de 1837 escribió una carta de recomendación. En Pagán y De Vicente (1997, pp. 507): «Aparece junto a otras de Virués y varios profesores de música, incluidas en el ejemplar manuscrito del método de Baltasar Saldoni, *Veinte y cuatro solfeos para contralto y bajo* (1837); Saldoni presentó la obra a Luigi Cherubini, a la sazón director del conservatorio de París. Según Dionisio Preciado (AA. W., 1978, p. 237), el ejemplar se conserva en la biblioteca del conservatorio de París. La obra se imprimió ese mismo año (Madrid: Librería de Pérez, 1837)». Incluye la carta de Carnicer en la p. 2. Ver Apéndice n.º

¹²⁰² E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (19.V.1839).

¹²⁰³ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (11.VII.1839). En el archivo el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (EMC: (A) se conservan algunos figurines con los uniformes. No nos consta cuál fue el usado por Carnicer, pero sí podemos apreciar que estaban diseñados de acuerdo con la jerarquía de los profesores.

nos dice que¹²⁰⁴:

«Podrán asistir una persona por cada alumna y algunas otras que vengán acompañadas por los Sres. Profesores».

Otro detalle protocolario respecto a la función fue que:

«se nombraron para alumbrar a S.M. y acomodar a los concurrentes a los Sres. Albéniz, Saldoni, Luna y Muñoz».

Además Carnicer se encargó de escribir un himno y dirigir la orquesta. Nuestro músico compuso para tan especial ocasión el¹²⁰⁵:

«Himno para cantarse en el Real Conservatorio de María Cristina por los alumnos del mismo, la noche que S.M. se digne honrar con su augusta presencia el Establecimiento por Don Ramón Carnicer. 1839.»

El himno, cuya mitológica letra comienza diciendo «Musas tomad las lirás», fue el que inició la función. Una crónica bastante detallada de la misma apareció en un periódico de teatros. Esta referencia es de particular interés, ya que nos da detalles de cómo se desarrollaba este tipo de funciones¹²⁰⁶:

«En la noche del 10 del pasado julio se ha dado en el lindísimo teatro del establecimiento, una escogida función de música y verso ejecutada exclusivamente por los alumnos. Las lunetas estaban ocupadas por la grandeza, el cuerpo diplomático, y demás personas de la mas alta sociedad, vestidas todas en traje de etiqueta. A las diez menos veinte entraron en el salón SS.MM. la Reina Isabel II, su augusta Madre, y S.A.R. la Serma. Señora Princesa Doña María Luisa Fernanda. El señor conde de Vigo, vice-protector del establecimiento, tuvo el honor de recibir las al pie de la escalera, y de ofrecerles los ramilletes y los programas así que hubieron ocupado sus asientos.»

Vemos que, como en la época anterior del centro, estas funciones estaban dedicadas a la nobleza y a la alta sociedad, posibles protectores del establecimiento. Es decir, tenían una connotación

¹²⁰⁴ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (23.VII.1839).

¹²⁰⁵ BHM: (L) 742-25. En Pagán y de Vicente, 1997, p. 402.

fundamentalmente política. La función comenzó¹²⁰⁷:

«Con un himno gratulatorio a S.M., compuesto por Don Félix Enciso Castrillón, maestro de literatura del Real Conservatorio, y puesto a grande orquesta por Don Ramón Carnicer, maestro de composición del mismo.»

El himno de nuestro músico, un *Allegro* marcial en Re mayor, fue tocado por la orquesta y cantado en gran coro de alumnos, dando un toque muy solemne a la gala. Luego continuó la función con una obra de teatro declamado de Bretón de los Herreros¹²⁰⁸.

«En los intermedios se tocaron variaciones en diferentes instrumentos, también por alumnos: y concluida la primera parte de la función a las doce de la noche, y después de invitadas SS.MM. a tomar algún refresco, siguió el concierto, compuesto de seis piezas escogidas, compuestas por los maestros del Conservatorio, y desempeñadas admirablemente por los discípulos.»

Entre estas «piezas escogidas» se encuentran la *Sinfonía oriental* de Carnicer, la «cavatina» de *Eufemio de Messina* y un dúo de *Ismalía ossia morte ed amore*¹²⁰⁹, todas de la pluma de nuestro compositor. La función¹²¹⁰:

«Se concluyó después de las dos, y todos los concurrentes salieron sobremanera complacidos».

Fue una exitosa y nocturna velada, destinada a divertir en una calurosa noche de verano a la Casa Real en las personas de Isabel II, María Cristina y Luisa Fernanda, así como a la nobleza en general.

Después de esta gala los profesores habían decidido tomar vacaciones hasta el 15 de agosto¹²¹¹.

¹²⁰⁶ *El Entreacto* (1.VIII.1839), p. 142.

¹²⁰⁷ *Idem.*

¹²⁰⁸ *Idem.*

¹²⁰⁹ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 41. Programa (30.VII.1839): «Función en obsequio de S.M.».

¹²¹⁰ *El Entreacto* (1.VIII.1839), p. 142.

¹²¹¹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (23.VII.1839).

6.4 Génesis del Himno a Espartero

En septiembre de 1839 se planteó hacer en el conservatorio otra función de gala, esta vez «en celebridad de los felices acontecimientos de la guerra», cuando «viniese a esta Corte el Duque de la Victoria»¹²¹². Aunque no tenemos noticias de que esta función llegara a celebrarse, pensamos que fue entonces cuando Carnicer empezó a concebir el *Himno a Espartero*¹²¹³ que se estrenó al año siguiente. Este himno, cuyo primer verso dice: «Honor al valiente, al noble adalid», lo compuso en homenaje a las victorias militares del héroe que puso fin a la primera guerra carlista. Fue muy popular y Carnicer hizo una reducción para banda¹²¹⁴, ya que también debía ser interpretado en los cuarteles. Sirvió para seguir encumbrando políticamente a Espartero, que en 1841 sería nombrado regente, obligando a María Cristina a partir al exilio.

Durante el resto de 1839 la junta se reunió dos veces, en la primera ocasión para examinar las notas de los alumnos y planear los exámenes, que se celebrarían «a principios del año próximo» (1840). También se preparó la matrícula para el siguiente curso y se planteó que los alumnos «de poca aplicación» o que faltasen serían expulsados del centro¹²¹⁵. En ambas reuniones se planteó la mudanza del conservatorio, y en diciembre se discutió sobre edificio que el Viceprotector había propuesto al Ministerio, y se acordó¹²¹⁶:

«Que en razón a tenerse noticia de que se muda el Colegio del Loreto, cuyo local puede servir para el Conservatorio.»

7 LA DÉCADA DE 1840

Mas adelante tenemos noticia del órgano pedido a Francia, iniciativa que se había aprobado seguramente

¹²¹² E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (29.IX.1839). El Duque de la Victoria era el General Espartero.

¹²¹³ BHM: Mus 640-6.

¹²¹⁴ BHM: Mus(L) 742-14. En Pagán y De Vicente, 1997, p. 407.

¹²¹⁵ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (29.IX.1839).

con el apoyo de nuestro músico, y se habla de la posibilidad de hacer función en «obsequio a S.M. para el Carnaval próximo»¹²¹⁷. No tenemos constancia de si se hizo la función en Carnaval, pero sí de otra que se propuso para el 27 de abril, para «el día de S.M. la Reyna Gobernadora»¹²¹⁸, cuya información nos llega a través de una reprimenda y castigo a un alumno¹²¹⁹:

«Habiéndose quejado los señores Carnicer y Saldoni del mal proceder que en la última función dada a SS.MM. y A. observó el alumno Don Antonio Ramires, pidiendo que no volviese a admitírsele en el establecimiento. Después de una larga y detenida discusión se acordó de conformidad por lo generosamente propuesto por el Señor Saldoni que este continuara en su casa sus lecciones para que no perdiese lo adelantado hasta aquí, pero que no volviese al Conservatorio y que así se le hiciese entender.»

No sabemos si el mal comportamiento de dicho alumno fue con la reina, o si fue musical; debió de cometer muchos errores durante el concierto.

Nuestro músico había escrito para la función un himno a cinco voces y gran orquesta («Celebremos con himnos festivos»), que fue estrenado aquel día por los alumnos del conservatorio.

La regente María Cristina cumplía treinta y cuatro años. Fue el último cumpleaños que celebró como reina, ya que después tuvo que partir al exilio, obligada por Espartero, que asumió la regencia. La composición de Carnicer se conoce como¹²²⁰:

«Himno al feliz cumpleaños de S.M. la Reyna Gobernadora, fundadora y protectora del Real Conservatorio de Música de María Cristina; por el Maestro de composición del mismo, Don Ramón Carnicer. 1840.»

En la primera mitad del año 1840 también tenemos noticias de un ejemplar de *Elementos generales de la música*, que había presentado Antonio Martínez del Romero¹²²¹ para su examen con la

¹²¹⁶ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (29.XII.1839).

¹²¹⁷ Idem.

¹²¹⁸ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (25.III.1840).

¹²¹⁹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (17.V.1840).

¹²²⁰ BHM: Mus (L) 742-26.

¹²²¹ E-Mc: 282 Leg. Expedientes Generales, Real Orden de 3 de enero de 1839, Leg. 3, n.º 23. La obra había sido

intención de que se adoptara en la enseñanza del conservatorio. Se trataba, al parecer, de un método de solfeo. Carnicer y los demás miembros acordaron archivar la propuesta, recordando que el método aprobado era el de Saldoni. Se seguía hablando de una posible mudanza¹²²². También tenemos alguna noticia del primer cuaderno del método de Pedro Albéniz, quien presentó la obra ante la junta del conservatorio; el método, propuesto como texto de estudio, incluía un dictamen, a manera de presentación, escrito por Carnicer y otros profesores del centro¹²²³.

En un tema clave como el funcionamiento del conservatorio, Carnicer y otros profesores estaban molestos por las faltas de alumnos, por lo que Saldoni presentó una proposición, para elevarla al gobierno, de que los alumnos que no asistiesen pagasen seis reales diarios. También se propuso que se les obligara a asistir a clase hasta terminar la carrera¹²²⁴. Otra noticia de mayo de 1840 fue la de la muerte de Virués Spinola, que había sido protector del conservatorio y coautor, con Carnicer, del método *La Geneuphonía*. Los profesores acordaron dar afectuosas condolencias a su viuda¹²²⁵.

En el mismo mes y año el conde de Vigo fue nombrado por Real Orden «Gefe Político en Comisión de Barcelona», y en junio debía marcharse a Barcelona¹²²⁶. Por Real Orden José Aranalde reemplazó al conde de Vigo como Viceprotector. También se discutió en diferentes reuniones el reglamento, y el problema de los alumnos que abandonaban la carrera antes de terminarla¹²²⁷. Se redactó una propuesta para detener esta tendencia del alumnado con «una compensación gradual» que debían pagar si dejaban el centro¹²²⁸. Respecto al reglamento, la comisión designada para su redacción, encabezada por nuestro compositor:

«reprodujo el encargo del reglamento y manifestado por el Señor Carnicer tenía hecho varios apuntes y observaciones, se trato el asunto en general y recomendó el Señor Presidente que se

remitida en enero de 1839.

¹²²² E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (25.III.1840).

¹²²³ Según Mitjana (1993, p. 399), fue editado en Madrid por Antonio Romero en 1840.

¹²²⁴ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (28.V.1840): más adelante Saldoni se quejará del mal comportamiento de algunos alumnos y propondrá que los reincidentes sean expulsados.

¹²²⁵ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (17.V.1840).

¹²²⁶ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (28.V.1840).

¹²²⁷ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (3.VI.1840).

¹²²⁸ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (11.VII.1840).

reuniesen los Señores para adelantar los trabajos.»

En la junta siguiente, celebrada en julio, nuestro músico debió de estar muy ocupado en alguna actividad oficial, ya que no pudo asistir¹²²⁹:

«Los Sres. Carnicer, Latorre, Guzmán, avisaron oportunamente que no asistían a la Junta de este día por impedírsele ocupaciones que no se podían dejar».

Seguramente se trataba de la comisión que estaba trabajando en la redacción del nuevo reglamento. En esta reunión también se leyó una Real Orden del Ministerio de Gobernación que afectaba a la economía de los maestros:

«Conformándose S.M. la Reyna Gobernadora [...] se ha servido aprobar la adjunta liquidación de los haberes que se adeudan hasta fin de setiembre de mil ochocientos treinta y ocho a los Profesores».

Suponemos que este pago se hizo efectivo, aunque tenemos dudas de que se hiciera en su totalidad, como veremos más adelante. También se trató de los 183.922 reales que se debían a Francisco Piermarini, y se dio orden que no se pagaran todavía ni a él ni a su esposa «mientras no se verifique la completa liquidación de sus cuentas», para lo que se practicarían diligencias. En cuanto al pago a los profesores, se estipuló hacerlo «con la rebaja de un cincuenta por ciento», es decir, la mitad de los que se les debía.

En reunión del día 2¹²³⁰ se habló de la mudanza; el Viceprotector había discutido al respecto con el dueño del edificio, para terminar el contrato y mudar el conservatorio:

«al piso principal del edificio que ocupa hoy, prometiéndose conseguirlo por un alquiler moderado.»

En esta misma reunión se presentaron trabajos y apuntes hechos para el nuevo reglamento y se habló de organizar mejor el archivo.

A las siguientes dos reuniones de la junta tampoco pudo asistir Carnicer. En la primera se

¹²²⁹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (19.VII.1840).

¹²³⁰ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (2.VIII.1840).

leyeron disposiciones dictadas por el Viceprotector¹²³¹:

«Por las que se marcan las atribuciones a los Señores Inspectores de Música y declamación».

Todas las disposiciones fueron aprobadas por la junta. Esta decisión afectaba directamente a nuestro músico, que era el más importante de los inspectores.

A principios de septiembre no parece que los profesores hubiesen cobrado mucho, ya que le pidieron al Viceprotector¹²³²

«Un socorro del fondo de material de gastos [para] aliviar la situación penosa en que nos hallamos todos los profesores».

El escrito lo firman Carnicer, Albéniz y Díez como medida urgente para atender al «socorro» de sus familias.

José Aranalde fue nombrado Viceprotector interino, en ausencia del conde de Vigo. En un escrito dirigido a los profesores, Aranalde habla del trabajo de control que debían hacer los inspectores y se refiere a la falta de discípulos que había en «violón, contrabajo e instrumentos de viento»¹²³³. Sobre los deberes de los inspectores dice que son pasar revista y revisar cómo se impartía la enseñanza, y la vigilancia del cumplimiento de las obligaciones docentes¹²³⁴. El escrito fue comunicado a todos los inspectores, que hicieron acuse de recibo; Carnicer pone¹²³⁵:

«El abajo firmado pone en conocimiento de S.E. de quedar por su parte cumplimentada la preincerta Orden en las clases de su hora».

En la siguiente reunión de la junta, a la que tampoco pudo asistir Carnicer, el Viceprotector interino¹²³⁶:

«Manifestó a la Junta que la imposibilidad de poderse reunir en mayoría los individuos que la

¹²³¹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (23.VIII.1840).

¹²³² E-Mc: (A) Leg. E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 2 (11-IX-1840).

¹²³³ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 5 (3.XI.1840).

¹²³⁴ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 5 (19.IX.1840).

¹²³⁵ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 5 (22.IX.1840).

¹²³⁶ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (18.X.1840).

componen a causa del servicio que han hecho así en la Milicia Nacional como en otros encargos del Ayuntamiento, desde primero de Setiembre último.»

No sabemos cuál era el encargo que tenía Carnicer, pero tenemos dudas de que por entonces perteneciera la milicia, como en anteriores épocas. Quizás entre sus trabajos y encargos del ayuntamiento estaba el de escribir el *Himno a la Milicia urbana de Isabel 2ª para banda militar*¹²³⁷: esta composición no tiene una fecha clara, pero por las circunstancias políticas pensamos que podría tratarse del año que nos ocupa (1840). El ayuntamiento escribió a los profesores para que se eligiera una comisión que recibiera a Espartero¹²³⁸. Encontramos en el mismo legajo una nota dirigida al

«Sr. Don Ramón Carnicer Profesor de composición de este Conservatorio»,

para que acudiera a la Plaza de la Constitución el día de la entrada de Espartero por la Puerta de Alcalá,

«a recibir a S.A. en unión con una Comisión del mismo Ayuntamiento [...] lo que participo a V. para que se sirva asistir como individuo de la Comisión que represente a este Establecimiento vistiendo con preferencia el uniforme del mismo.»

En esta ocasión sin duda sonaría también el *Himno al Excelentísimo Señor Espartero*¹²³⁹. Nuestro compositor participó activamente en otras actividades con motivo del acontecimiento, como las funciones que se ofrecieron en los teatros Príncipe y de la Cruz (ver capítulo I, 16.2) y escribió una sinfonía en celebración de la llegada de Espartero y un segundo himno¹²⁴⁰.

Los grandes acontecimientos no sirvieron, sin embargo, para saldar los atrasos en el pago de los sueldos. En noviembre la junta se queja de esta situación y pide que se paguen. También hay noticias de ciertas comunicaciones por parte del gobierno, que manifiesta su intención de mejorar el conservatorio. Carnicer tampoco asistió a la reunión¹²⁴¹, aunque sí a la siguiente, en la que se trató el tema de un suplente, pues Iradier, que era maestro de «primer solfeo», estaba enfermo desde hacía seis meses y

¹²³⁷ BHM: Mus (L) 742-23.

¹²³⁸ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 3 (25.IX.1840).

¹²³⁹ BHM: Mus (L) 742-14. En Pagán y de Vicente, 1997, p. 407.

¹²⁴⁰ *Gaceta de Madrid* (1.X.1840), p. 4.

¹²⁴¹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (1.XI.1840).

Joaquín Espín, ex alumno del centro, le había estado sustituyendo desde entonces¹²⁴². Se discutió si pagarle sueldo o no; Carnicer no estuvo de acuerdo en pagarlo y propuso que solamente se le diera una gratificación de 640 reales, aunque Iradier ganaba 8.000 reales al año:

«Como expresión de aprecio del Conservatorio a uno de sus hijos».

Este episodio, de una decisión quizá un tanto mezquina tomada por nuestro compositor, y aparentemente sin importancia, unido al hecho de que Espín había sido expulsado de la clase de Carnicer en 1834, nos podrá ayudar a comprender la profunda animadversión de Joaquín Espín y Guillén que, más adelante, desde su revista *La Iberia Musical y Literaria*, atacará a todo lo que representaba el conservatorio y, particularmente, a Carnicer.

A finales de noviembre de 1840 se reincorporó formalmente al conservatorio el conde de Vigo¹²⁴³, y en diciembre la junta remitió al ministerio un «Estado general de alumnos»¹²⁴⁴. Estos informes, que en adelante se enviaron al final de cada año, nos resultan muy útiles para saber exactamente quiénes eran los alumnos de Carnicer en cada curso académico, ya que contamos con escaso material en lo que a exámenes o evaluaciones concierne. Así, en 1840 tuvo los siguientes alumnos: Luis Cepeda, Ramón Castellanos, Félix García, Juan Hijosa, Antonio Aguado, Salvador Boort, Pedro Muñoz, Antonio Bardalunga, Rafael Hernando, Juan Puig, Juan Castellanos, Leandro Reniz, Pablo Yradier, José García Álvarez, Miguel Herránz, Francisco Asenjo y Barbieri, José Valderrain, Cesario Careaga, Florencio Lahoz, Adelaida Lao y Elena Peinado.

A principios de enero de 1841 tenemos noticias de un escrito a Hacienda para la cesión del Beaterio de San José, con el fin de trasladar el conservatorio¹²⁴⁵. Los dueños de la casa pedían «el desocupo del Establecimiento». Se sigue hablando del reglamento y de las propuestas hechas por nuestro músico al respecto. También hay noticias de obras entregadas a la Junta Facultativa para su evaluación, como son «Unos Elementos de música por Don José María Reguart» presentados a los reyes en Barcelona para que se adoptaran como método en el conservatorio. Asimismo se habla de unas composiciones de José Valer, entre las que se encuentra la ópera *Angélica*; Valer pedía el título de Adicto

¹²⁴² E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (21.XI.1840).

¹²⁴³ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (22.XI.1840).

¹²⁴⁴ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 8 (31.XII.1840).

Facultativo. Por último se examina un método de Carlos Guigou, *Método del arte de la fuga*, con vistas a su adopción para la enseñanza en el centro. La junta lo pasó a la sección de música para que Carnicer y otros profesores emitieran un informe¹²⁴⁶.

Todavía en estas fechas seguía sin prosperar el asunto de los pagos a los profesores. En ese mismo mes el profesor de violín comunica que deja de asistir hasta que se resuelva lo de los sueldos¹²⁴⁷. El 30 de marzo Carnicer y Basili presentan una solicitud de «certificación de una acta de la Junta general» de 4 de julio de 1836 para «reclamar ciertas mensualidades» que les adeudaba Piermarini. El 1 de abril se le da la certificación, según la cual Piermarini había manifestado a la junta que¹²⁴⁸:

«S.M. la Reyna Gobernadora se había dignado tomar en consideración el triste estado de su Real Conservatorio concediendo de su bolsillo particular a los Sres. Maestros ocho meses de sueldos devengados desde octubre de 1835 hasta todo mayo de 1836 inclusive.»

Las propuestas para el reglamento van tomando forma, y en marzo ya están más o menos listas; se hace entonces lectura de un proyecto de reglamento¹²⁴⁹ y se acuerda reunir todos los datos posibles¹²⁵⁰:

«Para demostrar la suma utilidad de que reporta el Estado de beneficio y el filantrópico establecimiento.»

Esto último se hace con el fin de persuadir a las cortes de la utilidad de esta institución de enseñanza.

En el ámbito político intuimos que nuestro músico entonces se manejaba bien, ya que había conocido a algunos de los diputados del gobierno durante su estancia en Londres. Pensamos que en la labor que hizo la comisión encargada convencer a las cortes de la utilidad del conservatorio nuestro músico desempeñó un papel muy importante, tanto por su prestigio y relaciones personales como por su discurso y los argumentos que expuso en defensa del establecimiento.

¹²⁴⁵ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (2.I.1841).

¹²⁴⁶ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (22.XI.1840).

¹²⁴⁷ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (8.I.1841).

¹²⁴⁸ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 14 (1.IV.1841).

¹²⁴⁹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (5.III.1841).

¹²⁵⁰ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (5.III.1841).

7.1 Carnicer director del conservatorio

La «etapa Carnicer» del conservatorio nos resulta de particular interés y es la confirmación de que nuestro compositor actuó siempre como subdirector del centro en todas las decisiones importantes, tanto administrativas como musicales. Carnicer siempre fue consultado por los directores de turno en temas de diversa índole y, como hemos visto, formaba parte de casi todas las comisiones y jurados. A partir de su nombramiento como director interino en 1841, ocupó este cargo en varias ocasiones que iremos detallando, dado su interés para nuestro trabajo.

Las actividades de nuestro músico en el centro, al margen de sus clases de composición, se desarrollaron en temas tan diversos como la redacción de reglamentos, la negociación de presupuestos, la composición de piezas para exámenes, la organización de oposiciones y galas en el centro, los dictámenes sobre composiciones o conflictos judiciales vinculados al mundo de la música, los peritajes y el desarrollo de programas de enseñanza.

El nombramiento de Carnicer como director interino del conservatorio se produjo exactamente en el inicio de la regencia de Espartero. María Cristina de Borbón, la reina regente, había sido obligada a exiliarse el 17 de octubre de 1840. El general Espartero consolidaba su poder, y el 10 de mayo de 1841 las cortes le eligieron regente. Seguramente por ser un allegado de María Cristina, el conde de Vigo fue enviado a un destino militar para alejarlo de la Villa y Corte en momentos en que el general se hacía con Madrid. El Viceprotector envió un comunicado en el que solicitaba licencia de cuatro meses para una campaña militar, proponía a Carnicer como director interino durante su ausencia y daba instrucciones para que se le hiciera entrega del conservatorio, lo que se efectuó en dicha reunión¹²⁵¹:

«Se terminó esta sesión cuya acta firma el Señor Don Ramón Carnicer, Gefe interino del Conservatorio en unión con el infraescrito Secretario.»

La siguiente junta ya fue presidida por Carnicer, como director de pleno derecho¹²⁵²:

«A las seis de la tarde de este día se reunió la Junta auxiliar facultativa en la habitación del Señor Don Ramón Carnicer, Gefe interino del Conservatorio, presidida por dicho Señor y con asistencia

¹²⁵¹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (20.V.1841).

¹²⁵² E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (27.V.1841).

de los vocales que al margen constan.»

Carnicer comenzó su período de director tratando todo tipo de asuntos relacionados con el centro. Se planteó así el caso de un profesor:

«Se puso en noticia de la Junta que el Señor Profesor de solfeo Don Sebastian Iradier había convocado a las alumnas de su clase para que fueran examinadas de Gramática Castellana y Aritmética sin conocimiento de la misma Junta».

Se discutió el asunto y la junta acordó comunicarle que no lo hiciera más en lo sucesivo, y que se limitara,

«al cumplimiento de los deberes que se le impone su destino de Profesor 1º de solfeo».

A este profesor también se le había llamado la atención por llevar alumnos a su casa, a copiar música (según él, era para proporcionarles «alguna ganancia para atender a sus necesidades»). Se decidió investigarle, ya que era un comportamiento poco habitual:

«En su vista acordó la Junta que el Señor Carnicer se enterará mas por menor de lo que hubiese en el particular para providenciar lo conveniente.»

Algún miembro de la junta se había quejado de que alumnos del centro iban a casa de Iradier a copiar música. Este escribió en su descargo al Viceprotector¹²⁵³:

«No por eso dejo de interesarme por ellos, pues el Señor Hernando, discípulo del Señor Carnicer en composición, viene a mi casa cuasi diariamente, quien lleva piezas para copiar».

El profesor argumentó que era música nueva y le servía «de instrucción y gana dinero».

En la siguiente reunión de la junta también se abordó el tema de Iradier y se le dio la razón al profesor¹²⁵⁴:

«El Señor Presidente manifestó a la Junta que a consecuencia de los acordado en la sesión anterior había tomado conocimiento a los procedimientos tenidos por el Profesor Iradier con los alumnos Arroyo, González y Morcillo, y que resultaba cierto que no había hecho dicho Profesor

¹²⁵³ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 17 (22.V.1841).

¹²⁵⁴ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (15.VII.1841).

más que invitarlos a que escribieses música por cuenta del indicado Iradier y satisfacerles su importe».

7.2 El presupuesto aprobado en 1841

El asunto del presupuesto y los sueldos seguía siendo una de las preocupaciones principales del nuevo director. Para lograr su aprobación por las cortes se acordó la impresión de las propuestas que debían presentarse¹²⁵⁵:

«A los Sres. Diputados y Senadores respecto a la utilidad del centro.»

Se conserva uno de los manifiestos que el Real Conservatorio de Música de Madrid imprimió e hizo llegar a las cortes. Está firmado por Ramón Carnicer, como Viceprotector, con fecha del 31 de mayo de 1841. La primera parte del texto nos cuenta lo difícil que era para los nacionales estudiar una carrera artística por el estado de abandono en que se hallaban las artes, así como las ventajas de tener «artistas nacionales»¹²⁵⁶ para el ahorro del erario público y para el desarrollo del país¹²⁵⁷:

«Las utilidades que reporta a la Nación el Conservatorio de Música y Declamación son las siguientes: más de 100 jóvenes se hallan disfrutando de los beneficios que les proporcionó la enseñanza de este establecimiento; viven, mantienen sus familias y cubren sus atenciones con los recursos que el arte les proporciona; pues mucho mayor es el número que se halla en la actualidad próximo a salir: y bien ¿el dar carrera a un crecido número de jóvenes de ambos sexos que por este medio adquieren una profesión y llegan a disfrutar una suerte cual no se podría esperar atendido su escasa fortuna, no es un beneficio conocido?»

En el segundo párrafo, Carnicer nos habla de las grandes virtudes que, según él, tiene la música para la educación de la juventud, y de las ventajas de tener artistas nacionales en la compañía de ópera de Madrid:

¹²⁵⁵ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (27.V.1841).

¹²⁵⁶ Carnicer se refiere con esta exposición a cantantes de ópera.

¹²⁵⁷ Citado por Sopena (1967, p. 48). BHM: Mus (L) 784. En Pagán y De Vicente (1997, p. 508) se cita una parte de



«Pues no es esto solo: a la par que proporciona carrera y un modo de vivir honroso a la juventud, les inspira también ideas de buena educación, de buenos sentimientos; lleva a la sociedad personas que difícilmente podrán alternar con ella [¿?] jóvenes ha recibido el Conservatorio de Música en el mayor abandono de su educación y a poco tiempo de permanecer en él se notaron sus hábitos más regulares, concluyendo por perder los resabios adquiridos en su infancia, pues es un axioma conocido el que la música ejerce una influencia extraordinaria en las costumbres. Otra de las ventajas que reporta este establecimiento a la Nación, lo prueba el crecido número de jóvenes que se apresuran a matricularse para seguir su enseñanza; esto manifiesta que los españoles empiezan a conocer las ventajas del estudio de las artes, siendo un mal que tocamos tan de cerca el abandono de ellas por cifrar su esperanza en obtener algún destino. Aunque el número de artistas sea muy crecido, en nada perjudica a la Nación, porque los que en la Península no tengan colocaciones sabrán buscárselas en el extranjero: no son pocas las capitales de que Italia absorbe por este medio pues hasta hace cinco años que tenemos algunos artistas nacionales la compañía Italiana en Madrid solamente costaba cerca de un millón de reales y hubo año que escedió.»

Luego pasa a señalar el interés general que había por que se mantuviera el Real Conservatorio de Madrid:

«No se crea que el deseo que manifiestan los Maestros en la conservación de este Establecimiento nace de interés particular, pues jamás sus escasos sueldos han sido ni medianamente pagados en las dos épocas, esto lo prueba el atraso que sufren de mas de tres años, pero como artistas no pueden menos de hacer presente las razones en que se fundan, y procurar se conserve un establecimiento que le consideran de utilidad pública, y el único elemento para que la música y declamación consigan en España el grado de esplendor a que sus buenos artistas pueden conducirlo.»

Este párrafo nos informa de que los atrasos en los sueldos ya eran algo crónico, puesto que los profesores llevaban más de tres años en esa situación. Carnicer también trata de defender el conservatorio de los ataques de quienes no están de acuerdo con su existencia. Procura desmentir

este manifiesto.

algunos prejuicios y destaca la contribución del conservatorio al país, ya que proporciona medios de subsistencia a familias que no cuentan con recursos:

«Últimamente no pueden consentir por más tiempo prevalezca la idea que vulgarmente se tiene de que el Conservatorio es un establecimiento de mero gusto y recreo, ¿puede merecer este concepto un establecimiento que presta enseñanza pública, da carrera y educación a la juventud, alimenta a número crecido de familias, y proporciona ahorros a la Nación como queda demostrado? Los que esto digan que se acerquen al Conservatorio en las horas de clase: públicas son, y verán lo penosa que es su enseñanza que no cede al campo a la más árida y difícil; concedemos que la música tiene este segundo atractivo para con las clases de la sociedad que no se dedican a ella por recurso, pero esta doble circunstancia no debe desvirtuar en nada las ventajas de este establecimiento, en todo caso será un argumento más poderoso en favor de su grande ascendiente para con la sociedad en general.»

Es posible que estas propuestas impresas fueran distribuidas por los mismos profesores, en forma de octavillas, a las puertas de las cortes. Otra iniciativa de Carnicer fue elaborar un informe sobre los alumnos que «están colocados en la carrera»¹²⁵⁸ que fue remitido a los diputados, así como apoyar la aprobación de los presupuestos,

«Con el objeto de que V.S. tome en conocimiento de las ventajas y utilidades de la existencia del Conservatorio.»

Al parecer el informe fue enviado a muchos diputados. Carnicer les solicita la protección del centro y de los 300 alumnos:

«Que en el día reciben educación en él; tanto por el bien de la clase pobre del Estado, cuanto por orgullo nacional.»

En el informe antes mencionado encontramos a diversos ex alumnos de Carnicer «colocados»: Mariano Martín, maestro director en Zaragoza, Juan Gil, profesor de solfeo del conservatorio, Joaquín Espín, maestro de la Academia Matritense y organista del Carmen, Manuel Ducassi, profesor de cello y primer violón de la ópera, Luis Cepeda, contrabajo del teatro de la ópera, Josefa Jardín, profesora de arpa

¹²⁵⁸ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 18 (25-VI.1841). Firmado por «El Gefe interino» Carnicer.

del conservatorio, y Juan Pablo Hijosa, profesor de solfeo en el conservatorio. Otros de sus alumnos se encontraban en el extranjero, como Juan Retes en México, José Golfín en Burdeos, Narciso Tellez en la Habana, Ángel León en Brasil y Pedro Tintorer en Lyon. Aparecen muchos de los cantantes de los teatros e instrumentistas de las orquestas. La lista tiene anotaciones de Carnicer. También figuran actores. Carnicer había pedido una lista a cada profesor para elaborar el informe. El suyo, manuscrito, dice:

«Nota de los alumnos que han asistido a la clase de composición desde el año 1830, que se fundó el Real Conservatorio hasta el mes de febrero de 1836, en que el abajo firmado se retiró de dicho Conservatorio con motivo de no haber aprobado su existencia el Gobierno.»

Se mencionan los lugares de trabajo y los sueldos que cobra cada alumno. La lista completa dice:

«Mariano Martín, Madrid. Juan Retes, Méjico. Juan Gil, Madrid. Luis Cepeda, Madrid. Joaquín Espín, Madrid. Manuel Ducassi, Madrid. José Golfín, Burdeos. Luis Vicente Arche, Sebastian Pla, Manuel Suárez, Pedro Carril en Madrid. Pedro Tintorer en Lyon. Rafael Botella, en Madrid. Antonio Ruiz, Burgos. Alejandro Ferrán, Roma. Lorenzo Zamora, Madrid, Nicolás Saez, Francia. Carlos Leandro Majesté, Madrid.

Alumnas: Manuela Oreiro Lema, Madrid. Dolores García, Zaragoza, Dolores Carrelero, Madrid, Antonia Plañol, Cádiz, Josefa Pieri, Teresa Rodajo y Josefa Jardín en Madrid.»

Encontramos varios escritos de Carnicer referentes a la exposición que había que hacer al congreso, así como listas de diputados y papelitos de distribución escritos por el compositor, como el siguiente:

«Albéniz se encarga de los diputados que a continuación se expresan: [...]»

También está el borrador del artículo publicado en la prensa en defensa del conservatorio, en el que los profesores se quejan sufrir un trato mezquino y hablan de los servicios prestados a la nación. El artículo apareció en el periódico *La Constitución* el 25 de junio de 1841¹²⁵⁹. Al día siguiente, Carnicer escribió a Jacinto Salas y Quiroga, director del diario, agradeciéndole la publicación en nombre de la Junta Facultativa¹²⁶⁰.

El esfuerzo surtió efecto, pues como vemos en el acta de la siguiente reunión de la junta, el

¹²⁵⁹ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 19. Se conserva el artículo original en dicha carpeta.

¹²⁶⁰ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 19 (26.VI.1841).

presupuesto, por fin, fue aprobado. En la reunión se entra directamente en el tema del presupuesto y se aprueba una proposición escrita por Saldoni que como primer punto señala¹²⁶¹:

«Acordar 1º un voto de gracias a los Sres. Carnicer y Diez, por lo mucho que han trabajado para que fuese aprobado el presupuesto del Conservatorio.»

Este debió de ser un gran día para Carnicer, ya que gracias a sus gestiones, y como director del conservatorio, podía anunciar solemnemente la aprobación del dichoso presupuesto. Era un triunfo personal en una batalla ganada públicamente. Nuestro músico dio las gracias e:

«hizo presente la satisfacción que le cabía de poder participarla [a la Junta] que había sido aprobado el Presupuesto para el Conservatorio, y por lo tanto si la Junta lo creía conveniente pasarían los demás Profesores que tenía convocados para hacerlo saber.»

Al parecer, los demás profesores estaban esperando afuera para recibir la noticia. Carnicer había preparado un pequeño discurso (comunicado) para «tan Fausto acontecimiento», como él mismo lo define. Este texto nos ayuda a ver cómo fue el proceso llevado a cabo por la comisión que encabezaba para convencer al congreso de la necesidad de conservar el establecimiento:

«Señores:

En nombre de la Junta como su presidente interino tengo la satisfacción de poner en conocimiento de V.V. que el Congreso de Sres. Diputados en sesión del día 13 del actual se ha dignado aprobar el Presupuesto para el Conservatorio.

Este suceso formará época en el Establecimiento, por la particular circunstancia de deber su existencia de hoy en adelante a la voluntad Nacional.»

Este hecho, hoy casi desconocido en la historia del conservatorio, fue verdaderamente un hito muy importante para su continuidad. De hecho, como hemos visto, el centro tenía bastantes enemigos y se habían creado otras instituciones, como el Ateneo Científico y Cultural, el Museo Lírico o el Gimnasio Musical, que también se postulaban como centros de educación musical y desdeñaban al Real Conservatorio. El discurso de Carnicer se hace eco de las maquinaciones de los enemigos del conservatorio y elogia el tesón de quienes han sacado adelante el presupuesto:

¹²⁶¹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (15.VII.1841).



«Faltaría a mi deber si al hacer esta comunicación a V.V. dejase de manifestarles al mismo tiempo y no quedase consignado en el libro de Actas de la Junta quienes eran los individuos que se han esforzado por deshacer la mala impresión que en el ánimo del Público y del Congreso habían producido los amaños de los enemigos del Conservatorio y tal vez de la prosperidad Nacional.

La Junta [¿?] en la confianza de que ya se había hecho presente a los Sres. que componían la Comisión de Presupuestos la utilidad del Conservatorio y los beneficios que en todas las épocas ha producido; pero desgraciadamente no era así, y por lo tanto fue suprimido su presupuesto. El Profesor Don Manuel Silvestre se apresuró a participarlo a los individuos de la Junta, y estos trataron de hacer patente a las Cortes por cuantos medios les fuese posible la idea tan equivocada en que estaban con respecto al Conservatorio.

El Profesor Don Juan Diez, con la mayor actividad reunió cuantas noticias le fue posible para poder formar como forma el estado en que se demuestran las ventajas que ha proporcionado el Conservatorio a infinidad de familias, y la memoria en que se patentiza la necesidad a su existencia, cuyos documentos lograron inclinar el ánimo a favor del Conservatorio de los Sres. diputados presentados por mí y acompañado de algunos individuos de la Junta.»

No deja de reconocer nuestro músico la colaboración de dos de las personas que más le han apoyado en su labor, Saldoni y Albéniz, y da las gracias a los padres de alumnos que han colaborado en la defensa de la «causa»:

«Los Sres. Profesores Don Pedro Albéniz y Don Baltasar Saldoni han contribuido al buen éxito por todos los medios que les ha sido posible dirigiéndose a los Sres. diputados y haciendo otras muchas gestiones quedándome solo a mi la satisfacción de admirar el zelo e interés por el Conservatorio de todos los Sres. [¿?] no sería justo que dejase en olvido los esfuerzos y diligencias que para igual fin han practicado los Padres de alumnos del Conservatorio (en nombre de todos los demás) Don Basilio Antonio de Morales, Don Manuel Paz y Don Rosendo Redondo, quienes son acreedores al reconocimiento general del Establecimiento. Sólo me resta decir a V.V. que estoy firmemente persuadido de que todo mis apreciables y dignos compañeros los Profesores del Conservatorio Nacional me ayudaran cuanto sea posible a corresponder a la confianza que ha depositado en nosotros la Nación.»

En este párrafo vemos claramente que fue Carnicer quien hizo la exposición a los diputados y les persuadió de la necesidad de mantener el centro. Después de ganar esta batalla, Carnicer:

«Manifestó a todos los Profesores que de acuerdo de la Junta haya vacaciones desde mañana 16 hasta 15 de agosto próximo, lo que se servirían participarla a sus respectivos discípulos».

Aunque hubo vacaciones, la junta se reunió en el mes de agosto, bajo la presidencia de Carnicer. En la primera reunión nuestro músico informa sobre una Real Orden para la concesión de tres pagas a Saldoni¹²⁶²:

«Para que pueda concluir la impresión de la obra que está escribiendo».

Se trata del método de solfeo de este autor. Carnicer había hecho unos comentarios muy elogiosos del texto en 1837. También lee otra Real Orden sobre el uso del teatro del conservatorio para las sesiones de declamación del Museo Lírico, Literario y Artístico, que también ofrecía conciertos. Se vuelve a plantear lo del nuevo local para el centro y se discute sobre su alquiler, que era de 8.000 reales. Al parecer el dueño no estaba conforme con la cantidad, por lo que se plantea proponer al gobierno la búsqueda de otro local adecuado.

Se habla del proyecto de reglamento, si presentarlo o no al gobierno, y se acuerda hacerlo cuanto antes. También se discute sobre la administración de «fondos del Establecimiento». En el ámbito pedagógico destaca lo siguiente:

«Hecho presente por el Señor Carnicer la necesidad que había de aumentar otro Profesor de canto, con la dotación de 12.000 reales anuales cuya cantidad se gravar el presupuesto del Conservatorio se sacase de la suspensión de la plaza vacante de Literatura, y de la parte de rebaja del alquiler de la casa.»

Se propone a Francisco Frontera de Valdemosa para la plaza de profesor de canto.

La segunda junta de agosto se reúne en la habitación de Carnicer, y este comunica una orden del día 14 de agosto del general Espartero, para disponer de otro local: el Beaterio de San José¹²⁶³. Carnicer señala que el problema es que el local está habitado por viudas y, antes de pensar en una

¹²⁶² E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (2.VIII.1840).

¹²⁶³ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (30.VIII.1841).

mudanza, se les van a buscar otras habitaciones. Sin embargo el ministro tenía encomendado

«que activase la mudanza del Conservatorio al mencionando edificio.»

La junta acordó que Carnicer hiciese todas las gestiones necesarias para acelerar al máximo la mudanza del conservatorio.

Otra pequeño asunto que nos retrata al Carnicer director, fue la petición de Luis Bidaola, organista, de ser admitido como oyente en la clase de piano de Albéniz¹²⁶⁴. Carnicer escribe de su puño y letra al lado izquierdo de la solicitud¹²⁶⁵:

«El Señor profesor de piano se servirá acerca de la pretensión de este interesado informar lo que crea conveniente.»

Al día siguiente firma Albéniz que no encuentra inconveniente, y Carnicer agrega: «Admitasele como oyente como lo pide»¹²⁶⁶.

En el «Estado general de los alumnos» de este año encontramos algunos nombres nuevos. Los alumnos de la clase de composición del año 1841 son Juan Pablo Hijosa, Antonio Aguado, Salvador Boort, Juan Castellano, Rafael Hernando, Pedro Muñoz, Pablo Iradier, Miguel Herránz, Francisco Barbieri, Luis Vidaola, Fernando Navarro, Gabino Sánchez, Florencio Lahoz, Miguel Visca y Valeriano Pérez, Elena Peinado, Francisca Ramírez, Luisa Solera, Adelaida Ortiz, Claudia Casariego y Josefa Caverta¹²⁶⁷.

Parece que en la prensa cultural va cuajando una visión crítica de la utilidad del establecimiento a partir de su reapertura. El discurso de nuestro compositor con motivo de la aprobación por las cortes de los presupuestos del establecimiento, deja traslucir la existencia de intereses contrarios, que habían hecho lo posible para que no se aprobara el presupuesto. También empiezan a oírse ataques directos a la labor de Carnicer. Así, en la *Revista de Teatros*, a propósito de la representación de *La reina de Golconda*, ópera bufa de Eslava, Antonio Ferrer dice lo siguiente¹²⁶⁸:

«Se ha perdido el Conservatorio, que debió haber sido un panteón de tradiciones nacionales [...]

¹²⁶⁴ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 28 (18.X.1841).

¹²⁶⁵ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 28 (19.X.1841).

¹²⁶⁶ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 28 (20.X.1841).

¹²⁶⁷ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 32 (31.XII.1841).

Es cierto que la fundación del Conservatorio fue viciosa; pero su objeto era útil [...] Ahora cuenta ese establecimiento buenos profesores ¿que le falta pues? Dirección.»

Alude especialmente a la falta de buenas promociones del conservatorio y señala a su dirección, en este caso Carnicer, como la responsable de la situación.

7.3 Carnicer deja la dirección

A finales de 1841 sabemos que «los individuos de la Junta», en vista de la dimisión del conde de Vigo, piden que el director sea el senador Aranalde, que había ocupado el cargo durante una corta ausencia del anterior. La junta comenta también que¹²⁶⁹:

«Durante la ausencia de aquel [Vigo], ha desempeñado dignamente el maestro de composición Don Ramón Carnicer, pero a pesar de sus vivos deseos por el Establecimiento sus ocupaciones no le permiten continuar tan asiduamente como quisiera y reclama este cargo.»

Este documento insinúa que nuestro compositor no estaba tan interesado en continuar en el cargo y que se le había propuesto seguir en él. A mediados de enero de 1842 José Aranalde fue nombrado Viceprotector, ya que encontramos una orden firmada por Carnicer, como director interino en la que da a conocer que el Ministro de Gobernación ha informado de una orden de Espartero en la que nombra a Aranalde director¹²⁷⁰. En la primera reunión de la junta del año se lee la carta de su nombramiento¹²⁷¹. Aranalde ya había sido, por muy poco tiempo, jefe interino del conservatorio. El conde de Vigo había renunciado al cargo. Aranalde agradeció el nombramiento y prometió hacerlo lo mejor posible.

«Hizo también presente S.E. el buen desempeño del Señor Carnicer durante su interinidad, y que le parecía que se le debía pasar un oficio manifestándolo así: lo que fue acordado por unanimidad».

¹²⁶⁸ *Revista de Teatros* (22.XII.1841), p. 2.

¹²⁶⁹ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 28 (20.XII.1841).

¹²⁷⁰ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 33 (18.I.1842)

Los profesores también estaban bastante contentos con la labor de Carnicer como director¹²⁷², por lo que se leyó otra propuesta de Saldoni que en su primer punto pedía¹²⁷³:

«Que se dé un voto de gracias al Señor Carnicer por lo bien que ha desempeñado el cargo de Gefe interino del Conservatorio.»

La junta termina con el nombramiento de comisiones para agradecer al conde de Vigo y al «Sr. Ministro», por su interés por la permanencia del centro. En la segunda comisión figura Carnicer, junto a Saldoni y Díez, que aprovechan para hacer propuestas de mejora del establecimiento. Unos días más tarde Aranalde distribuye unas¹²⁷⁴:

«Disposiciones interiores para la enseñanza y mejor orden»,

en las que quedan establecidos los inspectores por turnos mensuales. A Carnicer se le asignan más turnos.

En febrero de 1842 tenemos noticia de una función que se estaba preparando en el conservatorio. Se acuerda que «se verifique después de Pascua»¹²⁷⁵. También se encarga a Latorre que prepare a los actores que van a participar como figurantes en la citada ópera y se habla de la formación de la orquesta. Con esta función se pretende demostrar el «adelantamiento en su enseñanza» y la utilidad del conservatorio¹²⁷⁶. Este hecho tenía a todas luces una intención particularmente política¹²⁷⁷:

«Satisfacer la ansiedad de los individuos de las Cortes, personas influyentes y no solo lograr se consolide su existencia [la del Conservatorio], sino también la protección y auxilio que carece.»

¹²⁷¹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (20.I.1842).

¹²⁷² En una carta de Rafael Hernando a Francisco Barbieri (10.I.1860), Hernando, secretario del conservatorio, refiriéndose a Carnicer, nos dice: «En el año 41, siendo gefe interino estuvo en crisis el Conservatorio, trabajó con celo, como lo demuestra una comunicación que le pasó la Junta facultativa en que le manifiesta como todos los demás profesores del Conservatorio satisfechos que se hallan de cómo ha desempeñado su cargo, y en esta época fue cuando quedó aprobado en Cortes el Conservatorio y durante parte de este tiempo por sus muchas ocupaciones le suplí yo en la clase de composición» (Barbieri, 1988, doc. n.º .1857, p. 659).

¹²⁷³ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (20.I.1842).

¹²⁷⁴ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 35 (27.I.1842).

¹²⁷⁵ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (27.II.1842).

¹²⁷⁶ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (3.IV.1842).

¹²⁷⁷ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (3.IV.1842).

Es decir, demostrar que tenía un sentido y que el presupuesto aprobado por las Cortes estaba debidamente justificado. Se habla de los gastos que va a generar la función y de la necesidad de recurrir a los «reducidos elementos» con que cuenta el conservatorio. Se presenta el programa para la función: una sinfonía, una comedia traducida por Ventura de la Vega del francés, *La voda improvisada*, unas variaciones para violín de Lafont, acompañadas de cuarteto, y un aria con orquesta y coro escrita por un alumno de Carnicer. Pero el número fuerte es la segunda parte el segundo acto de una ópera de Saldoni, *Cleonice reina de Siria*, con solistas vocales que son alumnos del centro, entre los que destaca un discípulo de Carnicer, Francisco Asenjo Barbieri. El coro mixto está compuesto por 27 alumnos y la orquesta por 29 músicos, reforzada por instrumentistas de los Reales Teatros, que nuestro músico llama para la ocasión. Uno de los párrafos se refiere a este asunto:

«Todos los alumnos de ambos sexos cuentan con poco tiempo de enseñanza, excepto alguno de los orquesta que lo han sido, e invitados se han prestado a concurrir a esta función.»

Tampoco tenía el conservatorio demasiados trajes para la representación:

«No puede presentarse en escena el acto de la ópera con toda la exactitud de trajes que sería de desear.»

Por lo que tuvo que pedirse prestado parte del vestuario al Teatro de la Cruz.

En cuanto al protocolo, nuestro músico es el encargado de encabezar la «comisión» que debía recibir a Isabel II y al general Espartero:

«Procediéndose al nombramiento de los Sres. Maestros que han de recibir a S.M. y o al Señor Regente en la próxima función lo fueron los Sres. Carnicer, Saldoni, Valdemoso y Latorre.»

La función tuvo lugar el 16 de abril de 1842. Se hicieron dos ensayos generales los días 11 y 14 de abril, a los que asistieron, entre otros, maestros y empleados del centro. Sabemos que para el primer ensayo Carnicer pidió 6 lunetas y 2 palcos, así como otras entradas para sus alumnos. A la función asistieron senadores y diputados, ministros, el capitán general, la duquesa de la Victoria y el general Espartero, los notables y representantes de la prensa: *Eco del Comercio*, *El Correo*, *Gaceta de Madrid*, *La Iberia Musical*. Hubo mucha solicitud de entradas¹²⁷⁸. Se hizo una segunda función el 17 de abril. Barbieri

¹²⁷⁸ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 41.

representó el papel de *Olinto* en la *Cleonice* de Saldoni. Había profesores de la orquesta de los teatros, que se prestaron para el mejor desempeño de la velada. En las obras del programa se tocó un aria con coros y orquesta de Pedro Muñoz, alumno de Carnicer.

Aunque la mayor parte de la prensa hizo una crónica positiva de las funciones, no fue el caso de *La Iberia Musical*, que habló muy mal del conservatorio. Un escrito de Arnalde quejándose del artículo publicado el 21 de abril de 1842 nos da una idea del malestar que causó la crónica de dicho periódico. El director afirma, refiriéndose a su autor, que «escribió con mala intención». Dice que no merece la pena contestar a las críticas malévolas, pero da algunas explicaciones sobre los problemas que hubo para la representación, como el tamaño del escenario, al que al parecer aludió el artículo¹²⁷⁹:

«Había ópera: el escenario es muy pequeño; el piano se debía colocar de una vez en el mismo escenario y no podía sacarse. Para asegurarme de la posibilidad hice subir a los Coros, a los maestros Carnicer y Saldoni y al mismo Señor Lahoz.»

No se podía colocar el piano en el escenario porque era de cola, y hubo que suprimir unas variaciones para piano de Lahoz.

Durante el mismo mes, abril de 1842, Carnicer rinde cuentas a Arnalde y al ministerio de los meses que ha desempeñado el cargo de director¹²⁸⁰:

«Tengo el honor de remitir a V.E. la adjunta cuenta de caudales del tiempo que he desempeñado el cargo de Gefe interino de este Establecimiento la cual rindo al Tribunal Mayor de Cuentas.»

Arnalde pasa la cuenta de Carnicer al ministro de Gobernación y da fe de que nuestro compositor ha cerrado el balance de la parte económica de su gestión¹²⁸¹:

«Debiendo manifestar a V.E. haver entregado dicho Carnicer al habilitado del establecimiento Don José Ballesteros los mil quinientos ochenta y un reales y veinte maravedies que resultan según ella a favor del Conservatorio.»

El 18 de abril de 1842 Carnicer emprendió un viaje a Italia acompañado del empresario Segundo

¹²⁷⁹ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 41 (23.IV.1842).

¹²⁸⁰ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 39 (11.IV.1842).

¹²⁸¹ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 39 (18.IV.1842).

Colmenares con la misión de contratar una compañía de ópera para el teatro del Circo (ver capítulo I). El compositor estaría fuera de Madrid alrededor de dos meses. Imaginamos que antes de partir quiso dejar saldadas las cuentas con el conservatorio. También antes de marcharse emitió su opinión respecto a un manuscrito que había presentado para su aprobación Carlos Guigou, que era presidente de la sociedad filarmónica de Santa Cruz de Tenerife. La obra se titula *Arte de la Fuga*. Aranalde había pedido la opinión «experta» de Carnicer. El compositor contesta de su puño y letra lo siguiente¹²⁸²:

«Tengo el honor de remitir a V.E. la obra titulada Arte de la Fuga, compuesta por Don Carlos Guigou, la cual he examinado detenidamente, y sin embargo que hallo en ella algunos preceptos a los cuales yo no puedo adherirme, tiene otras muchísimas cosas dignas de elogio y no puedo menos de hacer presente a V.E. que su estudio puede ser utilísimo a los alumnos de la clase de composición, por carecer este Conservatorio de obras elementales de este género.

No obstante V.E. con su superior conocimiento dispondrá lo que crea mas conveniente al mejor lustre del establecimiento.»

Suponemos que se trataba de una obra teórico-musical, con cierta calidad, ya que Carnicer, no muy dado a estimular este tipo de libros, se refirió elogiosamente a su contenido. Saldoni también dio su opinión, hallando «la parte teórica algo confusa y pesada», pero afirmando que podría ser útil¹²⁸³. Al parecer el autor pretendía que el conservatorio pagara los gastos de impresión del libro, a lo que Aranalde contestó diciendo que era imposible¹²⁸⁴. Aranalde era senador por la provincia de Canarias y a Guigou lo había recomendado Patricio Madam, amigo de Aranalde. Guigou ya lo había intentado con el conde de Vigo, y había escrito a la reina en enero de 1841.

Carnicer regresó de Italia hacia el 15 de junio de 1842, reincorporándose a su labor en el conservatorio. Pocos días después sabemos que se suspendieron las clases hasta septiembre debido al calor. Nuestro compositor firma la orden y agrega «Enterado». Sabemos también que los alumnos quedarían a disposición del centro si eran requeridos para ensayar o lo que fuese¹²⁸⁵:

¹²⁸² E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 48 (12.IV.1842).

¹²⁸³ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 48 (13.IV.1842).

¹²⁸⁴ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 48 (27.VI.1842).

¹²⁸⁵ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 51 (25.VI.1842).

«Quedan autorizados los Señores maestros para reunir los alumnos que designen en los días y horas que estimen mas oportunas.»

No volvemos a tener noticia de reuniones de la junta hasta principios del siguiente año: 1843. Sin embargo, contamos con varias noticias a través de otras fuentes. En primer lugar de la prensa, donde se dejan oír algunas alusiones críticas, o más bien irónicas, a Carnicer como pedagogo; como en julio de 1842, cuando se estaba ensayando una función extraordinaria de *Lucrecia Borgia* en el Teatro de la Cruz, con la soprano Cristina Villó, antigua alumna del centro que había regresado a España. Para la ocasión la *Revista de Teatros* hizo alusión a algunos pormenores del montaje de la ópera¹²⁸⁶:

«Grandes dificultades se presentaron para el arreglo de la función, pero el señor Real, profesor ventajosamente conocido protector y maestro gratis de la juventud española, la señora Lombía apreciada siempre, el señor Ramos, el señor Barba, y el señor Cozar, todos por sí y con sus amigos se prestaron inmediatamente gustosos a contribuir al feliz pensamiento de la artista».

La función, a pesar de las ironías contra nuestro músico, fue elogiada por la *Revista de Teatros*, que no dudó en señalarla como un verdadero éxito¹²⁸⁷:

«El público aplaudió con entusiasmo a la distinguida alumna del Conservatorio, dedicándole palomas, coronas y ramilletes».

La Iberia Musical hace inmediatamente la comparación, entre la compañía que dirigía nuestro músico en el Teatro del Circo, y la que se había montado para la ocasión, tomando partido por esta última¹²⁸⁸:

«Dos compañías de ópera tenemos en Madrid en la actualidad. Una en el teatro del Circo compuesta por partes escogidas en la misma Italia por el Señor Don Ramón Carnicer maestro del Conservatorio español de música. Y la otra compuesta por partes españolas, improvisada en unos cuantos días por personas amantes de su nación. [...] Decimos que desde luego vencieron

¹²⁸⁶ *Revista de Teatros* (24.VII.1842), p. 128.

¹²⁸⁷ *Revista de Teatros* (7.VIII.1842).

¹²⁸⁸ *La Iberia Musical* (7.VIII.1842), p. 127.

los españoles».

En vista de la aclamación que había dedicado el público madrileño a Cristina Villó se decide representar *Norma* con esta cantante y alumnos del conservatorio. Joaquín Espín y Guillén, en su revista, se refiere a la función, alabando a la soprano pero criticando al conservatorio, cuya destino debía ser, según él, formar músicos nacionales para no tener que contratar a extranjeros¹²⁸⁹:

«Se creó un Conservatorio nacional de música donde no se escaseó gasto alguno para que de este establecimiento saliesen compositores cantantes e instrumentistas. Ningún establecimiento de educación pública ha costado más que este, y ninguno ha dado menos resultados».

Espín, sin embargo, ensalza las cualidades de algunos de los ex alumnos: Cristina Villó, Manuela Oreiro Lema, y Dolores Franco,

«que están dando honor y lo darán siempre a este establecimiento.»

En la misma publicación, Mariano Soriano Fuertes se queja del destino de los alumnos que salen del conservatorio, ya que no tienen oportunidades como solistas en el mundo de la lírica teatral¹²⁹⁰:

«Es triste estudiar para no salir de coros y partiquinos que es de lo que da de sí por ahora el conservatorio nacional de música por no haber protección hacia un establecimiento en que toda la nación está interesada y donde no se ven resultados.»

Aunque aparentemente estas quejas no tenían nada que ver con nuestro compositor, había un vínculo directo, ya que él era quien decidía muchos de los contratos que se hacían en los Reales Teatros. Como veremos, a partir de 1842 empezó una «campana» contra Carnicer, tanto en su faceta de director musical como en la de pedagogo. Los ataques fueron especialmente virulentos en *La Iberia Musical*, revista que dirigía Joaquín Espín y Guillén. Algunas semanas después, en septiembre de aquel mismo año, apareció la segunda parte de un artículo de Indalecio Soriano Fuertes titulado *Crimen de la Música*. En él se habla del conservatorio y de su falta de dedicación al arte nacional, y se dice que aunque los demás profesores habían logrado sacar algunos discípulos adelante¹²⁹¹:

¹²⁸⁹ *La Iberia Musical* (14.VIII.1842), p. 132

¹²⁹⁰ *La Iberia Musical*, p. 133 (14.VIII.1842).

¹²⁹¹ *La Iberia Musical*, p. 17 (17.IX.1842).

«Por desgracia no sucedió lo mismo para la enseñanza de la parte sublime de la facultad.»

Esta enseñanza es la composición; el articulista se remonta a los inicios del conservatorio y critica a nuestro compositor por la adopción de *La Geneuphonía* de Virués Spinola como método de enseñanza de esta asignatura¹²⁹²:

«El señor Don Ramón Carnicer nos dispensará que le culpemos de demasiado complaciente, por haberse opuesto a su desaprobación y adopción, porque como maestro acreditado y de experiencia, debió conocer tan bien como nosotros que los resultados serían nulos; y que por más que se esmerase jamás conseguiría sacar un discípulo brillante y completo que le diese honor, ni que pudiese presentarse en pública palestra a hacer una oposición, de las que sabe muy bien se hacían en España. Creemos de buena fe que el señor Carnicer será de nuestra opinión, porque le conocemos y nos conoce. Por lo mismo, como coprofesores, como compositores que hemos sido, y como españoles interesados por los adelantos de nuestra profesión, le aconsejamos que sería mejor que mudando de sistema, enseñase por el que aprendió él mismo, pues en él se han formado grandes maestros, como lo acreditan sus obras.»

No creemos que Carnicer usara mucho el método de Virués Spinola en sus enseñanzas, aunque formalmente apareciera como método oficial. Soriano Fuertes también ve lagunas en la educación musical del centro, como en la armonía, que en otros países se enseñaba ya como asignatura separada del ramo de composición:

«Vemos que la enseñanza de la armonía quedará muy en breve reducida al Conservatorio de Música, porque los maestros de capilla, que eran los que generalmente se empleaban en este ramo de instrucción, desaparecerán muy pronto de la nación española. Si la experiencia le ha hecho conocer al Señor Carnicer como a nosotros que se necesitan algunas reformas para ponernos al nivel de los adelantos modernos.»

El artículo se prodiga en ataques hacia la enseñanza de la composición, de «ese conservatorio rutinario que a paso lento camina por un círculo vicioso y equivocado», y se pregunta:

«¿Por qué estos profesores no presentan mejoras, no adoptan buenos métodos, no llevan una

¹²⁹² *La Iberia Musical* (17.IX.1842), pp. 17-18

marcha uniforme y activa, no corrijen los perniciosos defectos de que está sembrada nuestra carrera y los que la profesan?»

Frente a estos comentarios creemos que nuestro músico no hizo oídos sordos, aunque los ataques al conservatorio eran ya una práctica habitual del grupo de *La Iberia Musical*, publicación que estaba verdaderamente obsesionada por la necesidad de crear una «ópera nacional». Como veremos en las actas, Carnicer y los miembros de la junta promovieron reformas en la enseñanza, aunque su implantación fue lenta. La armonía era una asignatura que estaba incluida como parte de la enseñanza de composición y probablemente no se estudiaba tan a fondo como en los centros musicales religiosos. Hubo que esperar hasta 1854 para ver un cambio en el planteamiento. La asignatura se separó de la de composición e Hilarión Eslava fue nombrado profesor¹²⁹³.

En otro artículo, *Sobre la Enseñanza Música*, Soriano Fuertes critica otra de las asignaturas impartidas en el conservatorio, «única escuela que en España existe», y considera que¹²⁹⁴:

«Se encuentra sin un cimiento sólido, cual es el solfeo ,no hay un método de solfeo que abrace y explique con solidez los primeros rudimentos musicales [...] Si esto hubiesen tenido presente los maestros del Conservatorio, no hubieran adoptado para la enseñanza del mismo, un método que se haya incompleto, y que no solo han cometido la irreparable falta de adoptar una obra que para nada sirve porque no está acabada, sino la de haberle dado su aprobación, cuando la mayor parte de su contenido se halla todavía en la mente del autor.»

El varapalo, esta vez, era para Saldoni, pero indirectamente también para Carnicer, ya que nuestro compositor era el gran aliado de Saldoni y recientemente, en calidad de director interino, había apoyado la concesión de fondos para que el autor del método pudiera concluir su obra¹²⁹⁵.

Por un documento de orden económico sabemos que Carnicer también ocupó interinamente la dirección del centro durante las vacaciones de 1842, ya que en agosto nuestro compositor entregó al gobierno una relación de gastos del conservatorio y firmó como «Gefe interino». Carnicer ganaba

¹²⁹³ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) 4.XI.1854.

¹²⁹⁴ *La Iberia Musical* (2.X.1842), pp. 33-34

¹²⁹⁵ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (2.VIII.1840).

entonces 14.000 reales al año¹²⁹⁶. El maestro dice que la junta quería hacer alguna rebaja en el presupuesto presentado para 1842 pero no contaba con «recurso alguno extraordinario», por lo que solicita su aprobación¹²⁹⁷.

Del mes de octubre de 1842 es una circular de Aranalde en la que se queja de que varios alumnos trabajan para sociedades particulares, teatros u orquestas, sin la autorización del centro, y pide a los profesores que confeccionen una lista de los que se hallan en ese caso. El director dice que «la dirección no se opone», pero agrega que a su entender esto va en detrimento del estudio y que deberían dar mas importancia a sus carreras, ya que reciben enseñanza gratuita. Algunos alumnos desprestigiaban el centro, según Aranalde. Carnicer escribe una nota referida a la clase de composición:

«Noticia de los alumnos que tiene dicha clase ocupados en los establecimientos que se espresan.»

Se trata de Florencio Lahoz, socio del Liceo, del Museo, del Instituto Matritense y de La Unión, Salvador Boort, que estaba «de violín en el Circo y [era] socio del Liceo», Francisco Barbieri «de corista en el Circo», Narciso Maimó, «de músico en 3er batallón» y Joaquín Gaztambide «de contrabajo en el Circo»¹²⁹⁸.

Las críticas a la enseñanza del solfeo no solo venían de fuera del conservatorio. Los profesores de instrumento y de canto se quejaban de lo mal preparados que llegaban los alumnos. Se designó a Carnicer y Francisco Valdemoso para que elaboraran y presentaran un plan de enseñanza de la asignatura. El plan dio lugar a una fuerte polémica entre el director y Saldoni a propósito del artículo 13¹²⁹⁹ y el sistema de enseñanza de solfeo¹³⁰⁰.

La siguiente reunión de la Junta Facultativa tuvo lugar en enero de 1843. Según el director no había habido tal junta, por no haberla promovido ningún individuo ni existir cosas demasiado importantes

¹²⁹⁶ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 51 (29.VIII.1842).

¹²⁹⁷ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 51 (25.VIII.1842).

¹²⁹⁸ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 52 (14.X.1842).

¹²⁹⁹ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 67. Presentado el 21.XII.1842 y aprobado el 28.XII.1842.

¹³⁰⁰ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 73 (28.I.1843).

que tratar¹³⁰¹. Se volvieron a plantear problemas económicos, de pagos atrasados que tenía que hacer el gobierno, y se propuso hacer funciones pagadas para ayudar al centro.

Haciéndose eco de las críticas vertidas por Mariano Soriano Fuertes y otros profesores, en la reunión se abordaron los problemas surgidos en la mencionada clase de solfeo, asignatura en cuya enseñanza se observaba una desigualdad. La junta había designado a los inspectores Carnicer y Valdemoso para que se ocuparan del asunto y elaboraran un plan que remediara esta desigualdad. Ellos:

«desempeñaron el encargo y mereció este trabajo su aprobación, estampada a continuación del Proyecto de que mandó sacar y repartir copias.»

Los otros miembros de la junta examinaron el plan, y tras una discusión:

«Se acordó llevar a efecto el precitado Plan, admitiendo para la enseñanza no solo el método del Señor Saldoni, sino cualesquiera otros.»

Vemos en este acuerdo que las críticas de *La Iberia Musical* no eran fundadas y que la Junta Facultativa había tomado cartas en el asunto para buscar una solución. También se decidió hacer un pedido de métodos a Francia. El director, consciente de los ataques que sufría el centro, pidió que se hicieran:

«los mayores esfuerzos en la enseñanza a fin de sostener la buena opinión del Establecimiento, procurando los medios necesarios de evitar que los alumnos lo abandonen antes de concluir la enseñanza.»

En febrero de 1843 sabemos de una¹³⁰²:

«Nota presentada al Regente del Reyno, pidiendo protección para el Conservatorio.»

En esta se pide que no se abandone la institución y que se salden los pagos atrasados. Asimismo se plantea la posibilidad de implicar a la iniciativa privada para financiar la construcción de una nueva sede para el conservatorio:

«Si se lograra interesar a particulares en la empresa de construir un edificio o teatro en punto

¹³⁰¹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (15.I.1843).

¹³⁰² E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 75 (7.II.1843).

más céntrico.»

Suponemos que este escrito constituye el embrión del proyecto de construir el edificio que albergaría el Teatro Real y el conservatorio.

También de febrero de 1843 es un texto, cuyo borrador está escrito con letra de Carnicer, sobre el tercer cuaderno del método para piano de Albéniz, que había sido remitido al director para su edición. Aranalde había pedido la opinión a la junta, y esta lo recomienda de forma muy favorable, afirmando:

«que su hábil y experimentado autor, escediéndose a sí mismo, ha superado nuestras propias esperanzas.»

Carnicer y otros profesores lo ven muy pedagógico y bien explicado en el discurso, con una reseña histórica «que ameniza la lectura». Sobre la parte práctica dicen que es muy buena, y concluyen que es indispensable como método. También elogian su redacción¹³⁰³:

«En el discurso de toda la obra se contienen, vertidas en un lenguaje fácil y correcto, desnudas de todo fárrago inútil y colocadas diestra y oportunamente en su lugar, con tal cual reseña histórica que ameniza su lectura, dan a su parte teórica un tono de naturalidad y fluidez que, sin omitir ningún conocimiento necesario, se llega al fin sin fatiga y como sin apercibirse de que se ha leído una obra elemental.»

Más adelante tenemos noticia de la llegada de otros métodos, los de solfeo encargados a Francia, que fueron examinados antes de emplearlos en clase¹³⁰⁴. En la misma sesión de la junta se leyó una interesante orden de Espartero —regente del reino— respecto a uno de los alumnos:

«Por la que se le conceden dos mil quinientos reales anuales de pensión al niño Jesús Monasterio»

así como el permiso para matricularse en el centro. Jesús Monasterio era ya un niño prodigio en el violín y había estado dando conciertos por varias ciudades de España.

Otros temas tratados en la misma reunión fueron la necesidad de buscar fondos privados para la construcción de un teatro para el conservatorio y los atrasos en los sueldos de los profesores. A estos

¹³⁰³ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 74 (22.II.1843).

¹³⁰⁴ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (28.VI.1843).

últimos se les insta a que mantengan la constancia lectiva y a que durante las vacaciones de verano se reúnan algunos días con sus alumnos para repasar lecciones. Por una disposición del director sabemos que hubo vacaciones en julio y agosto¹³⁰⁵.

Entre las actividades más importantes de 1843 cabe citar la función del oratorio *Las siete últimas palabras*, de Franz Joseph Haydn, que ejecutaron alumnos del centro en la Capilla del Palacio Real¹³⁰⁶. Por la prensa¹³⁰⁷ sabemos que participaron músicos de las orquestas de los teatros, así como¹³⁰⁸:

«Alumnos de ambos sexos y maestros del Conservatorio nacional, con celo constante por sus adelantos, y deseoso que la juventud diese muestra de ellos.»

La función, a la que asistió Isabel II, tuvo lugar en la Semana Santa de 1843, el 15 de abril¹³⁰⁹.

Entre los asuntos que ocuparon a nuestro compositor durante la primera mitad de 1843 está un informe sobre el manuscrito de un libro presentado a la junta por el director, *Elementos Musicales*, de Salvador Reguart. La junta consideró que¹³¹⁰:

«Podría ser de alguna utilidad para las lecciones que se da.»

El escrito, firmado por Carnicer, considera, sin embargo que,

«Examinado con muchísima atención, les cabe hacer presente a V.S. que en el día les es imposible el poder dar su voto favorable para que sirva de texto en la enseñanza del solfeo en este Establecimiento, a causa de que las doctrinas y preceptos que se establecían, que estaban atrasados en varios años.»

También durante la primera mitad de 1843, aunque no consta en acta, sabemos que la junta fue consultada para que emitiera su opinión sobre el pleito que tenía Carnicer con el banquero catalán José

¹³⁰⁵ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 94 (27.VI.1843).

¹³⁰⁶ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (14.1.1844): En esta reunión se habla de un déficit de 67.610 reales, por los gastos en la ejecución del oratorio *Las siete palabras* en la Capilla Real.

¹³⁰⁷ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 83.

¹³⁰⁸ *Gaceta de Madrid* (14.IV.1843), p. 1.

¹³⁰⁹ E-Mc: 282 Leg. Expedientes Generales, Real Orden del abril 14 de 1843, Leg. 4, N.º 83: «Ejecución del Oratorio de Haydn *Las siete palabras*, en la Real Capilla de Palacio».

¹³¹⁰ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 86 (29.IV.1843).

Safont, por los derechos de composición y ejecución de su *Misa de Difuntos* pues el banquero se negaba a pagar, al considerarlos demasiado elevados. Suponemos que nuestro músico, al tratarse de un pleito en el cual era una de las partes, no participó en dicha reunión, y fueron los demás miembros quienes opinaron. Ésta le fue solicitada por el perito nombrado como tercero en discordia¹³¹¹:

«Don Indalecio Soriano Fuertes, para que la Junta auxiliar facultativa resuelva cuatro cuestiones entre los Sres. Safont y Carnicer.»

Este pleito se puede ver con mayor amplitud en el capítulo IV (n.º 4) de este trabajo.

Otros datos de 1843 que hemos ido encontrando son referidos a asuntos económicos, como una real orden mandando pagar atrasos, por la cual sabemos que a Carnicer se le debían 10.000 reales¹³¹². También hemos hallado cuentas de música muy variada realizadas en París y remitidas al conservatorio¹³¹³. Otra noticia de carácter económico de 1843 es un escrito de la Contaduría general del Reino pidiendo las cuentas del tiempo en que Carnicer había sido director. El maestro contesta que¹³¹⁴:

«Las cuentas de la época que desempeñé el cargo de Director interino de este establecimiento que comprenden los seis últimos meses de 1841, y enero de 1842»,

existían en el Tribunal Mayor de Cuentas, porque ya las había enviado. Hay una nota de Aranalde, por la cual sabemos que Carnicer había estado enfermo. En el breve escrito, dirigido al Contador General del Reino, el director se excusa de no haber podido contestar antes sobre el asunto¹³¹⁵:

«A causa de la indisposición que ha tenido en cama al referido Don Ramón Carnicer.»

La última noticia importante del año 1843 es la lista de alumnos que tenía el conservatorio, que nos permite saber cuáles fueron los alumnos de composición de dicho año; éstos son¹³¹⁶:

«Alumnos: Juan Hijosa Antonio Aguado, Salvador Boort, Rafael Hernando, Juan Castellano,

¹³¹¹ E-Mc: 282 Leg. Expedientes Generales, Real Orden de 3 de Mayo de 1843, Leg. 4, N.º 38.

¹³¹² E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 92 (6-VI.1843).

¹³¹³ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 98 (31.VII.1843).

¹³¹⁴ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 104 (21.X.1843). El 7 de noviembre de 1843 le trasladan el oficio a Carnicer. Este contesta al director dos días más tarde: el 9 de noviembre.

¹³¹⁵ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 104 (9.XI.1843).

Pablo Yradier, Miguel Herránz, Francisco Barbieri, Florencio Lahoz, Valeriano Pérez, Fernando Navarro, Joaquín Gaztambide José Martín, Andrés Moreno, Sebastián Gabalda, Eugenio Domínguez, Manuel Tubau, José Albarado. Alumnas: Luisa Solera, Francisca Ramírez, Pilar Sola, Victoria Oliva, Fani Cambroner, Encarnación Lama, Josefa Angulo.»

7.4 1844, el año del regreso de María Cristina

La primera información que tenemos del año 1844 es la lista de profesores, en la que Carnicer aparece en primer lugar¹³¹⁷:

«Que reúnen las cualidades que la ley de Ayuntamientos, en su artículo 15 título, exige para poder ser inscritos en las listas electorales.»

También durante el mes de enero de 1844, Aranalde envía una orden para que¹³¹⁸:

«Los profesores expresen exactamente el número de lecciones que se han dado, la habitación de los alumnos, sus faltas etc.»

Se trataba de un sistema de autocontrol de la asistencia de los maestros. Suponemos que el director también contaba con información de otras fuentes, para poder contrastar los datos.

Una solicitud anterior, escrita a la reina, nos insinúa que Carnicer habría estado como director interino durante el mes de enero. Se trata de un escrito dirigido a la soberana por Francisco Redolato que había sido discípulo del conservatorio de Milán y de Nápoles. Tenía muchos títulos y había fundado el Gimnasio Musical celebrado, según él, por muchos «distinguidos artistas españoles». El músico italiano solicitaba ser profesor de solfeo del conservatorio¹³¹⁹:

«Hallándose actualmente dos plazas vacantes en el Conservatorio de Música, con la aprobación de su director Don Ramón Carnicer [...] se atreve a solicitarla.»

¹³¹⁶ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 107 (31.XII.1843).

¹³¹⁷ E-Mc: 282, Leg. 5, Carpeta n.º 2 (5.I.1844).

¹³¹⁸ E-Mc: 282, Leg. 5, Carpeta n.º 10 (30.I.1844).

¹³¹⁹ E-Mc: 282, Leg. 5, Carpeta n.º 11 (25.I.1844).

Es muy posible que nuestro músico le haya sugerido solicitar la plaza, con vistas a mejorar la enseñanza en tan problemática asignatura. Sin embargo, poco después, Arnalde le contesta diciéndole que no se puede cubrir la plaza al no tener fondos el centro¹³²⁰.

7.4.1 El regreso de la reina María Cristina

En el primer trimestre de 1844, destituido ya Espartero como Regente, vuelve a España la madre de Isabel II, María Cristina de Borbón. Para la ocasión se prepara todo tipo de homenajes a la antigua Regente, y dado que el conservatorio le debía su existencia, debía esmerarse para dicho acontecimiento. Por ello, se dicta una¹³²¹:

«Real Orden para que se verifique con toda solemnidad posible la entrada de la Augusta Madre de S.M. la Reyna, en esta Corte.»

Tanto los profesores como los alumnos cifraron esperanzas en el regreso de la antigua protectora del centro, pensando siempre en la mejora de sus instalaciones y de las condiciones de los profesores y alumnos. Es muy posible que la soberana haya prometido interesarse activamente por el establecimiento. *La Iberia Musical* nos da noticias al respecto¹³²²:

«Se dice... que el Conservatorio de música va a sufrir mejoras de grande importancia; lo deseamos por lo mismo que combatimos la marcha apática y viciosa que se sigue hoy día. La institución no puede ser mejor, pero la marcha artística que sigue hoy día el Conservatorio no es muy a propósito para que el país palpe las ventajas a que tantos títulos es acreedor.»

Siempre con un tono crítico hacia la utilidad de la institución, la revista de Espín y Guillén, se hace eco de la posibles reformas. En el mismo número de la revista, el propio Espín y Guillén parece querer aclararnos su postura frente al establecimiento¹³²³:

¹³²⁰ E-Mc: 282, Leg. 5, Carpeta n.º 11 (3.II.1844).

¹³²¹ E-Mc: 282 Leg. Expedientes Generales, Real Orden del 17 de marzo de 1844, Leg. 5, N.º 16.

¹³²² *La Iberia Musical* (28.III.1844), p. 100.

¹³²³ *La Iberia Musical* (28.III.1844), p. 104.

«Es notorio que todos los filarmónicos de esta corte tiene a los redactores de la Iberia por enemigos del conservatorio y de la real capilla; no es cierto. Nosotros atacamos los vicios orgánicos de que adolecen los citados establecimientos, no a las personas que desempeñan tal o cual plaza. [...] Concluimos diciendo que no somos enemigos de ningún profesor músico, y si los ignorantes charlatanes se ofenden por nuestras fundadas críticas, plumas tiene para defenderse, o sino tomen un poquito del veneno Borgia. y laus Deo.»

En el conservatorio se propone hacer una función para homenajear a la antigua soberana y fundadora del centro. En esta ocasión, la Junta Facultativa¹³²⁴:

«Le había encargado al Señor Don Ventura de la Vega escribir el Ymno al que el Señor Carnicer pondría Música.»

También se preparaba una obra de teatro *El puñal del Godo*, así como otros números musicales. El teatro era muy reducido para poder poner un piano en escena y representar un acto de una ópera, por lo que acuerdan que la profesora de arpa hiciera tocar a alguna alumna. También se decide representar el segundo acto de *Caritea* de Saverio Mercadante. Carnicer estaría encargado de dirigir la orquesta, sin embargo:

«Por varias razones que espresó el Señor Saldoni y principalmente por la de que las alumnas de canto que toman parte en la función son de su clase, y es la primera vez que cantan en público manifestó que desearía que el Señor Carnicer le permitiese ensayarlas y dirigir las en la función, a lo cual accedió dicho Señor Carnicer.»

El periódico de Espín y Guillén, da noticias peyorativas sobre la función que se preparaba, y considera que no tiene ninguna utilidad¹³²⁵:

«Se dice... que en el Conservatorio de Música y Declamación se está ensayando el SEGUNDO ACTO de la ópera Caritea del maestro Mercadante.

El objeto de este sacrificio musical se dice... es el de convidar a S.M. y A., y a ciento cuarenta diputados (que es lo más de personas que pueden caber en la sala), para que vean y oigan los

¹³²⁴ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (14.1.1844).

¹³²⁵ *La Iberia Musical* (25.1.1844), p. 28.

adelantos del citada con-ser-va... todos los que cantan dice lo hacen bien y que son jóvenes de disposiciones. Nosotros creemos formalmente, que en vez de dar funciones en caricatura lo que debiera hacer el Conservatorio es dar esámenes públicos a la censura de todos los maestros de la capital.»

Más adelante, echa a andar un rumor sobre la posible suspensión de dicha gala¹³²⁶:

«Se dice... que la función dispuesta por el Conservatorio en obsequio de S.M. la Reina Madre, se ha suspendido.»

Afortunadamente contamos con un interesante legajo que nos da fe del empeño que se puso en la organización de dicho acontecimiento¹³²⁷. Se puso especial esfuerzo en invitar personalmente a todos los ministros, al cuerpo diplomático y a la nobleza. La función se hizo en el Teatro de la Cruz y comenzó con el himno de Carnicer. Se repartieron entradas para los alumnos para los ensayos generales de la función, y para el del día 24 Carnicer pidió 6 lunetas y 2 palcos. En cuanto a los detalles sobre la planificación del desarrollo de la función, en lo que al Himno se refiere, encontramos una «Nota del Señor Carnicer» sobre los que cantan las estrofas y coros, así como los trajes que habían de llevar. También tenemos una carta dirigida al banquero Salamanca, pidiendo prestados algunos músicos del teatro del Circo¹³²⁸, y «prevenciones» de orden del director, en las que recomienda el mayor orden y silencio por parte de los alumnos, dando instrucciones precisas referentes a los movimientos de alumnos tras cantarse la composición alegórica de nuestro músico¹³²⁹:

«7ª-Concluido el Himno con que da principio la función, saldrán inmediatamente todos los que le hayan cantado, para que quede libre el teatro, y pasaran a las piezas que están destinadas para cada clase de alumnos.»

Una carta de Ventura de la Vega a Aranalde nos cuenta que el poeta hizo llegar durante el mes de febrero

¹³²⁶ *La Iberia Musical* (14.IV.1844), p. 120.

¹³²⁷ E-Mc: 282, Leg. 5, Carpeta n.º 20 (25.IV.1844).

¹³²⁸ E-Mc: 282, Leg. 5, Carpeta n.º 20 (21.IV.1844).

¹³²⁹ E-Mc: 282, Leg. 5, Carpeta n.º 20 (24.IV.1844).

de 1844 el texto del Himno para ser puesto en música¹³³⁰:

«Para que Carnicer vaya componiendo, ahí envió el coro y la 1ª estrofa: en el día de hoy remitiré a V. las restantes.»

Aranalde le apremiaba para que lo mandara, pero de la Vega había estado enfermo y ocupaba una Secretaría de Estado, lo que le mantenía muy ocupado.

Carnicer confeccionó una lista con los alumnos que debían cantar el himno, por estrofas, en la que también escribe¹³³¹:

«Nota. Los alumnos deveran presentarse en Traje de Sociedad. Los alumnos deveran presentarse de Frac o Levita.»

Sobre la ópera *Caritea* de Mercadante, que se había empezado a ensayar en el mes de enero, tenemos un reclamo de los inspectores Carnicer y Saldoni al director¹³³²:

«Me hicieron saber que hicieron presente para que en vista de haverse puesto malo Don Sebastián Hiradier y estando la parte de los coros de la ópera bastante atrasada, podía encargarse del ensayo de ella el Maestro Don Juan Gil.»

El escepticismo de *La Iberia Musical*, respecto a la función, a la ópera y al conservatorio, es patente, ya que pone en duda su realización y saca relucir unas oposiciones que no se habían hecho¹³³³:

«En el Conservatorio de música hace dos meses que se han tirado los programas del segundo acto de la Caritea... luego se ejecutará la función; no corre prisa, habiendo mas de cien nombres inscritos en el programa.

¿Y las oposiciones a los super-nu... Chittttt!!!!!».

Sin embargo, la función se llevó a cabo, el día 25 de abril de 1844, y apareció anunciada en estos términos:

¹³³⁰ E-Mc: 282, Leg. 5, Carpeta n.º 20 (21.II.1844).

¹³³¹ E-Mc: 282, Leg. 5, Carpeta n.º 20 (20.III.1840).

¹³³² E-Mc: 282, Leg. 5, Carpeta n.º 20 (29.I.1844).

¹³³³ *La Iberia Musical* (25.IV.1844), p. 132.

«En obsequio de S.M. la reina y con motivo de la feliz llegada a esta corte de la augusta fundadora de este Conservatorio.»

El programa se inició con el himno de nuestro músico, a gran orquesta, y en cada una de sus estrofas intervinieron diferentes alumnos como solistas; se trata del¹³³⁴:

«Himno en celebridad del feliz regreso a España de su Magestad la Reina Madre Doña María Cristina de Borbón, fundadora del Conservatorio de Música y Declamación, que ha de cantarse en el mismo en la noche en que SS.MM. se dignen honrarlo con su Augusta presencia por Don Ramón Carnicer, Maestro de Composición de dicho Conservatorio. Año de 1844.»

La función continuó con una obra de teatro de Bretón de los Herreros, *Ella es él*, a la que luego le siguieron piezas instrumentales y el segundo acto de la ya mencionada ópera de Mercadante. La *Revista de Teatros* nos da algunos detalles precisos de cómo transcurrió la velada, en la que destaca la obra de Carnicer, «por el aplomo y seguridad con que fue desempeñado»¹³³⁵:

«El Excmo. señor director y maestros del mismo salieron al encuentro de SS.MM. y AA. siendo saludadas con entusiasmados vivas.

Principió la función con un himno escrito por el distinguido maestro de composición de dicho Conservatorio, Don Ramón Carnicer, quien tuvo el honor de poner en las reales manos de S.M. una copia que se dignó admitir con demostraciones de aprecio.»

Como podemos ver, nuestro músico tenía un ejemplar de su himno, dedicado a María Cristina, para regalárselo a su hija, la reina Isabel II, quien asistió con su hermana menor Luisa Fernanda. En esta actividad tuvo Carnicer, seguramente, el privilegio de poder intercambiar algunas impresiones con las damas de la Casa Real.

Carnicer y otros profesores sintieron que el amparo de María Cristina de Borbón traería mejores perspectivas de protección del centro, por esto se habían esmerado por demostrar la utilidad de sus esfuerzos en la función:

«El señor director y maestros han tenido ocasión de presentar los adelantos de la juventud que

¹³³⁴ BHM: Mus (L) 742-28.

¹³³⁵ *Revista de Teatros* (28.IV.1844), p. 2.

se educa en un establecimiento que ha hecho felices a tantas familias que bendicen hoy a su augusta fundadora.»

Otras funciones que tuvieron lugar durante la primera mitad de 1844 fueron, en primer lugar, la de *Las siete últimas palabras de Haydn*, en la que casi todos los alumnos de Carnicer participaron en la formación de la orquesta del concierto que tuvo lugar el 5 de abril de 1844 en la Real Capilla de Palacio. Sabemos que hubo un gasto 3.350 reales, entre sueldos y gratificaciones, y también el número de músicos que participaron en la función: en total 27 voces, y 46 instrumentistas; era una orquesta grande para la época¹³³⁶. En marzo del mismo año se dispuso también una función de «verso y canto» en «el teatrillo» «en obsequio de su Augusta y Excelsa fundadora», de la cual no tenemos más detalles¹³³⁷.

Por último, durante el mismo año de 1844, sabemos que hubo varios «besamanos» en el Palacio a los que asistieron algunos maestros del conservatorio¹³³⁸. El primero de éstos era una invitación a los principales profesores para el sábado 27 de abril de 1844, en celebración del cumpleaños de María Cristina. Se trataba de un acto solemne al cual asistían uniformados. Un escrito del mismo día del acto que hace llegar Carnicer a Aranalde, nos da cuenta de que el maestro no podía asistir¹³³⁹:

«Ayer recibí el oficio de V. para concurrir al Besamanos, y aunque me hallaba algo indispuerto, creía que me sería posible asistir, y como hoi no me siento aun como deseara, me dispensará V. la asistencia.»

Es muy posible que el maestro se hallara enfermo o extenuado, tras las agotadoras jornadas anteriores, en las que había estado a cargo de la organización y dirección de las funciones que se habían hecho en homenaje al regreso de María Cristina de Borbón.

¹³³⁶ E-Mc: 282, Leg. 5, Carpeta n.º 17 (IV.1844).

¹³³⁷ E-Mc: 282, Leg. 5, Carpeta n.º 17 (22.III.1840).

¹³³⁸ E-Mc: 282 Leg. Expedientes Generales, Real Orden de 27 abril de 1844. Leg. 5, n.º 21: «Besamanos en este día». E-Mc: 282 Leg. Expedientes Generales, Real Orden de 22 de agosto de 1844. Leg. 5, n.º 39: «Real Orden para el besamanos del 25». E-Mc: 282 Leg. Expedientes Generales, Real Orden de 8 de octubre de 1844, Leg. 5, n.º 42: «Real Orden para el besamanos del 10».

¹³³⁹ E-Mc: 282, Leg. 5, Carpeta n.º 21 (27.IV.1844).

7.5 Polémica oposición

Otro asunto en el que estuvo directamente implicado en 1844 el compositor catalán fue una oposición para la plaza de director musical de un regimiento. Aunque es una tarea aparentemente ajena al conservatorio, pensamos que fue elegido para el tribunal visto su prestigio como profesor. También estuvieron en el tribunal un ex-alumno de Carnicer, Luis Arche, y el compositor Mariano Rodríguez de Ledesma. El periódico que dirigía Espín y Guillén es el primero en dar la noticia y en insinuar ciertas irregularidades¹³⁴⁰:

«Tenemos entendido que se ha celebrado una oposición para dar la plaza de músico mayor del regimiento de la Princesa, cuyos examinadores han sido los señores Carnicer, Rodríguez y Arche; y tenemos entendido también que ha habido cosas estupendas, que diremos al público tan luego como nos enteremos más positivamente del modo con que han sido tratados los opositores por el señor Carnicer. Este maestro no quiere juventud en el arte, porque va siendo ya anciano, y no quiere que esta juventud deslumbre su escasa y débil gloria.»

Aunque en esta primera información no se nos aclara cómo se desarrolló el concurso, vemos que Carnicer es señalado como el responsable de las supuestas irregularidades.

El segundo artículo, en forma de comunicado, nos narra en detalle como transcurrió la oposición, y las grandes injusticias que, según uno de los opositores, cometió Carnicer¹³⁴¹:

«COMUNICADOS.

A los profesores filarmónicos.

Para que el público pueda formar juicio de la oposición verificada el 29 de febrero último en casa del señor brigadier de la Princesa, con objeto de elegir un músico mayor, presentaremos una exacta relación de los hechos que precedieron y siguieron a aquel acto, para que las personas que intervinieron en él ocupen el lugar que les corresponde. Publicada la oposición, se presentaron como aspirantes los profesores Bicheti, Gabalda, Maylan, Corbian y Fornells, si bien este último se separó poco antes de verificarse, y cesó de tomar parte

¹³⁴⁰ *La Iberia Musical* (10.III.1844), p. 80.

¹³⁴¹ *La Iberia Musical* (14.III.1844), pp. 83-84.



en la competencia. Llegado el día prefijado, acudieron los cuatro opositores al punto de reunión, donde se hallaron también en concepto de censores Don Ramón Carnicer, Don Mariano Rodríguez y Don Luis Arche, por quienes se dispuso el examen de esta forma: que el aspirante debía presentar y ejecutar una pieza obligada del instrumento que tocase: dirigir después el dúo de tiple y contralto de la ópera "Las treguas de Telemayda", y últimamente componer en una hora un paso doble que debía contar de tres partes de a ocho compases; la primera en fa menor para los bajos, la segunda en mi bemol, y la tercera en el tono que más acomodase, siendo obligada de cornetín a pistón, finalizando en la segunda parte.

Transcurrida la hora sin haberse concluido esta composición, se amplió el término con otra media más, y mucho antes de que feneciese, ya tres de los opositores habían presentado sus pasos dobles, que si no estaban exactamente ceñidos a las condiciones impuestas, probaban al menos que sus autores no carecían de conocimientos en este punto, de forma que en esta parte y en la dirección no han desmentido el buen concepto que siempre merecieron. De esperar era que los señores censores designasen a cada uno el lugar que le correspondía en el examen, pues la costumbre lo tiene establecido en casos de esta especie, y porque era hasta necesario se calificase cuál de los opositores pudiera ser preferido; pero esta formalidad no se creyó precisa, y para que la reprobación fuese más humillante, el señor Carnicer declaró que ninguno había cumplido las reglas establecidas, queriendo por este fallo dejar por entonces la plaza vacante. Extraña ha sido la conducta observada por aquel censor, y ninguna persona instruida de las circunstancias de los cuatro profesores desairados dejará de sorprenderse de la dureza con que se les trató. El señor Carnicer, al fijar la prueba de composición, no podía ignorar las graves dificultades que presentaba, pues obligando al opositor a marchar con la mente por los tonos señalados, se le privaba de toda libertad, sujetándole a resolver en ocho compases una melodía forzada y hasta extravagante, si se atiende a que en la segunda parte era preciso pasar a mi bemol con propiedad y resolver con la misma al tono primitivo de fa menor. El señor Carnicer no debía desconocer que los cuatro aspirantes han sido ya músicos mayores con aceptación, y que la reprobación que fulminó contra ellos pudiera dejarlos inhabilitados para ejercer nuevamente aquel destino; reprobación cuanto más inconsiderada cuando no ha sido dictada (como luego se demostrará) por una rigurosa justicia. También debería tener presente el señor Carnicer que aquellos profesores, sobre haberse acreditado antes de ahora, llegando alguno a obtener un



lugar distinguido en la opinión pública por composiciones ejecutadas y aprobadas en el Teatro del Príncipe, fueron oídos y calificados en el acto de la oposición por los inteligentes que la presenciaron y que como imparciales fueron más justos en sus juicios. Dígalo sino Don Rafael Machado, músico mayor del regimiento de la Unión, cuyo dictamen en este punto es muy respetable por la celebridad que dignamente la hace gozar la profundidad de sus armonías. ¿Pero a qué cansarnos? El señor Carnicer, estamos convencidos de que conoce muy mal el valor de estas observaciones, mas no entraba en su idea pararse en ellas, porque su objeto había sido el que ninguno de los opositores fuese agraciado. Él mismo aclaró el misterio y nos ha descubierto luego la clave de su estraña conducta. Fornells, aquel aspirante que no pudo presentarse a la oposición por razones que aunque son bien conocidas dejaremos de emitirlas para no humillarle, ha merecido la aprobación, y fue favorecido con el destino que se disputaba. Este pretendiente vergonzante fue examinado en casa del señor Carnicer el 5 del corriente, seis días después del acto público de la oposición, sujetándole a las mismas pruebas de dirección y composición que se señalaron antes, y como era consiguiente después de tal trascurso de días en que pudo prepararse a su gusto; con conocimiento de las partituras que formaron los aspirantes desairados, consiguió la preferencia en fuerza de la protección escandalosa que se le ha dispensado muy particularmente por el censor Don Mariano Rodríguez. Sensible no es publicar unos pormenores que tan poco favorecen a los jueces y al agraciado; empero esta declaración es de absoluta necesidad para que recobren su crédito cuatro reputaciones ajadas por pasiones mezquinas, y para que en todo tiempo se sepa que en la elección de músico mayor de la Princesa presidió el favor y no la justicia. Madrid 9 de marzo de 1844.-Ramón de Corbián.»

Desgraciadamente no contamos con el testimonio de Carnicer, ni de los demás miembros del tribunal al respecto, que nos podrían aclarar cuán ciertas pueden ser las afirmaciones sobre las imparcialidades que se habrían cometido. Pensamos, sin embargo, que *La Iberia Musical* se fue caracterizando por sus ataques a nuestro compositor, por lo que suponemos que no hay demasiada objetividad en las afirmaciones y en la polémica que la revista suscitó al respecto. De todas maneras resulta interesante esta situación para el presente trabajo, ya que nos da detalles de primera mano sobre el asunto, además de puntualizar exactamente como se desarrolló la oposición. El «humillado» opositor

hace especial mención en el daño que causó la reprobación de Carnicer y para la de los demás, y del prestigio que tenía ya consolidado como músico militar, que no fue tomado en consideración. También ataca a Rodríguez de Ledesma, por haber aceptado los «manejos» de Carnicer. Otro de los opositores envía otro escrito al respecto, y termina «desafiando» a Carnicer y a los demás miembros del tribunal a competir con él en conocimientos de música militar¹³⁴²:

«Señores redactores de la IBERIA MUSICAL Y LITERARIA.

Muy señores míos: Conociendo el desinterés y firmeza con que saben sostener el honor de todo verdadero profesor, invoco la protección de Vds. para que hagan conocer a todos los artistas músicos la poca delicadeza del señor Carnicer, como examinador en las oposiciones que han tenido lugar en esta corte para la plaza de músico mayor del regimiento de la Princesa, y para hacer ver al señor Carnicer que hay profesores en España que saben levantar su voz en contra de su mal proceder con los profesores españoles. He sido uno de los opositores a la dicha plaza de músico mayor, y aunque el señor Carnicer ha dicho que somos ineptos para desempeñar dicha plaza los que hicimos dicha oposición, yo desafío al señor Carnicer artísticamente a todo cuanto quiera concerniente a la música militar, y a que en el término que nos dio para hacer un pasodoble, no lo hace, porque no sabe hacerlo. Lo mismo les digo a los señores Arche y Rodríguez. Estimaré se sirvan insertar esta manifestación en su apreciable periódico, a lo que quedará agradecido s. s. q. s. m. b.

José Gabaldá.»

Este breve episodio en la trayectoria de nuestro compositor, puede ser de particular interés para un eventual trabajo sobre la música militar en España, mundo al que nuestro compositor estuvo, dadas las circunstancias políticas de la época, bastante vinculado.

La Redacción del periódico, es decir Espín y Guillén, se hizo eco de los sucedido, y en una nota exige que se repitan las oposiciones, saliendo en defensa de los agraviados «artistas españoles»¹³⁴³:

«NOTA DE LA REDACCIÓN. Hemos visto el paso doble que el señor Gabaldá ha hecho en las

¹³⁴² Idem.

oposiciones a que se refiere el anterior comunicado, y estamos persuadidos que ninguno de los examinadores lo hace en el tiempo que señalaron; que han procedido con injusticia marcada y que el señor brigadier coronel del regimiento de la Princesa no debía de consentir tal injusticia con profesores de mérito; y no creemos que sabiendo esta injusticia la deje impune. Nuevas oposiciones, señor brigadier Fulgosio, y que la plaza de músico mayor regimiento de la princesa, la obtenga el mérito, no la intriga: dando de este modo una lección, a los que como el señor Carnicer, Arche y Rodríguez abusan de la confianza de un jefe superior, y escarnecen a los verdaderos artistas españoles.»

De la polémica poco sabemos después, y de los citados opositores, casi nada. Sin embargo, nombres como Rodríguez de Ledesma y Carnicer, prueban que la calificación no debió ser tan injusta, ya que estos últimos compositores, son considerados hoy en día de lo mejor de la primera mitad del siglo XIX. No obstante, es posible que haya habido alguna irregularidad formal en el desarrollo de la oposición. Pensamos que el origen de dicha polémica esta sobre todo en Espín y Guillén, que, quizás resentido por no haber podido ser contratado por el conservatorio, mantenía una campaña contra el establecimiento, y, en particular contra Carnicer. Veremos que estos ataques continuaron, y se fueron haciendo cada vez más virulentos.

7.5.1 Polémica con La Iberia Musical

Pero con toda probabilidad y como ya se ha visto el enemigo más furibundo que tuvo nunca nuestro compositor, fue Espín y Guillén, y su revista *La Iberia Musical*. En este breve episodio nos ceñiremos a los ataques que el crítico profirió a Carnicer como pedagogo, dejando los demás para el capítulo que trata de su labor en los Reales Teatros.

El trato que daba el citado periódico a nuestro compositor era ya bastante peyorativo, por lo que el empresario del Teatro del Circo, José de Angelo, se queja en la *Revista de Teatros* de un artículo anónimo escrito en *La Iberia*, el 21 de abril de 1844; este señala la mala fe y el¹³⁴⁴:

¹³⁴³ Idem.

¹³⁴⁴ *Revista de Teatros* (24.IV.1844), p. 1.

«Lenguaje poco decoroso que usan los señores redactores de la Iberia en el citado artículo anónimo: haciendo blanco de su irascibilidad al eminente maestro español Don Ramón Carnicer, con quien se honra la empresa teniéndole al frente de ella.»

De Angelo había pedido al director de dicha publicación *que* insertara su nota, pero, éste no lo había hecho. La redacción de la *Revista de Teatros*, por su parte, está de acuerdo con el empresario en criticar la forma como estaba escrito el artículo. Pero señala que no había escrito nada, por no:

«Hacer una reconvencción amarga al apreciado profesor Don Joaquín Espín y Guillén, director y redactor principal. Creemos que el señor Espín haya sido sorprendido, para la inserción del citado párrafo, en el que sólo se trata de zaherir e insultar al dignísimo maestro Carnicer, llamándole, el viejo Ramón. A nosotros se nos trasluce algo del origen de esa irritabilidad injusta, con un maestro que es honra de nuestra nación, y que ha merecido particulares distinciones de todas las sociedades músicas de Europa, principalmente de Alemania»¹³⁴⁵.

Al día siguiente, aparece un comunicado de Espín y Guillén en la *Revista de Teatros*, en el que señala que más adelante contestaría a:

«Todas las demasías que tanto el señor Angelo como Vds. se permiten en el referido artículo.»

Dice también:

«No tengo por que arrepentirme de poner mi firma al pie de la Iberia, pues tanto los dignos redactores de ella como su director están dotados de suficiente energía para sostener sus opiniones y escritos.»

La energía no tardó muchos tiempo en ser encausada, ya que a los pocos días, Espín y Guillén, desarrolla más su punto de vista sobre nuestro compositor y lanza un furibundo ataque contra Carnicer¹³⁴⁶. Respecto a su labor en el conservatorio dice¹³⁴⁷:

«Desde 1830 dirige el señor Carnicer la clase de composición en el conservatorio de María Cristina; catorce años hace que el eminente maestro dispensa día por día su enseñanza, y hasta

¹³⁴⁵ No tenemos, de momento, constancia de estas distinciones.

¹³⁴⁶ Artículo completo en apéndice n.º 35.

ahora doloroso es decirlo, ninguno de sus discípulos ha demostrado el feliz resultado de sus explicaciones.»

En el anterior párrafo, Espín y Guillén no parece darse cuenta que se incluye involuntariamente a sí mismo, al haber sido alumno del centro, y profesor suplente de solfeo.

Continúa sus ataques recordando el apoyo que había dado Carnicer a la adopción del método de Virués Spinola, cuando el establecimiento se formó:

«Maestro era también del conservatorio y uno de los más acérrimos defensores de Gheneuphonia cuando ésta fue atacada por un anónimo dirigido al respetable autor de dicha obra Don Joaquín de Virués y Espínola. Al señor Carnicer tocó en suerte rechazar los virulentos ataques del desconocido escritor; pero advirtiéndolo por último Don Joaquín de Virués la impericia del eminente maestro, tuvo que valerse con brillante éxito de otro maestro español residente entonces a sesenta leguas de la capital; dejándose de publicar la refutación, anunciada en la Gaceta del 10 de enero de 1831, porque no supiese la Europa musical la impericia de los maestros que residían en aquella época en la corte de España.»

No tenemos constancia de este virulento ataque contra el citado método en la época en que fue adoptado, pero en cambio sí conocemos, como hemos visto a través de *La Iberia*, las frecuentes alusiones críticas a éste y al conservatorio durante la década que nos ocupa.

También el autor del artículo trae a colación el «fracaso» que tuvo Carnicer en 1830, en el concurso que hizo para maestro de la Capilla Real, para así demostrar su poca importancia como músico:

«Si fuese necesaria además una prueba pública del modesto lugar que entre los compositores españoles corresponde al señor Carnicer, bastaría que recordásemos la oposición hecha en 1830 al magisterio de la real capilla de S. M. allí entre once opositores sacó de censura el señor Carnicer el tercer lugar después de otros!!! según nos han informado»¹³⁴⁸.

Dentro de una serie de ataques a Carnicer, por su mala labor en los Reales Teatros, y por su música, que juzga de poca calidad, Espín y Guillén trata de ser «objetivo» respecto al mérito del maestro:

¹³⁴⁷ *La Iberia Musical* (28.IV.1844), pp. 133-134.

¹³⁴⁸ La información no es exacta; Carnicer fue puesto en tercer lugar por Alfonso Lidón, pero otro de los miembros del tribunal le puso en primer lugar.



«No seremos nosotros los que neguemos a Don Ramón Carnicer los conocimientos prácticos-musicales que cualquiera puede adquirirse después de manosear por espacio de cincuenta años pentagramas y semifusas; tampoco ocultaremos el sentimiento que nos cabe como españoles y como artistas, al tener que rebajar la usurpada consideración de un artista español como nosotros; pero al vernos inconsideradamente atacados, al observar que a la sombra de esa mentida reputación se trata de herir al arte en su corazón mismo, nosotros no titubeamos en descorrer el velo que por tanto tiempo ha envuelto a Don Ramón Carnicer, a ese maestro, que según la Revista de teatros es tan digno por mil títulos del aprecio general, y según el señor de Angelo puede aspirar al nombre de eminente maestro español.»

Tras esta polémica respecto a nuestro músico, tenemos pocas referencias a Carnicer en el conservatorio en la segunda mitad de 1844, pero sabemos que continúa con sus clases y que la junta se reúne en los meses de junio y julio. En la primera reunión se tratan diversos asuntos, como el de la cuenta presentada a la Dirección del Tesoro, por la función que se había hecho el día 25 de abril, en la que nuestro músico fue uno de los más destacados partícipes¹³⁴⁹. También, en el ámbito pedagógico, se pide a los profesores que pasen algunos días con los alumnos durante las vacaciones de julio y agosto. Sabemos también que Saldoni había pedido licencia para el mes de julio y que había muerto Manuel Ducassi, profesor de chelo, quedando la plaza vacante, y las clases a cargo de un alumno de éste.

La *Iberia*, durante el mes de julio, nos da algunas noticias del establecimiento, pero más bien eran ironías o chismes. Una de ellas dice que¹³⁵⁰:

«En el Conservatorio de música se va poner en escena muy en brebe una ópera italiana en tres actos original de la señorita A... O... W, joven que apenas tiene siete años.»

En otra se refiere a las vacaciones, y a posibles cambios después de estas¹³⁵¹:

«El Conservatorio Nacional, tiene vacación estos dos meses de julio y agosto, dícese que para el próximo setiembre se piensa establecer en él una nueva marcha: si esto es cierto, como deseáramos, locos abusos o inalterados tienen que cortarse de raíz.»

¹³⁴⁹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (16.VI.1844).

¹³⁵⁰ *La Iberia Musical* (14.VII.1844), p. 222.

¹³⁵¹ *La Iberia Musical* (28.VII.1844), p. 240.

A partir del verano de 1844 no volvemos a tener noticia de reuniones de la Junta Facultativa; esta situación se prolonga hasta 1846. Algunas informaciones sueltas nos llegan a través de las reales órdenes: como el nombramiento de Juan Lombía, como profesor de declamación, en marzo, y la noticia de la participación de profesores o alumnos en varios besamanos que tuvieron lugar en el Palacio Real, como el del cumpleaños de la reina madre, el 27 de abril¹³⁵², y otros como el del cumpleaños de la reina Isabel II¹³⁵³: «Besamanos por el cumpleaños de S.M.», el 10 de octubre. Seguramente contaron con alguna actividad musical; himnos o piezas instrumentales que se tocaron durante estos actos, en las que pudo tomar parte Carnicer, como compositor o director musical, pero no tenemos constancia de éstas.

Por último, por el informe que enviaban gobierno al finalizar cada año, sabemos quiénes fueron los alumnos de la clase de composición de Carnicer durante el año 1844¹³⁵⁴:

«Juan Hijosa/ Antonio Aguado/ Rafael Hernando/ Miguel Herránz/ Andrés Moreno/ Sebastián Gabalda/ Eugenio Domingo/ Manuel Tubau/ José Alvarado/ Manuel Mendizábal/ Esteban Lanuza/ Julián Aguirre/ Manuel Ramírez/ Julián Frailia [...] Victoria Oliva/ Fani Cambroneró/ Encarnación Lama/ Josefa Angulo/ Mercedes Urciaga.»

Durante el año 1845 no se reúne la Junta Facultativa, por lo que no contamos con sus actas, que son nuestra mayor fuente de información. Sin embargo, otros documentos nos informan de lo que pasaba con el conservatorio. En primer lugar, por unas facturas, sabemos que había llegado un pedido de música encargado a París¹³⁵⁵. En febrero tenemos constancia de que se solicita a la junta un informe sobre la obra *Indagaciones sobre el mecanismo de la voz humana*, de Pedro Ortiz de Zárate¹³⁵⁶. También sabemos que a lo largo de 1845 hay varios besamanos a los que asisten los profesores, entre los que cabe destacar los cumpleaños de las reinas, el de María Cristina, «Augusta Madre»¹³⁵⁷, y el de la reina¹³⁵⁸.

Durante el primer semestre de 1845 nuestro compositor estaba metido de lleno en un pleito con

¹³⁵² E-Mc: 282 Leg. Expedientes Generales: Real Orden de abril 24 de 1845, Leg. 5, N.º 58.

¹³⁵³ E-Mc: 282 Leg. Expedientes Generales: Real Orden de 7 de octubre de 1845, Leg. 5, N.º 64.

¹³⁵⁴ E-Mc: 282, Leg. 5, Carpeta n.º 48 (31.XII.1844).

¹³⁵⁵ E-Mc: 282, Leg. 5, Carpeta n.º 50 (17.I.1845).

¹³⁵⁶ E-Mc: 282, Leg. 5, Carpeta n.º 53 (13.II.1845).

¹³⁵⁷ E-Mc: 282, Leg. 5, Carpeta n.º 58 (24.IV.1845).

¹³⁵⁸ E-Mc: 282, Leg. 5, Carpeta n.º 64 (7.X.1845).

los empresarios del Teatro de la Cruz por el que reclamaba sus derechos como maestro director y compositor del coliseo (ver capítulo IV). Pensamos que este litigio le mantuvo bastante ocupado. En vista de los escasos documentos de actividades del conservatorio del año 1845, pensamos que no hubo demasiada actividad en él. Es posible que se debiera a problemas con el pago de los sueldos, ya que en noviembre los profesores se quejaban de que no se les había pagado¹³⁵⁹.

Durante el mismo mes de noviembre Saldoni presenta un proyecto de funciones periódicas¹³⁶⁰, y se plantea la necesidad de comprar un piano para la clase de este instrumento. En octubre «se compraron dos en 11.000 reales»¹³⁶¹.

Como de costumbre, a finales de año se envió una hoja del estado general de alumnos que nos permite saber cuáles eran los alumnos de composición de Carnicer¹³⁶²:

«Juan Hijosa / Antonio Aguado / Rafael Hernando / Miguel Herránz / Sebastián Gabalda / Manuel Tubau / Manuel Mendizábal / Esteban Lanuza / Julián Aguirre / Manuel Ramírez / Julián Frailia / Telesforo García / José García / Alumnas: / Fani Cambronero / Encarnación Lama / Josefa Angulo / Mercedes Urciaga / Emilia Baluiro.»

7.6 El fin de la etapa Aranalde

Por lo que hemos visto, el período de Aranalde como director del conservatorio fue el más criticado, tanto en lo pedagógico como en lo organizativo. Coinciden con esa época muchas de las críticas exacerbadas de la *Iberia Musical* a los profesores y a la organización del establecimiento. Por las actas tenemos constancia de que la Junta Facultativa no se reunió en más de un año, lo que indicaría un cierto grado de abandono por parte de su director, que era el encargado de convocar las juntas. Pensamos que el gobierno estaría al tanto de la situación y de las críticas que se vertían en contra del establecimiento. Es posible que por ello pidiera la renuncia a Aranalde. En la junta de enero de 1846 se da a conocer el

¹³⁵⁹ E-Mc: 282, Leg. 5, Carpeta n.º 64 (13.X.1845).

¹³⁶⁰ E-Mc: 282, Leg. 5, Carpeta n.º 63 (23.IX.1845).

¹³⁶¹ E-Mc: 282, Leg. 5, Carpeta n.º 66 (15.X.1845).

¹³⁶² E-Mc: 282, Leg. 5, Carpeta n.º 75 (31.XII.1845).

cese¹³⁶³ y se discute una interinidad en la dirección. Saldoni propone a Carnicer, que acepta y, «reconocido al Señor Carnicer como Director interino», Aranalde se despide de los profesores y del cargo. Al parecer le habían impuesto la renuncia, por lo que la junta decidió nombrar una comisión encabezada por Carnicer para que redactara una exposición con los méritos de Aranalde. Suponemos que su objetivo era defender un poco a Aranalde frente a los ataques y su forzosa renuncia.

También, durante esta breve etapa de Carnicer como director del conservatorio tenemos noticia de que se había remitido un estado general de caudales y cuentas del conservatorio al gobierno, que lo había pedido. Volvemos a enterarnos de una propuesta para que se dieran funciones públicas en el centro, para ayudar económicamente al establecimiento, hecha por Saldoni, Valdemoso y Díez.

En la segunda reunión de la junta, presidida por Carnicer como director interino, nuestro compositor hace lectura de un escrito lamentando la dimisión de Aranalde, e instando a los profesores a hacer un esfuerzo por garantizar la calidad y el orden en la enseñanza¹³⁶⁴:

«En seguida el Señor Director interino hizo presente a la Junta que el objeto de la de este día era manifestar a los Sres. Profesores que constata con su ilustración, zelo y amor al Conservatorio para desempeñar dignamente el cargo que había recaído en él por renuncia del Exmo. Señor Don José Aranalde y como Maestro de Composición, teniendo la seguridad de que todos los Profesores que constituyen la corporación redoblarán sus esfuerzos en las respectivas clases para conservar el orden y procurar los mayores adelantos a sus discípulos, sin disimularles la más pequeña falta que entorpezca la enseñanza, objeto único del establecimiento.»

El párrafo que veremos a continuación nos confirma en la idea de que Aranalde fue obligado a dimitir al considerar ineficaz su gestión en el conservatorio. Saldoni hizo lectura de un artículo del periódico *La Posdata* que atacaba virulentamente al conservatorio:

«En vista del artículo inserto en el Periódico la Posdata leído a la Junta por indicación del Señor Saldoni en el cual se estampan [¿?] falsos y altamente injustos al Conservatorio y sus Profesores, se acordó nombrar una comisión, compuesta por los Sres. Saldoni, Lombía e Yradier para que provistos de los documentos [¿?] de las falsedades que en dicho artículo se insertan se

¹³⁶³ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (11.1.1846).

¹³⁶⁴ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (18.1.1846).

avistase con los redactores del periódico a fin de hacerles saber que todo era una ruin trama [¿?] por enemigos del Conservatorio.»

Para tratar de apaciguar la «mala fama» que tenía el establecimiento, Saldoni propuso hacer una función «de examen» en el teatro. Es decir, los exámenes públicos que venían reclamando el grupo de *La Iberia Musical*, «para poner de manifiesto los adelantos de sus alumnos». La idea se aceptó y se decidió ponerla en práctica lo antes posible. A propuesta de Carnicer también se elaboró un informe sobre las utilidades que reportaba el conservatorio a los antiguos alumnos. El maestro comenta al respecto lo siguiente ¹³⁶⁵:

«Convencido de que el medio más eficaz de contestar victoriosamente a los injustos tiros con que se piensa desacreditar este Conservatorio, y al mismo tiempo hacer presente su utilidad ante las Cortes y la Nación es el presentar pruebas públicas de los beneficios que disfrutaban los alumnos por la educación artística que recibieron en él, he dispuesto que se haga un listado comprensivo de ellos desde la creación del establecimiento y de las utilidades que en el día perciven en este concepto; por lo tanto espero que los Sres. Profesores, a la posible brevedad y con el zelo que les distingue, formen y me remitan notas de sus respectivos discípulos, que se hallen en el citado caso, espresando su residencia, colocación que obtiene en el día y utilidades que les proporciona, avistándose con los interesados cuando sea posible, para fijar con conocimiento suyo la cantidad de las utilidades eventuales, a fin de evitar de este modo las quejas que ya por mas o ya por menos puedan tener a la publicación del estado.»

Carnicer solicita que dicho informe sea lo más objetivo posible, y pone a disposición del claustro material del archivo del conservatorio:

«Para que los Sres. Profesores tomen noticias que juzguen convenientes al objeto, he determinado que se les faciliten en la Secretaría los libros de matrícula del establecimiento y demás documentos que sean necesarios.»

Cada profesor tuvo varias semanas para elaborar su informe, tras lo cual, el director Carnicer convocó una reunión:

¹³⁶⁵ E-Mc: 282, Leg. 5, Carpeta n.º 84 (30.I.1846).

«Para tratar de varios particulares relativos a la formación de estado demostrativo de los beneficios que ha proporcionado el Conservatorio a sus alumnos, espero del zelo de los Sres. Profesores que asistirán a este Establecimiento el domingo 8 del corriente a las 11 en punto de la mañana. Madrid 5 de marzo de 1846.»

También hemos encontrado notas manuscritas de nuestro compositor sobre el asunto, en las que Carnicer da instrucciones al respecto, como la referente a su clase:

«Nota de los alumnos de ambos sexos que se deben incluir a la clase de composición.»

Se mencionan varios cantantes de la primera promoción, así como algunos instrumentistas. El criterio principal para incluir a los alumnos parece ser el sueldo, ya que refiriéndose a una ex alumna del centro, cantante, Carnicer, que había sido director de los teatros, dice:

«Nº4. La Altunez; aparecen dos de este apellido, y creo que no asistió más que la Margarita en el Conservatorio; pero nunca a sido mas que corista y partiquino y ha ganado 18 ó 20 reales diarios.»

Luego aparecen «rectificaciones» sobre observaciones que había en la lista, que demuestran que nuestro músico era un profundo conocedor de las particularidades del mundo laboral de los músicos de Madrid, como las siguientes:

«Nº 20. Retes gana mucho más, se le deben poner de 8 a 10 mil duros.»

En lo que se refiere a un cantante, que había trabajado en los Reales Teatros, dice:

«El Nº 60. Joaquín Reguer; como bajo en los Teatros, Real Capilla y funciones salía por mas de 40 mil reales al año.»

Por fin aparece la lista completa de todos los profesores, el 10 de abril de 1846. Hay un apartado de composición, canto y piano, y otros para cada uno de los instrumentos. Carnicer, orgulloso de sus antiguos alumnos, comienza con aquéllos que más fama y dinero ganan o han ganado. La lista es larga, pero nos da una idea del destino profesional que tuvieron dichos alumnos, por lo que incluimos los nombres de la primera lista, con los lugares de trabajo, así como los sueldos. En primer lugar hay información sobre las alumnas Manuela Oreiro Lema: «Dejó la carrera, pero por sus extraordinario mérito podría ganar 200.000» reales; Cristina Villó, «tiple escriturada en el teatro de ópera», 80.000 reales;

Josefa Chimeno: tiple en el teatro de ópera 80.000 reales; Josefa Antúnez y Manuela Pérez (tachadas), Antonia Plañol: tiple, 40.000 reales; Micaela Villó: tiple, 40.000 reales; Dolores Franco: «ha fallecido» 30.000 reales; Josefa Pieri: Profesora del Instituto Español, 30.000 reales; Josefa Jardín: profesora de arpa en el conservatorio, 20.000 reales; Elena Peinado: «dejó la carrera» 20.000 reales, Francisca Ramírez: «profesora de Madrid» 20.000 reales; Margarita Antúnez: tiple en la ópera, 8.000 reales; Agustina Chelva: tiple en la ópera, 12.000 reales; María Carmona: contralto en la ópera 12.000 reales; Teresa Rodajo: profesora en Granada, 12.000 reales; Margarita Lezama: «dejó la carrera» 12.000 reales; Dolores García: Idem, 12.000 reales; Dolores Carretero: «profesora en Madrid», 12.000 reales; Ramona Silvestre: Idem, 12.000 reales; Luisa Solera: profesora en Madrid, 12.000 reales; Amalia Anglés: «ajustada en los teatros de ópera», 10.000 reales; Emilia Moscoso: trabajaba en los teatros, 10.000 reales; Teresa Redondo: idem, Manuela Seportun(?): idem, 8.000 reales; Josefa Cueto: idem, 5.000 reales y Francisca Schauvi: idem, 5.000 reales.

En lo que a los alumnos se refiere, vemos que varios de ellos habían emigrado a otros países: Juan Retes, «profesor en Méjico», 200.000 reales; Francisco Calvete: profesor «en América», 120.000 reales; Joaquín Espín: profesor en Madrid, 60.000 reales; Narciso Téllez: Profesor en la Habana, 60.000 reales; Ángel León: «escriturado en el teatro de ópera del Brasil», 60.000 reales; Mariano Martín: director en el teatro de Zaragoza, 40.000 reales; Lorenzo Zamora, «profesor en esta corte», 40.000 reales; José Golfín: profesor en Burdeos, 40.000 reales; Juan Gil: maestro de solfeo en el conservatorio y profesor en Madrid, 30.000 reales; Florencio Lahoz: profesor en Madrid. 24.000 reales; Joaquín Gaztambide: profesor en Madrid 24.000 reales; Juan Pablo Hijosa: maestro en el conservatorio y profesor en Madrid, 20.000 reales; Luis Arche: idem, 20.000 reales; Rafael Botella: idem, 20.000 reales; Fernando Navarro: «ha fallecido», 20.000 reales; Manuel Mendizábal: profesor en Madrid, 20.000 reales; Francisco Barbieri: «colocado en teatros de ópera», 20.000 reales; José Valderrain: profesor en la Habana, 20.000 reales; ~~Luis Cepeda: contrabajo de la ópera, 20.000~~, Agustín Arenas: profesor en Madrid, 16.000 reales; Antonio Capó: profesor en Bilbao, 14.000 reales; ~~«Manuel Ducassi»~~: había fallecido, 18.000 reales; Juan Esquefler: profesor en Madrid, 12.000 reales; Leandro Ruiz: profesor en Madrid. 12.000 reales; Sebastián Gabalda: profesor en Madrid, 12.000 reales; Carlos Magesté: profesor en Madrid, 10.000 reales; Alejandro Ferrant: «dejó la carrera», 10.000 reales y Antonio Ruiz: «profesor en Sevilla. Falleció». 4.000 reales.

No sabemos exactamente qué efecto causó el informe de Carnicer en el destino profesional de sus alumnos, pero sí que el maestro estaba muy preocupado por la calidad de la enseñanza, ya que

contamos con varios escritos al respecto: en el primero, el maestro, como director, advierte a los profesores sobre las irregularidades en la asistencia de algunos alumnos¹³⁶⁶:

«Estando decidido a no consentir que en las clases consten como alumnos los que no tengan una asistencia y una aplicación constante, espero que en los partes mensuales se me indique sin contemplaciones de ninguna especie aquéllos que hallándose en este caso deben ser dados de baja.»

A su vez, señala el peligro para la subsistencia del conservatorio que suponía la falta de rigor en la enseñanza, señalando lo siguiente:

«La necesidad en que estamos de hacer cuantos esfuerzos sean dables para sacar al establecimiento de la posición delicada en que se halla, y evitar todo pretexto para que pueda ser destruido por sus enemigos.»

Más adelante, en el escrito «Orden para la formación de partes mensuales de las clases», vuelve a insistir en la asistencia de los alumnos, pidiendo detalles concretos¹³⁶⁷:

«Para el debido orden en la parte directiva de este Conservatorio, [...] espero que los Sres. Profesores se servirán formar los partes mensuales, y entregarlos en los primeros días de cada mes, observando en ellos las disposiciones siguientes:

1ª Anotar con toda exactitud el número de días de clase que ha habido en el mes, y los que han tenido de lección.

2ª Sin disimulo ni consideración de ninguna especie la falta de asistencia de los alumnos, su conducta y aplicación.

3ª Poner nota a aquellos alumnos que por opinión del Profesor deben ser dados de baja.»

Un escrito de Carnicer al «Secretario Contador de la Junta Centralizadora de fondos de Instrucción pública», contestando a otro en el que se preguntaba si el centro tenía fondos o rentas propios, revela la fragilidad económica del centro y por lo tanto cuán importante era cuidar su reputación.

¹³⁶⁶ E-Mc: 282, Leg. 5, Carpeta n.º 85 (11.II.1846).

¹³⁶⁷ E-Mc: 282, Leg. 6-15 (30.IV.1846).

El maestro contesta lo siguiente¹³⁶⁸:

«Paso a manifestar a V.S. para que se sirva ponerlo en conocimiento de la Junta que este Establecimiento no tiene productos ni cuentas con renta fijas, ni eventuales de ninguna especie, estando sostenido únicamente con la asignación que le ha sido señalada por las Cortes en los presupuestos generales.»

Todo indica que el gobierno hacía esfuerzos por «aliviar» la carga económica que suponía el conservatorio, a lo que Carnicer contesta taxativamente que, de no ser por la ayuda del estado, el centro no podría existir.

En el ámbito pedagógico, tenemos en 1846 una carta de recomendación a Casimire Martín, inventor de un método para ampliar la extensión de los dedos en el piano. Seguramente esta carta fue solicitada por la reina Isabel II, que era alumna de piano de Albéniz, ya que figura en Real Orden, que solicita la¹³⁶⁹

«Opinión de los profesores Carnicer y Albéniz sobre el Gimnasio de dedos del Señor C. Martin.»

El escrito, dirigido a Don Casimiro Martín, está firmado por Ramón Carnicer como director interino del conservatorio de música de María Cristina, y por Pedro Albéniz, profesor de la clase de piano. La carta, fechada en Madrid el 17 de febrero de 1846, dice lo siguiente¹³⁷⁰:

«Muy Señor mío: En unión del maestro de piano de este Conservatorio, que también suscribe, he examinado detenidamente el Gimnasio de dedos (Chyrogymnaste) que se ha servido presentarme.

En él hemos observado la gran facilidad que promete su uso para llegar a tocar con perfección cualquier instrumento musical y con especialidad el piano, pues le consideramos como un verdadero estudio preparatorio y absolutamente indispensable para la ejecución de la música moderna.

¹³⁶⁸ E-Mc: 282, Leg. 5, Carpeta n.º 90 (24.II.1846).

¹³⁶⁹ E-Mc: 282 Leg. Expedientes Generales, Real orden (18.III.1846), Leg. 5, n.º 98.

¹³⁷⁰ En Pagán y De Vicente (1997, pp. 530-531): «Carta manuscrita de Ramón Carnicer y Pedro Albéniz a Casimire Martin, inventor de un método para reforzar los dedos; es una hoja intercalada entre las páginas 16 y 17 del impreso: Méthode de chirogymnaste ou gymnase des doigts, París: Imprimerie de A. Henry, /843».

Es admirable la gran extensión de mano que puede producir el Gimnasio, como también la agilidad prodigiosa de los dedos, y si a éste se agrega que ha conseguido Usted, por medio del aparato de que nos ocupamos, dar tal fuerza a los dedos cuarto y quinto que los iguale a los demás, y en particular al cuarto que es el más débil, sin disputa, se conocerá el gran servicio que ha prestado al arte musical.»

No creemos que Albéniz o Carnicer estuvieran tan interesados como señalan en la carta, sino que, al igual que con *La Geneuphonía*, su interés era más político, al haber sido solicitada la opinión por la reina, que veía la utilidad de dicho método para superar los problemas técnicos y las dificultades que tenía al interpretar las obras que le mandaba Albéniz.

También relacionado con el piano es un escrito de Carnicer como director interino, en el que pide a los profesores lo siguiente¹³⁷¹:

«Los Profesores individuos de la Sección de Música de la Junta auxiliar facultativa se servirán pasar en casa de los constructores Larron, calle de Fuencarral, Ferrer y Houssendes para ver y examinar los pianos que han sido construidos por los mismos.»

Al parecer era con vistas a adquirir algunos instrumentos para el conservatorio.

A lo largo del año 1846 hubo varios besamanos a los que asisten los profesores, así como otras funciones extraordinarias vinculadas directamente al conservatorio, como el *Miserere* de Saldoni, que se cantó en abril en la Encarnación. Hay una nota sobre la distribución de billetes hecha por Carnicer por la que sabemos que estaban invitados el ministro de Gobernación, algunos diputados y autoridades, así como los ex protectores del conservatorio, el conde de Vigo y Aranalde¹³⁷². Estas funciones formaban parte de la política de relaciones públicas para «subsistencia» del centro, por lo que su director las promovió con interés particular¹³⁷³:

«Conviniendo a los intereses del Conservatorio alguna función, se ha pensado interesante disponer otras que los discípulos del mismo canten en una iglesia, el Viernes de la Dolores día 3 de abril, un Miserere con acompañamiento de arpa, dos clarinetes, dos trompas, dos fagotes y

¹³⁷¹ E-Mc: 282, Leg. 5, Carpeta n.º 66 (21.III.1846).

¹³⁷² E-Mc: 282, Leg. 6, Carpeta n.º 8 (8.IV.1846).

¹³⁷³ E-Mc: 282, Leg. 6, Carpeta n.º 8 (24.III.1846).

dos trombones, a cuyo fin se invita a que tomen parte los profesores de las clases de clarinete, trompa y fagot con uno de los discípulos más adelantados.»

Como de costumbre, en Semana Santa hubo una función de las *Las siete últimas palabras* de Haydn en el Palacio Real. La Real Orden había llegado al conservatorio para que Carnicer dispusiera su ejecución. El músico organizó la orquesta y los solistas que cobraban por la representación, así como los ensayos. Valdemoso la dirigió, tras lo cual presentó detalladas cuentas al director. En la función participaron músicos de la Capilla Real, de los teatros y del conservatorio¹³⁷⁴.

Unos días después de la representación, por una circular sabemos que Juan Felipe Martínez fue relevado de ministro interino de la Gobernación¹³⁷⁵ y nombrado nuevo director.

Pocos meses duró esta segunda vez Carnicer como director interino, ya que en la junta del 20 de mayo de 1846 se hizo lectura de una carta dirigida al «Sr. Director accidental del Conservatorio» sobre el nombramiento de Juan Felipe Martínez. El nuevo jefe, que estaba en la reunión, fue presentado por Carnicer, quien le dio la bienvenida y cedió el cargo¹³⁷⁶:

«En la consecuencia el Señor Carnicer dio a reconocer como Director del Conservatorio al Ilmo. Señor Don Juan Felipe MARTÍNEZ, que se hallaba presente, quien acto continuo tomó posesión de la Presidencia.»

El director cesado dio cuenta del encargo que, como hemos visto, había ordenado realizar, consistente en el estudio de la utilidad del conservatorio como herramienta para que sus egresados pudieran ganarse la vida:

«El Señor Carnicer hizo presente que durante su interinidad había dispuesto la formación de un estado, que ya estaba al concluirse, comprensivo de todos los alumnos que adquirirían una subsistencia decorosa debido a la instrucción que habían recibido en el Conservatorio.»

Se hicieron varios informes de este tipo, sobre todo a partir de la segunda etapa del conservatorio (1838), que de alguna forma trataban de justificar la existencia del conservatorio y sus aportaciones concretas al mundo musical de la época y su mercado laboral, para defenderse de las

¹³⁷⁴ E-Mc: 282, Leg. 6, Carpeta n.º 9 (10.IV.1846).

¹³⁷⁵ E-Mc: 282, Leg. 6, Carpeta n.º 9 (13.IV.1846).

críticas a los profesores.

La reunión concluyó con una mención expresa de reconocimiento a nuestro músico por su buen desempeño como director interino:

«A propuesta del Señor Saldoni se acordó un voto de gracias al Señor Don Ramón Carnicer por el interés que ha manifestado por el establecimiento durante el tiempo que ha tenido a su cargo la Dirección.»

En junio de 1846 se discutió sobre unos ejercicios prácticos que tenían que hacer todos los alumnos antes de las vacaciones¹³⁷⁷. Se hicieron varias propuestas para mejorar la enseñanza, se habló de incorporar otro profesor en declamación de la obra «Elementos de Literatura» y de formar un biblioteca dramática. Los profesores sugirieron que se suprimiera la plaza de arpa y se reemplazara por una de fígle y trombón. Se propuso crear otra de canto, una de acompañamiento y otra de solfeo, para enseñar el sistema de Guillaume-Louis Wilhem (1781-1842), «adoptado ya por los principales Conservatorios de Europa.»

En julio nuestro músico volvió a hacerse cargo de la dirección del centro, hasta el 13 de septiembre, cuando Martínez tomó posesión de nuevo¹³⁷⁸. En noviembre volvió a llamarse Viceprotector¹³⁷⁹.

Durante el mes de agosto de 1846 sabemos que se dio un concierto en el Palacio Real que contó con la participación de profesores y alumnos del conservatorio. Hubo un presupuesto de 6.000 reales, que se distribuyó entre todos los alumnos como gratificación. La hoja de asignación de las cantidades está firmada por Carnicer, como director interino. Las correpetidoras al piano, Encarnación Lama y Amalia Inglés, recibieron 700 reales¹³⁸⁰.

Después de las vacaciones Carnicer y los profesores de la sección de música se reunieron para hablar de la adquisición de un piano de concierto: «el Establecimiento carece de un piano para los

¹³⁷⁶ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (20.V.1846).

¹³⁷⁷ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (28.VI.1846).

¹³⁷⁸ E-Mc: 282, Leg. 6, Carpeta n.º 29 (13.IX.1846).

¹³⁷⁹ E-Mc: 282, Leg. 6, Carpeta n.º 44 (26.XI.1846).

¹³⁸⁰ E-Mc: 282, Leg. 6, Carpeta n.º 26 (24.VIII.1846).

conciertos»¹³⁸¹. También se habló de la necesidad de tener un local para los conciertos. Albéniz no podía asistir por su mala salud, pero le había dicho a Carnicer que estaba de acuerdo con la adquisición del piano. En octubre el director plantea la necesidad de hacer¹³⁸²:

«Ejercicios públicos además de los privados que han de tener lugar todos los meses.»

Se decide fijar la fecha del 15 de noviembre para el primero, y también que se llamaría a ex alumnos del centro, para poder colaborar con la orquesta y las voces. Sobre el examen público al que se hace referencia tenemos algunos detalles de su organización, así como un programa impreso. Para la ocasión se invitó a diversos personajes de la nobleza y la clase política: condes, marqueses, duques y ex protectores, así como a los principales dramaturgos. El boceto del programa está escrito con letra de Carnicer. Se interpretó entre otras obras la sinfonía de *Robin des Bois* de Weber, una sinfonía de Mozart, un número de *Attila* de Verdi, un dúo de *Tancredi* de Rossini, el canon de *Nabucco* de Verdi, así como una comedia de Bretón de los Herreros, *A lo hecho pecho*¹³⁸³.

A finales de octubre de 1846 sabemos que una comisión encabezada por Carnicer, que había asistido a los exámenes del sistema Wilhem, vio la conveniencia de aplicar dicho método de solfeo en el conservatorio. Este acuerdo seguramente constituyó una mala noticia para Saldoni, cuyo método se había ido desplazando como oficial, ya que, al parecer, no había dado buenos resultados. Se acuerda premiar antes de la audición a los mejores alumnos de los exámenes mensuales con «obras pertenecientes a la instrucción»; es decir, con libros de enseñanza¹³⁸⁴. Poco tiempo después, Carlos Guigou volvió a presentar su obra *Arte de la fuga*, revisada y mejorada. La junta la examinó una vez más y la consideró útil para los alumnos de composición¹³⁸⁵.

En diciembre se hicieron dos audiciones, la primera parecida a la anterior, con obras italianas como la plegaria del *Mosè* de Rossini, la cavatina de la *Cleonice* de Saldoni y otros dúos de este mismo

¹³⁸¹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (29.IX.1846).

¹³⁸² E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (27.X.1846).

¹³⁸³ E-Mc: 282, Leg. 6, Carpeta n.º 41 (15.XI.1846).

¹³⁸⁴ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (29.X.1846).

¹³⁸⁵ E-Mc: 282, Leg. 6, Carpeta n.º 42 (16.XI.1846).

autor, así como la comedia *Mi secretario y yo* de Bretón de los Herreros¹³⁸⁶. La segunda se hizo abierta al público y tuvo lugar el día 20 de diciembre. Sabemos que fue concurrida, ya que había 249 billetes comprometidos entre «Perpetuos», «Azules», miembros de la junta, profesores y alumnos de canto. Carnicer pidió tres invitaciones más, así como Barbieri y Bretón¹³⁸⁷.

A través de la prensa sabemos que a la última función asistieron Isabel II y María Cristina, y tenemos algunos pormenores de estos conciertos y de su escaso éxito para mejorar la imagen del centro, como firma «M.»¹³⁸⁸:

«Desde el mes de noviembre han dado principio los ejercicios en que toman parte las clases de música y declamación del Conservatorio. Tuvimos el honor de asistir al primero y no formamos la mejor opinión de los adelantos de este establecimiento: asistimos el domingo 20 y en nada ha variado nuestro modo de pensar. [...] En las clases de música, tampoco hemos oído ningún cantante sobresaliente. La señorita Inglés en el primer ejercicio y Doña Emilia Moscoso en el segundo han sido las únicas que han arrancado justos aplausos; pero sentimos decirlo, la voz de la señorita Inglés será de muy buen efecto para un sala pero no sirve para el teatro. Los señores Hijosa y Becerra se han presentado como alumnos del Conservatorio. [...] Desde luego, los adelantos son muy cortos, cuando se presentan como discípulos a estos dos señores, habiendo sido contratado el uno hace algunos años y siendo el otro maestro en el Conservatorio. [...] En vista de cuanto hemos espuesto podrá deducirse que ningún fruto dan las clases del Conservatorio. [...] El domingo honraron SS.MM. los ejercicios. La concurrencia fue muy lucida, pero advertimos ciertas faltas de decoro que no podemos menos que denunciar. La mayor parte de los convidados entraron en el salón del teatro con gabanes y chalinas rodeadas al cuello: otros vimos con capas, y creemos que asistiendo S.M. y habiendo un guardarropa, no debería haberse tolerado semejante falta.»

Como de costumbre, en diciembre se envió al gobierno un estado de alumnos. Por esta lista sabemos que los alumnos de composición de 1846 fueron Fani Cambronero, Encarnación Lema, Josefa

¹³⁸⁶ E-Mc: 282, Leg. 6, Carpeta n.º 46 (13.XII.1846). Carnicer escribirá una canción para dicha comedia en 1853 (BHM: Mus (L) 744-5).

¹³⁸⁷ E-Mc: 282, Leg. 6, Carpeta n.º 47 (20.XII.1846). «Ejercicio Mensual».

¹³⁸⁸ *La Luneta* (24.XII.1846), p. 30.

Angulo, Mercedes Urciaga, Emilia Baluiro, Irene Chase, Victoria Oliva, Joaquina Gamis, Josefa Ripol, Miguel Herránz, Sebastián Gabalda, Manuel Tubau, Julián Aguirre, Manuel Ramírez, Telesforo García, José García, Isidoro Blanco, Francisco Molto, Francisco Barbieri, Lázaro Fabres, Fernando Crespo y Anacleto Inchaurre¹³⁸⁹.

Parece que los miembros de la junta se habían propuesto mejorar el establecimiento, ya que a lo largo de 1846 y 1847 se hicieron diversas propuestas de cambios en el ámbito pedagógico y se intentó aumentar los recursos materiales. Por ello se insistió en la adquisición de un buen piano y en la venta de los que no funcionaban (se obtuvo «autorización de S.M. para vender dos pianos inútiles»)¹³⁹⁰. Un constructor los había tasado y seguramente su importe contribuyó a la compra del piano de concierto. También se trató del mal estado de las decoraciones del teatro y de la necesidad de mejorarlas. Carnicer y los demás profesores examinaron nuevos métodos de enseñanza para el conservatorio, como el de Antonio Romero, que se discutió en una reunión¹³⁹¹:

«Habiéndose conferenciado acerca del examen que los individuos de la Sección de música han hecho del método de clarinete presentado por su autor Don Antonio Romero.»

Los profesores acordaron redactar una «censura» sobre este método, que fue aprobado en la siguiente junta¹³⁹². En ella se hizo especial hincapié en la españolidad de su autor¹³⁹³.

La prensa se hizo eco de la voluntad de las iniciativas de la junta para mejorar en muchos aspectos el conservatorio, y nos sugiere que se había planteado la posibilidad de volver a introducir el sistema de internado¹³⁹⁴:

«En atención a los pocos resultados que hasta el día ofrecen las clases del Conservatorio, nos han asegurado que su director, el Exmo. Señor Don Felipe Martínez, trata de darle una nueva

¹³⁸⁹ E-Mc: 282, Leg. 6, Carpeta n.º 48 (31.XII.1846).

¹³⁹⁰ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (13.XII.1846).

¹³⁹¹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (13.XII.1846). El método de Antonio Romero es hoy en día uno de los pilares de la enseñanza del clarinete.

¹³⁹² E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (21.I.1847).

¹³⁹³ Antonio Romero, virtuoso clarinetista, era probablemente el editor más importante de música de Madrid. A su imprenta debemos varias de las canciones e himnos de Carnicer que hoy en día se conservan.

¹³⁹⁴ *La Luneta* (3.I.1847), p. 42.

organización, creando plazas de alumnos pensionados que deberán darse por oposición. Aplaudimos tan feliz idea, y creemos que será el único medio de que este establecimiento prospere.»

7.7 Concesión la Cruz de la Orden de Carlos III

Al concierto del día 20 de diciembre de 1846 asistió el duque de Riánsares junto a la reina madre, María Cristina de Borbón¹³⁹⁵. Carnicer, como primer profesor, sería el encargado de mostrarles el establecimiento y sus adelantos. El duque, gratamente impresionado, propuso a su «hijastra», la reina Isabel II, la concesión la Cruz de la Orden de Carlos III a Saldoni y a Carnicer. Según Peña y Goñi¹³⁹⁶:

«Ninguno de los dos había solicitado la gracia, ni tuvo conocimiento de la concesión hasta el momento en que recibieron la credencial. Iban a renunciarla, desde luego, cuando supieron que debían esta distinción a la iniciativa del duque de Riánsares. Entonces convinieron Carnicer y Saldoni en dejar que caducara el tiempo fijado para el pago de derechos, como así lo hicieron, quedando ambos con la cruz concedida.»

Desde que el gobierno suprimiera la gratuidad de la condecoración (exceptuados los extranjeros) en 1844¹³⁹⁷, ésta implicaba el pago de ciertos derechos y de la medalla misma. Las economías de Saldoni y Carnicer no estaban demasiado boyantes como para pagar las condecoraciones, lo que explicaría su inicial rechazo a las mismas. La carta que comunica a Carnicer la concesión de la Orden a nuestro músico, fechada el 21 de enero de 1847, dice lo siguiente¹³⁹⁸:

«SECRETARIA DE LAS ÓRDENES DE CARLOS III E ISABEL LA CATÓLICA
En 30 de Noviembre último me dice de Real orden el Señor Subsecretario del Ministerio de

¹³⁹⁵ El duque de Riánsares era Fernando Muñoz, marido «secreto» de María Cristina de Borbón; había sido su guardia de corps antes de ser su amante y esposo.

¹³⁹⁶ Peña y Goñi, 1881, p. 84.

¹³⁹⁷ En este año la condecoración le fue concedida a otro importante músico que estaba en España: «Parece que S.M. se ha dignado conceder al pianista Liszt la cruz supernumeraria de Carlos III». *El Tiempo* (15.XI.1844), p. 3.

¹³⁹⁸ BHM: Mus (L) 747-1.

Estado, lo que sigue.

Exmo. sr: La Reina N. S. se ha dignado expedir con fecha 23 del actual el Decreto siguiente: Con el plausible motivo de mi efectuado enlace, vengo en conceder Cruz (...) de la Real distinguida orden española de Carlos 3º libre de prueba y gastos a Don Ramón Carnicer, Profesor de Música del Conservatorio de M. Cristina

lo que comunico a V. S. para la noticia y satisfacción, haciéndole presente que para que tenga efecto la gracia y poder obtener el título tiene v. S. que satisfacer mil r. v. en la Residencia de la espresada orden.»

Vemos que aunque esta condecoración era «libre de prueba y gastos», implicaba el desembolso de mil reales, lo que no debió hacer mucha gracia a nuestro compositor. No obstante, aunque no lució la medalla, en distintas biografías y reseñas sobre Carnicer se menciona que el título fue efectivo: «Caballero de la Orden de Carlos III»¹³⁹⁹.

Otra noticia que atañe a nuestro compositor, y que seguramente fue consecuencia de la obtención de dicha condecoración, es una opinión solicitada por el director¹⁴⁰⁰:

«El Señor Vice-Protector dijo que para la próxima Junta desearía saber la opinión de ésta sobre hacer perpetuo a un individuo del Conservatorio el cargo de Inspector del mismo.»

Aunque no hay referencia explícita a nuestro músico, sabemos que este párrafo se refiere a Carnicer, ya que, según Barbieri, fue nombrado «inspector perpetuo de todas las clases del Conservatorio». Junto a esta propuesta se plantea a los profesores la conveniencia de crear plazas de supernumerarios, tal como venía reclamando *La Iberia Musical*.

A finales de enero de 1847 se hizo otra audición, esta vez a beneficio de los alumnos, ya que se distribuyó un dinero entre los alumnos que habían tomado parte, «para la compra de efectos que les sirva de premio a su aplicación». Sabemos que tras el concierto se distribuyeron 1.100 reales entre los que habían participado¹⁴⁰¹. El «Ejercicio mensual» tuvo lugar el 25 de enero de 1847 a las dos y media de la

¹³⁹⁹ *Diario de Madrid* (31.I.1844), p. 1. Real Decreto del 21.I.1844, visto «el decaimiento de los fondos» se decide que los agraciados con la Orden de Carlos III e Isabel la Católica, paguen por el derecho al título «Excepto los extranjeros».

¹⁴⁰⁰ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (13.XII.1846).

¹⁴⁰¹ E-Mc: 282, Leg. 6, Carpeta n.º 49 (27.I.1847).

tarde. Carnicer redactó copia del programa para ser entregada a la imprenta. Se interpretó una comedia de Bretón de los Herreros, así como obras de Mendelssohn, Stradella, Mercadante, unas variaciones de fagot de Georges Keiser y arias de Paccini y Vaccai, entre otras.

Otro escrito nos da cuenta de la función de *Las siete últimas palabras*, cantada en la Real Capilla el Viernes Santo de 1847 por los alumnos del centro, así como por otros músicos venidos de los teatros. Se gratificó a alumnos con 130 y 70 reales, respectivamente¹⁴⁰².

Otra función tuvo lugar en el conservatorio el 27 de abril del mismo año, con música variada de Saldoni, Berlioz, Donizetti, Paccini y Verdi, así como con la comedia arreglada por Ventura de la Vega, *Los dos solterones*¹⁴⁰³.

En mayo tenemos noticia de un notable discípulo del conservatorio, Jesús Monasterio, que pide un aumento de su pensión; el director contesta lo siguiente¹⁴⁰⁴:

«Habiendo sido matriculado el 8 de enero de 1845 fue dado de baja el 10 de febrero de 1846 por su falta de asistencia [...] en el tiempo que medió entre las precitadas fechas nunca obtuvo este alumno más nota que la de regular en su aplicación. He averiguado además que Monasterio sigue la carrera universitaria aunque sin haber abandonado enteramente el estudio del violín. [...] Estoy muy lejos de considerarle acreedor del aumento de pensión que ha solicitado.»

En junio aparece Carnicer el primero en la lista de electores para concejales, con domicilio en la calle. «Santa Isabel 5. Cto. 2do»¹⁴⁰⁵. El mismo mes tienen lugar los exámenes generales. Se convoca a los alumnos de composición y declamación a las dos de la tarde del día 21¹⁴⁰⁶. En este legajo podemos ver que varios alumnos de nuestro compositor obtuvieron las mejores notas en distintas especialidades¹⁴⁰⁷:

«En los exámenes generales de las clases de este Conservatorio han merecido la nota de

¹⁴⁰² E-Mc: 282, Leg. 6, Carpeta n.º 67 (2.IV.1847).

¹⁴⁰³ E-Mc: 282, Leg. 6, Carpeta n.º 68 (27.IV.1847).

¹⁴⁰⁴ E-Mc: 282, Leg. 6, Carpeta n.º 70 (V.1847).

¹⁴⁰⁵ E-Mc: 282, Leg. 6, Carpeta n.º 71 (20.VI.1847).

¹⁴⁰⁶ E-Mc: 282, Leg. 6, Carpeta n.º 70 (2.VI.1847).

¹⁴⁰⁷ E-Mc: 282, Leg. 6, Carpeta n.º 72 (25.VI.1847).

Sobresaliente, a juicio de los Señores Ecsaminadores, los alumnos que a continuación se espresan:

Composición	Don Francisco Barbieri
Piano	Don Julián Aguirre
Canto de Saldoni	Doña Encarnación Lama
Canto de Valdemosa	Doña Amalia Inglés.»

A finales de junio se ofrecieron dos conciertos de alumnos, el 27 y el 30. Para el 27 de junio, día de examen público de composición y declamación, se invitó a José Reart, Ángel Inzenga, José Sobejano, Lorenzo Nielfa y Francisco Villalba como examinadores¹⁴⁰⁸. Encontramos el «Programa del ejercicio del día 30 de junio de 1847» manuscrito por Carnicer, con muchos tachones y pequeñas notas. Se interpretaron obras vocales e instrumentales, entre las que destacan dos obras escritas por alumnos de la clase de composición¹⁴⁰⁹:

«3º. Romanza compuesta y cantada por la alumna Doña Encarnación Lama, [...] 10º Cuarteto de la ópera *Il Buon-tempore*, compuesto por el alumno Don Francisco Barbieri.»

A mediados de julio comienzan las vacaciones en el conservatorio. Sin embargo, se señalan unos días para el repaso durante las vacaciones¹⁴¹⁰: «Piano: miércoles y jueves de 8 a 10», canto los días 15 y 30 del mes. «Clarinete: Tiene la clase en su casa». En cuanto a Carnicer, vemos que no señala día ni hora. Una pequeña nota de su puño y letra nos aclara el motivo:

«Carnicer, no puede fijar día por tener precisión de salir de Madrid».

Como vemos, hasta julio de 1847, antes de las vacaciones, tenemos noticias de bastante actividad en el conservatorio, y del interés por corregir algunos males de la institución: se habla de las faltas de los profesores y de la necesidad de justificarlas. En cuanto a los alumnos, se discute sobre la forma de lograr que no empezaran a trabajar antes de terminar sus estudios¹⁴¹¹. Entre las últimas noticias

¹⁴⁰⁸ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (10.VI.1847).

¹⁴⁰⁹ E-Mc: 282, Leg. 6, Carpeta n.º 72 (2.VI.1847).

¹⁴¹⁰ E-Mc: 282, Leg. 7-72 (10.VII.1847).

¹⁴¹¹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (21.I.1847).

que tenemos antes de las vacaciones de verano de 1847 encontramos una sobre la clase de solfeo: los profesores de esta materia aprueban el uso del sistema Wilhem como sistema oficial del centro¹⁴¹².

Después de las vacaciones tenemos sólo noticias sueltas, que nos dan una idea de lo que pasaba en el conservatorio. Por circunstancias que no conocemos la Junta Facultativa no se volvió a reunir hasta 1849 (al menos es lo que se refleja en las actas). No obstante, la actividad sigue y la primera noticia que tenemos de nuestro músico es de septiembre: Carnicer contesta a las pretensiones de Carlos Guigou, que había pedido que se le otorgara el título de maestro honorario de música¹⁴¹³. Carnicer se opone y argumenta lo siguiente¹⁴¹⁴:

«No puede accederse a la pretensión del Señor Guigou, creyendo además que el mérito de la obra que ha compuesto está bastante recompensado con haber sido declarada digno de consultarse por los alumnos.»

El 9 de octubre sabemos que se hace un «ejercicio mensual» en el que se representa una obra de Ventura de la Vega, así como obras vocales e instrumentales, entre las que destaca la «Gran Sinfonía (la mayor) de Beethoven», y el:

«Tercetino del maestro Inzenga, por los alumnos Doña Amalia Anglés, Doña Encarnación Lama y Don Francisco Barbieri.»

Se reparten entradas a muchos invitados y entre los examinadores estaban Ángel Inzenga, Lorenzo Nielfa, José Sobejano, Francisco Villalba y José María Reart¹⁴¹⁵.

En noviembre se hace otro «ejercicio público» en el que se interpretan diversas obras, entre las que cabe destacar algunas por su interés como repertorio: el «*Scherzo para toda orquesta*, del Maestro Glinka», y el¹⁴¹⁶:

«Coro de Chismografía, del alumno Don Francisco Barbieri, cantado por los alumnos de ambos sexos con acompañamiento de orquesta.»

¹⁴¹² E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (29.VII.1847).

¹⁴¹³ E-Mc: 282, Leg. 6, Carpeta n.º 81 (7.IX.1847).

¹⁴¹⁴ E-Mc: 282, Leg. 6, Carpeta n.º 81 (7.IX.1847).

¹⁴¹⁵ E-Mc: 282, Leg. 6, Carpeta n.º 81 (9.X.1847).

También llama la atención que se incluyera una pieza de un «enemigo» del conservatorio, un «Cuarteto o Canon, del maestro Espín», es decir, el director de *La Iberia Musical*. Encontramos el programa manuscrito por Carnicer, y también impreso. Es posible que la inclusión de la composición de Espín se decidiera por razones «políticas».

En diciembre de 1847 se recibe un escrito con preguntas de Pascual Madoz sobre el conservatorio para incluir información en su *Diccionario geográfico de Madoz*. El diccionario una de las obras estadísticas más interesantes del período que nos ocupa. La secretaría envía una serie de datos sobre el centro y cada profesor redacta una lista de los mejores alumnos que han pasado por sus aulas. La lista que hace Carnicer es interesante, porque nos da a conocer a quiénes consideraba los mejores entre 1830 y 1847. Destacan en la lista algunos nombres conocidos como Manuela Oreiro Lema, Francisco Asenjo Barbieri, Mariano Martín y Rafael Hernando¹⁴¹⁷.

La última información que tenemos del año es precisamente otra lista: la del estado general de alumnos que se enviaba todos los años a finales de diciembre al gobierno. El documento nos permite saber que los alumnos de Carnicer durante 1847 fueron Sebastián Gabalda, Manuel Tubau, Julián Aguirre, Isidoro Blasco, Francisco Molto, Lázaro Robreo, Bernardo Crespo, Agustín Millares, Vicente Blasco, Gregorio González, José Lluzba, Fani Cambroner, Encarnación Lama, Josefa Angulo, Mercedes Urciaga, María Chasse, Joaquina Gamiz y Rosalía Campano¹⁴¹⁸.

Del año 1848 tenemos muy poca información, pues falta nuestra principal fuente de referencia, las actas de la Junta Facultativa, que no se reunió durante todo el año. Sabemos, sin embargo, que en el conservatorio siguieron los conciertos, los «ejercicios», cada mes.

Por otra parte sabemos que Carnicer ganaba 14.000 reales, ya que consta en el presupuesto presentado y aprobado año¹⁴¹⁹. En mayo había intención de trasladar el conservatorio a otro local, ya que se pide parte del edificio del antiguo convento de las Vallecas¹⁴²⁰.

En cuanto a los conciertos, podemos confirmar que destacan algunos, como el ejercicio mensual

¹⁴¹⁶ E-Mc: 282, Leg. 6, Carpeta n.º 90 (22.XI.1847).

¹⁴¹⁷ E-Mc: 282, Leg. 6, Carpeta n.º 91 (7.XII.1847).

¹⁴¹⁸ E-Mc: 282, Leg. 6, Carpeta n.º 96 (31.XII.1847).

¹⁴¹⁹ E-Mc: 282, Leg. 6, Carpeta n.º 77 (28.VII.1848).

¹⁴²⁰ E-Mc: 282, Leg. 6, Carpeta n.º 114 (1.V.1848).

de noviembre, en el que se interpretaron, entre otras piezas, la *Sinfonía de la preciosa* de Weber, un *Scherzo* de Beethoven y una *Sinfonía* de su alumno Manuel Tubau¹⁴²¹. En el «ejercicio mensual» siguiente se tocaron diversas piezas de música italiana, así como una fantasía para piano de Rosellón¹⁴²². Existen programas manuscritos por Carnicer de varios conciertos.

Como de costumbre, a finales de diciembre se envía al gobierno una lista de los alumnos de las distintas especialidades. Los de la clase de composición eran Manuel Tubau, Isidro Blanco, Lázaro Robres, Gregorio González, José Lluzba, Teodoro Rodríguez, Pedro González, Ignacio Campos, Joaquín Parias, Francisco Pérez, Genaro Pérez, Fani Cambroner, Mercedes Urciaga, María Chasse, Joaquina Gamiz, Rosalía Canoano, Sofía Alegre, Julia Mollera y Teotista Urrutia¹⁴²³.

7.8 La oposición de Antonio Romero

La primera información que tenemos de 1849 es la relacionada con la oposición de Antonio Romero. A raíz de la muerte de Ramón Broca, profesor de clarinete, la junta se reunió para designar a su sucesor¹⁴²⁴. Enrique Ficher, que había sido alumno de Broca y tocaba en la orquesta del conservatorio, se ofreció para dicha plaza, pero la junta había propuesto a Antonio Romero:

«Pues reconocía en él las positivas ventajas para la enseñanza de ser autor de un excelente método.»

Era un conocido virtuoso del instrumento, había sido músico mayor del ejército, además de haber introducido «las novedades en la colocación de anillos de dicho instrumento.»

En febrero se volvió a tratar la propuesta hecha a favor de Antonio Romero y la junta¹⁴²⁵:

«Era de parecer que fuese probista dicha plaza a oposición [y] en el caso de que S.M. resolviese la provisión de esta manera tubiera preparado el programa de los ejercicios que debían hacer

¹⁴²¹ E-Mc: 282, Leg. 6, Carpeta n.º 116 (29.X.1848).

¹⁴²² E-Mc: 282, Leg. 6, Carpeta n.º 119 (10.XII.1848).

¹⁴²³ E-Mc: 282, Leg. 6, Carpeta n.º 122 (31.XII.1848).

¹⁴²⁴ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (28.I.1849).

¹⁴²⁵ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (11.II.1849).

los opositores.»

Se nombró una comisión, encabezada por Carnicer, para preparar un plan. A finales de mes Carnicer y dos profesores (Saldoni y Díez) presentaron el plan para la oposición¹⁴²⁶:

«Se publicarán edictos en la Gaceta Oficial y Diario de avisos, que también se fijarán en la puerta de la Real Capilla y portal del Conservatorio para que en el término de 30 días presenten sus solicitudes los profesores de clarinete que no pasando de la edad de 50 años deseen concurrir a la oposición.»

El director fijaría el día que debía dar comienzo la oposición, en una sola sesión si los opositores no eran más de tres, y el jurado estaría compuesto por la junta y por dos profesores de clarinete:

«La misma Junta nombrará el Maestro que se encargue de escribir una pieza para Clarinete con acompañamiento de Piano y las circunstancias que tenga por convenientes imponer para que la ejecuten a primera vista en uno de los ejercicios.»

Los opositores serían separados, cada uno estaría en un sitio distinto. En cuanto a los ejercicios y pruebas a realizar, serían cinco: en primer lugar interpretar una pieza de libre elección, acompañada al piano; luego tocar otra pieza escrita para la ocasión, con cinco minutos para leerla, «debiendo responder después a las preguntas» sobre aspectos específicos de la misma. La tercera prueba era escribir en una hora una lección que tuviese entre 25 y 30 compases y con acompañamiento de segundo clarinete. La siguiente prueba consistía en hacer variaciones sobre una frase de ocho compases. Por último, «disertar sobre la historia, progresos y estado» del instrumento.

Una vez presentado en detalle el plan de Carnicer y Saldoni para el desarrollo de la oposición:

«Por aclamación de todos los individuos de la Junta fue nombrado Don Ramón Carnicer».

Él debía escribir la pieza que se iba a tocar a primera vista¹⁴²⁷:

«Fantasía para clarinete obligado con acompañamiento de pianoforte. Escrita expresamente para ejecutarse a primera vista en la oposición a la plaza de Maestro de clarinete del Conservatorio de Música y Declamación, que debe verificarse el día 15 de abril de 1849.»

¹⁴²⁶ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (27.II.1849).

La obra es un interesantísimo ejemplo de música instrumental escrita en el ámbito del conservatorio. Se compone de dos partes: el primer tiempo es lento y con carácter de improvisación, como explorando las posibilidades del clarinete. El segundo es un allegro brillante, que requiere bastante destreza del intérprete. La obra demuestra un gran dominio en la escritura para este instrumento, así como sus posibilidades técnicas y de registro.

Suponemos que la dificultad de las pruebas, así como el hecho de que se presentara Antonio Romero a la oposición, disuadió a otros posibles concursantes de acudir a la cita. Romero era un conocido virtuoso del clarinete, con un absoluto dominio del instrumento. Su capacidad como concertista, y la de hacer brillantes variaciones sobre cualquier tema, estaba probada por los conciertos que había dado en Madrid, sobre todo algunos ofrecidos en el Teatro del Circo, cuando Romero formaba parte de su orquesta.

El 10 de abril Romero hizo una «esposición» para ser admitido a la oposición¹⁴²⁸. Para el tribunal se invitó al compositor Mariano Rodríguez de Ledesma y a Magín Jardín. Por fin, a los pocos días, se celebró la oposición, y los profesores que «asistieron a la oposición verificada el día 15 del actual» señalaron¹⁴²⁹:

«Que habiendo cumplido Don Antonio Romero, único opositor que hubo, el programa aprobado por ella [...]. le conceptuaban acreedor.»

O sea que había ganado la plaza. Los miembros de la junta presentaron la censura original escrita en el examen, que no figura en el acta, pero que fue redactada en gran parte por Carnicer, lo mismo que el acta de la oposición para la plaza de contrabajo que veremos más adelante. Aparte de lo referido, no se conocen más detalles sobre la oposición a la plaza de clarinete.

Otras noticias de 1849 que atañen a nuestro músico son referentes a una comisión formada por Carnicer y Albéniz para informar sobre la conveniencia de expedir certificaciones a los alumnos que acreditaran sus adelantos y les estimularan en la enseñanza¹⁴³⁰:

¹⁴²⁷ Pagán y De Vicente, 1997, pp. 472-474. BHM: Mus (L) 742-2.

¹⁴²⁸ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (10.IV.1849).

¹⁴²⁹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (18.IV.1849).

¹⁴³⁰ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (10.IV.1849).

«Se determinó que los Sres. Carnicer y Albéniz informaran al respecto.»

Más adelante se recordó a estos profesores que debían presentar el dictamen sobre la concesión de certificaciones a los alumnos, así como sus conclusiones en lo referente a los premios que debían darse a aquellos alumnos adelantados. Se vuelve a hablar de exámenes, en forma de «ejercicios públicos»¹⁴³¹, que se llevan a cabo casi todos los meses. El repertorio de estos conciertos es fundamentalmente de música italiana, aunque con bastantes incursiones en obras de compositores españoles y música instrumental europea. En el «ejercicio mensual» de 5 de marzo de 1849 se toca sobre todo música de ópera italiana, arias y otras piezas de Verdi, Bellini, Donizetti y Rossini¹⁴³². En los exámenes privados del 4 de marzo encontramos una hoja manuscrita de Carnicer con juicios sobre los examinados, en cada ejercicio, lo que nos confirma la importancia que tenían sus opiniones¹⁴³³:

«Juicio formado del estado en que se encuentran las alumnas de la clase de canto del Señor Valdemoso en los Ejercicios o Exámenes privados verificados el día 4 de marzo de 1849.»

Nuestro compositor expone su punto de vista sobre las habilidades de cada cantante y la forma de hacer los ejercicios. De la primera alumna examinada dice:

«Señorita Ysturiz (Doña Antonia): En la primera escala, le falta un poco de suavidad, y de entonación en algunas notas.

En la escala cromática le falta asegurar más la entonación de las últimas notas. En el ejercicio de los trinos ha estado más feliz, sin embargo de que alguna otra nota a salido algo baja, creo que sea efecto de la mala duración del aliento.»

Su opinión es bastante técnica, dada su experiencia en el ámbito de la música vocal y especialmente en el de las cantantes solistas. De la siguiente alumna de Valdemoso, hermana de la anterior, dice:

«Ysturiz Doña Teresa: En la primera escala sin embargo de haverla echo con alguna más de suavidad que su hermana aún le falta perfeccionarla.

En el ejercicio de los trinos sin embargo de haverlos echo bastante regulares no ha llegado a

¹⁴³¹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (4.IV.1849).

¹⁴³² E-Mc: 282, Leg. 7, Carpeta n.º 7 (5.III.1849).

¹⁴³³ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (4.III.1849).

igualar a su hermana.»

En los ejercicios privados que se hicieron el 1 y el 22 de abril el maestro también escribe sus opiniones de puño y letra. En el primer examen, del día 1 de abril, se somete a los cantantes a pruebas de destreza similares a las del examen de marzo. Carnicer escribe juicios como el siguiente¹⁴³⁴:

«Señorita Dolores Alegre: Las escalas desentonadas. El trino no ha sido del todo mal. Las escalas cromáticas muy mal. Voz muy dura y ohído incierto.»

Comprobamos que esta vez opina un poco más sobre la aptitud y tipo de voz de los examinados. Así, por ejemplo, sobre Julián Goldi dice: «voz muy ronca, gutural» y sobre otros lo siguiente: «Sr. Cáceres: Voz de bajo barítono», o «Sr. Urrusarru: Barítono: voz buena, pero dura. Boca defectuosísima», o también: «Sr. Velázquez: voz de tenor de medio carácter». Las observaciones nos demuestran su visión operística de la enseñanza del canto, pensando siempre en las posibilidades de los alumnos para interpretar algún personaje del teatro lírico.

En el ejercicio privado de abril se interpreta un variado repertorio, en el que figuran las siguientes obras: *Miserere* de Saldoni, marcha fúnebre de la *Sinfonía heroica* de Beethoven, cuarteto del *Stabat Mater* de Rossini, *Misa de Requiem* de Cherubini, así como «Confutabilis» y «Lacrimosa» de la *Misa de Requiem* de Mozart¹⁴³⁵. La presencia de nuestro compositor es constante en los tribunales y en la organización de los exámenes, ya que encontramos todo tipo de material manuscrito suyo. Así, en el examen Carnicer puso todas las notas de composición y violín: «bien», «regular», «faltó», etc., en el margen derecho de las actas¹⁴³⁶. También como compositor vemos su activa participación: en el «ejercicio público del día 7 de junio», que se repitió el día 13, figuran obras de Saldoni, Donizetti, Rosellón y Ricci, y para terminar la segunda parte, el¹⁴³⁷:

«Coro de los faroles de la ópera Elena y Malvina del maestro Carnicer.»

En el ejercicio público de los días 1 y 3 de julio de 1849 se toca la «sinfonía a toda orquesta de *Fransjuger* de Berlioz», un cuarteto de Saldoni, dúos de Rossini y Donizetti, una fantasía sobre *I Puritani*

¹⁴³⁴ E-Mc: 282, Leg. 7, Carpeta n.º 12 (1.IV.1849).

¹⁴³⁵ E-Mc: 282, Leg. 7, Carpeta n.º 12 (1.IV.1849).

¹⁴³⁶ E-Mc: 282, Leg. 7, Carpeta n.º 16 (6.V.1849).

con orquesta de Pedro Albéniz, un dúo de *Atila* de Verdi, una variaciones de Valdemosa, así como la¹⁴³⁸:

«Fantasía de clarinete, con acompañamiento de orquesta, del maestro Carnicer, ejecutada por Don Antonio Romero, profesor de dicho instrumento en el Conservatorio.»

Es casi seguro que se trata de la pieza que tocó Romero para la oposición a la plaza de clarinete, pero en este caso, orquestada por su autor. En este mismo concierto se interpreta un coro de *Ipermestra* de Saldoni, un dúo de *Il finto Stanislao* de Verdi, un coro de *La sonámbula*, un trío de *Hernani* de Verdi, un aria de Saldoni y un:

«Dúo de la ópera Elena y Malvina, del maestro Carnicer, por las señoritas Inglés y Lama, con orquesta.»

El día 3 de julio se representa más teatro y se repiten algunos números musicales de la audición anterior. También se interpreta una fantasía para piano de Herz, un aria de *Pia di Tolomei* y una fantasía para dos flautas de Tolón.

Después del verano continúa la actividad en el centro. El 7 de octubre se hace un «ejercicio privado» de piano, flauta, declamación¹⁴³⁹. Sabemos también que hay una propuesta para dar una función el día de Santa Cecilia, pero no llega a concretarse¹⁴⁴⁰. En los «ejercicios» del mes de diciembre volvemos a encontrar muchas observaciones manuscritas por Carnicer. El día 2 tiene lugar el examen privado de canto, en el que nuestro músico emite opiniones como las siguientes: «Señorita Ramírez: Su voz, aunque no dé mucho cuerpo, es bastante regular», o «Señorita Ponce de León: nada se puede decir por hallarse muy ronca» o también el¹⁴⁴¹:

«Sr. Sesé: Voz de tenor con bastante timbre... (Hasta ahora es el mejor que se ha presentado).»

En el mismo mes se dio una función en el conservatorio con asistencia de la reina. Se interpretó una

¹⁴³⁷ E-Mc: 282, Leg. 7, Carpeta n.º 18 (7.VI.1849).

¹⁴³⁸ E-Mc: 282, Leg. 7, Carpeta n.º 19 (1.VII.1849).

¹⁴³⁹ E-Mc: 282, Leg. 7, Carpeta n.º 23 (7.X.1849).

¹⁴⁴⁰ E-Mc: 282, Leg. 7, Carpeta n.º 29 (13.XI.1849).

¹⁴⁴¹ E-Mc: 282, Leg. 7, Carpeta n.º 30 (2-XII.1849).

comedia de Bretón de los Herreros, así como diversas arias de ópera y música instrumental¹⁴⁴².

Entre las informaciones de carácter económico que tenemos de este año concernientes a Carnicer figura el pago de lo que se le debía cuando había sido director interino, entre 1841 y 1842, y que todavía no le habían liquidado. Una carta dirigida al maestro nos da cuenta de que al fin recibió el dinero¹⁴⁴³:

«El Señor Director General, Gefe de la Contabilidad del Ministerio de Comercio, Instrucción y obras públicas, con oficio fecha de ayer me remite, para que yo lo haga a V. S., el adjunto finiquito, expedido por el Tribunal Mayor de Cuentas de la presentada por V. S., como Gefe interino de este Conservatorio, comprensiva desde Junio inclusive de 1841 a fin de Enero de 1842; del cual se servirá V. S. darme el correspondiente recibo para dirigirlo, como se me previene al espresado Tribunal.»

Carnicer contesta días después, lo que certifica el cobro del dinero¹⁴⁴⁴:

«He recibido el finiquito que por el Tribunal Mayor de Cuentas me ha sido espedido en 31 de marzo último de la cuenta de caudales comprensiba desde junio de 1841 a fin de enero de 1842, en cuya época desempeñé interinamente la Dirección del Conservatorio.»

En noviembre todavía no era satisfactorio el rendimiento de la asignatura de solfeo, ya que encontramos un escrito de¹⁴⁴⁵:

«la dirección general de instrucción pidiendo noticias acerca de las clases de solfeo.»

Asimismo pide cuentas sobre rendimiento y asistencia en las diferentes clases. Un documento curioso al respecto es¹⁴⁴⁶:

«Partes de asistencia de los profesores dados por el Portero y Mozo de oficios.»

Por él podemos conocer algunos pormenores de nuestro compositor. Los partes del año nos muestran la

¹⁴⁴² E-Mc: 282, Leg. 7, Carpeta n.º 32 (16.XII.1849).

¹⁴⁴³ E-Mc: 282, Leg. 7, Carpeta n.º 13 (24.IV.1849).

¹⁴⁴⁴ E-Mc: 282, Leg. 7, Carpeta n.º 13 (7.V.1849).

¹⁴⁴⁵ E-Mc: 282, Leg. 7, Carpeta n.º 28 (12.XI.1849).

asistencia y horario del profesor de composición. Así, el 24 de febrero faltó por enfermedad, lo mismo que el 16 de marzo, y llegó tarde los días 1, 14 y 15 de dicho mes. En mayo llegó tarde los días 13, 18, 19 y el 26 una «ora y 1/2». En junio llegó tarde sólo el 22. En septiembre el 19 y en octubre faltó el día 13 «por enfermedad», y llegó tarde el 22. En noviembre llegó tarde el día 20, «una ora y 1/2». Por último, en diciembre sabemos que el día 6 faltó por enfermedad, y que llegó tarde los días 14 y 19. Después de leer el documento podemos afirmar que nuestro compositor, junto a Pedro Albéniz, era de los que menos faltaba a sus clases.

A través de la lista de alumnos que enviaba al gobierno el conservatorio, podemos saber también quienes fueron sus alumnos durante el año que nos ocupa: Manuel Tubau, Lázaro Robres, Gregorio Gómez, José Lluza, Ignacio Campos, Francisco Pérez, Genaro Pérez, Fausto González, Gregorio Ayarragarai, Luis Manferrer, Antonio Díaz, Lorenzo Ischudi, Teodoro Rodríguez, Manuel, Monlleo, Pascual Galiana, Martín Urrugano, Miguel Díez, Mercedes Urciaga, María Chase, Rosalía Campana, Sofía Alegre, Julia Mollera, Lucía Sepúlveda, Antonia Velarde y Stefana Corona¹⁴⁴⁷.

8 LA DÉCADA DE 1850

En 1850 se propusieron una serie de medidas para mejorar el conservatorio. Una comunicación del director de Instrucción Pública respecto a la clase de solfeo y pide informes sobre resultados de la enseñanza y sobre aptitud de profesores para esta asignatura pues, al parecer, era una importante laguna en el centro. La junta decide nombrar una comisión encabezada por Carnicer, que junto a Saldoni y Díez, serían los encargados de informar y dictaminar respecto a las distintas clases de solfeo y sus profesores¹⁴⁴⁸. También se les encarga estudiar las mejoras en el centro que se iban a proponer al gobierno: el aumento del número de profesores, el nombramiento de repetidores y profesores supernumerarios y la concesión de becas para estudiar en el extranjero.

En el mes de enero comienzan los «ejercicios» de diversas asignaturas. Por los documentos que

¹⁴⁴⁶ E-Mc: 282, Leg. 7, Carpeta n.º 34 (28.XII.1849).

¹⁴⁴⁷ E-Mc: 282, Leg. 7, Carpeta n.º 35 (31.XII.1849).

¹⁴⁴⁸ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (4.II.1850).

se conservan del primero de ellos sabemos que nuestro compositor estaba indispuesto, ya que¹⁴⁴⁹:

«No hubo ejercicio de la clase de composición por estar enfermo Don Ramón Carnicer.»

En febrero un «ejercicio público» bastante concurrido, en el que se interpretaron obras de Mercadante, Verdi y Bellini, entre otras¹⁴⁵⁰, y en marzo un ejercicio privado, en el que encontramos diversos comentarios de Carnicer sobre los cantantes que se examinaron¹⁴⁵¹. En ese mismo mes se hace una gran función de *Las siete últimas palabras* de Haydn en la Real Capilla del Palacio, en la que toman parte muchos alumnos del conservatorio¹⁴⁵². En abril volvemos a encontrar comentarios de nuestro compositor en los exámenes de canto, tales como¹⁴⁵³:

«Señorita Rubiño: La voz no es de mala calidad/ Escalas muy desafinadas/ Los trinos algo desafinados/ [...] Señorita Lezama: La voz mediana; pero con bastante extensión [...] Srta. Ramírez: La voz ha mejorado desde la otra que se examinó./ La escala tenida, bastante regular.»

También en abril se nombra una comisión destinada a organizar una función para el 27 de abril, con el fin de celebrar el cumpleaños de la «Augusta fundadora», la reina madre, María Cristina de Borbón. Carnicer, Saldoni y Valdemosca debían encargarse de concretar la propuesta de función¹⁴⁵⁴. Esta tuvo lugar de el 5 de mayo de 1850 con asistencia de la reina madre; se interpretó el *Himno para el cumpleaños María Cristina*, compuesto por Fernando Sor, la Sinfonía de *Oberon* de Weber y obras de Rossini, Verdi, Bellini y Meyerbeer, así como el «Dúo de Elena y Malvina, de Carnicer»¹⁴⁵⁵.

Durante el mes de abril y mayo se hicieron funciones de *La Straniera* de Bellini en el Palacio Real, en las que participaron alumnos del conservatorio y a las que asistió toda la familia real¹⁴⁵⁶. Buena parte de los alumnos formaron parte de la plantilla de la función, tanto cantantes como instrumentistas,

¹⁴⁴⁹ E-Mc: 282, Leg. 7, Carpeta n.º 37 (15.I.1850).

¹⁴⁵⁰ E-Mc: 282, Leg. 7, Carpeta n.º 63 (24.II.1850).

¹⁴⁵¹ E-Mc: 282, Leg. 7, Carpeta n.º 63 (3.III.1850).

¹⁴⁵² E-Mc: 282, Leg. 7, Carpeta n.º 45 (29.III.1850).

¹⁴⁵³ E-Mc: 282, Leg. 7, Carpeta n.º 46 (7.IV.1850).

¹⁴⁵⁴ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (4.II.1850).

¹⁴⁵⁵ E-Mc: 282, Leg. 7, Carpeta n.º 52 (V.1850).

¹⁴⁵⁶ E-Mc: 282 Leg. Expedientes Generales: Real Orden de 20 de abril de 1850. Leg. 7, n.º 51. Real Orden de 5 de

que fueron luego gratificados por su colaboración¹⁴⁵⁷.

En mayo se plantea la necesidad de tener otro profesor de canto, ya que hay muchos alumnos en esta asignatura. Se recibe un escrito del gobierno en el que S.M. pide un proyecto más definitivo que tenga en cuenta todos los aspectos económicos y organizativos del establecimiento¹⁴⁵⁸. En el mismo texto emite su dictamen la comisión encabezada por nuestro músico, que en vista de los planes del gobierno sugiere posponer las peticiones de aumento de profesores¹⁴⁵⁹.

También sabemos que en junio Isabel II asistió a una «Función de Ejercicio público» en el conservatorio, donde los alumnos demostraron sus progresos¹⁴⁶⁰. En el mismo mes la junta también discute proposiciones de aumento de gastos, entre las que estaba la de contratar un profesor de literatura, así como de la concesión de «alguna cantidad para pensionar a algunos de los alumnos más aventajados»¹⁴⁶¹.

En junio hubo dos funciones con asistencia de la reina: para la primera encontramos un programa manuscrito por Carnicer en el que figuran varias piezas vocales, tales como un dúo y cuarteto de *I masnadieri* de Verdi, entre otras, así como obras instrumentales, como una polca para piano A. de Kontski¹⁴⁶². En la segunda función, a la que asistió la reina, se interpretaron algunos números de música y fragmentos de obras de teatro de Bretón de los Herreros¹⁴⁶³.

Por último, en agosto, hubo otra función a la que asistió Isabel II, con diversos números de ópera y algunas piezas instrumentales¹⁴⁶⁴.

Las primeras noticias del año 1851 relacionadas con nuestro compositor son de febrero, cuando se celebraron los exámenes. Sobre la prueba de violonchelo, cuya enseñanza no era al parecer muy

mayo de 1850, Leg. 7, n.º 52: «con asistencia de S.M»..

¹⁴⁵⁷ E-Mc: 282, Leg. 7, Carpeta n.º 51 (IV-V.1850).

¹⁴⁵⁸ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (26.V.1850).

¹⁴⁵⁹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (30.V.1850).

¹⁴⁶⁰ E-Mc: 282 Leg. Expedientes Generales, Reales Ordenes de 20 y 21 de junio de 1850, Leg. 7, N.º s 60 y 61.

¹⁴⁶¹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (2.VI.1850).

¹⁴⁶² E-Mc: 282, Leg. 7, Carpeta n.º 60 (20.VI.1850).

¹⁴⁶³ E-Mc: 282, Leg. 7, Carpeta n.º 61 (24-VI.1850).

¹⁴⁶⁴ E-Mc: 282, Leg. 7, Carpeta n.º 63 (4.VII.1850).

exitosa, sabemos lo siguiente¹⁴⁶⁵:

«No se han presentado más que dos alumnos y el profesor no asistió. En vista de esta falta se dispuso que los Señores Carnicer y Díez ecsaminaran esta clase en cualquier día de la semana procsima, acerca de los adelantos y desasistencia del profesor y alumnos con presencia de los libros.

Se presentaron los alumnos y fueron ecsaminados.»

Carnicer escribe comentarios poco halagüeños sobre el profesor de esta asignatura y el desarrollo del examen:

«D. José García. Disposición. Falta de afinación a causa de la enseñanza.

Don Pablo Álvarez: Disposición. Más adelantado y los mismos defectos.»

También hubo exámenes de canto en dicha convocatoria, y parece que nuestro compositor fue el examinador principal de la clase, ya que escribe muchas pequeñas notas respecto a las pruebas, como «bien», «regular» o algunos comentarios más amplios:

«Sr. García: Sin embargo de hallarse ronco, se conoce la mejoría en afinación.»

A diferencia de la clase de violonchelo, la de clarinete contaba con muchos alumnos y un excelente maestro: Antonio Romero, que era un conocido virtuoso del instrumento. En abril se examinó su clase y muchos alumnos tuvieron buena nota. Carnicer era la principal figura del tribunal, y se quedó sorprendido de lo bien que iba la clase, por lo que felicitó a Romero¹⁴⁶⁶:

«En vista de los adelantos de los alumnos de esta clase, el que suscribe no ha podido menos de dar un voto de gracias al profesor, en nombre del Excelentísimo Señor Vice-Protector y de la Junta Facultativa.»

En el mismo día del examen de clarinete se examinaron los alumnos de la clase de composición; los convocados fueron: Vicente Varo, Miguel Albelda, Antonio Sos, Eugenio Monje, Antonio Broca, Sebastián Gabalda, Martín Urrugano, Miguel Díez, Pascual Galiana, Manuel Monlleo, Antonio Díaz, Teodoro Rodríguez, Luis Manferrer, Faustino González, Gregorio Ayarragaray, Genaro Pérez, Francisco

¹⁴⁶⁵ E-Mc: 282, Leg. 7, Carpeta n.º 77 (II.1851).

Pérez, Ignacio Campos, Lázaro Robres, Carolina Álvarez, Leonor Álvarez, Francisca Astorga, Antonia Velarde, Estefanía Corona, Luisa Sepúlveda, Teotista Urrutia, Julia Mollera, Mercedes Urciaga y Sofía Alegre. En este caso los comentarios de Carnicer son muy escasos: «bien» o «regular» o «enferma». Suponemos que no necesitaba dejar por escrito sus observaciones, dado su permanente contacto con los alumnos. El único comentario menos escueto no se refiere al rendimiento, sino a la ausencia de la alumna Sofía Alegre; en este caso el maestro escribe: «No asiste a causa de la muerte de su Señora Madre». Otro miembro del tribunal, Pedro Albéniz, es algo más explícito; por él sabemos que los alumnos de Carnicer iban bien:

«Examinada esta clase, se dieron todos los ejercicios por bien ejecutados.»

El año que nos ocupa es uno de los que más datos nos aporta sobre exámenes privados y públicos. En ellos, como hemos visto, hay muchos comentarios de nuestro compositor como juez principal a la hora de evaluar a los alumnos y como motor en la organización de conciertos públicos en el centro. Todos estos datos resultan importantes para ir desvelando la gran actividad que mantenía nuestro compositor en el conservatorio. A mediados de 1851 continúan los «ejercicios»; en este caso se trata de un examen privado, de varias asignaturas, entre las que se encuentra la de solfeo, sobre la que nuestro músico dice¹⁴⁶⁷:

«Esta clase se ha presentado bien en general y ha adelantado bastante desde los otros ejercicios.»

De trompa sólo se presenta un alumno, lo que Carnicer explica así:

«Dice el profesor que dos alumnos se hallan enfermos y que otros dos no han asistido por hallarse en funciones de Iglesia. El alumno que se ha presentado demuestra bastante disposición.»

Luego tenemos algunas notas de exámenes de canto, similares a las que hemos visto, y en el examen de violín aparecen interesantes comentarios de nuestro compositor; por ejemplo:

«José García López: regularmente afinado, pulsación y arco poco débiles, principalmente en las

¹⁴⁶⁶ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 4 (6.IV.1851).

¹⁴⁶⁷ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 7 (8.VI.1851).

notas (¿?) menos frecuentadas.

José Pérez: mejor afinación, pulsación y arco un poco débiles, en los pasajes de pocas notas bien, en la ejecución menos bien.»

En el «repasso mensual ante la junta auxiliar facultativa» de 28 de noviembre, que tuvo lugar «a las 12», se interpretó un programa de arias de ópera, música de piano, de violín, así como el¹⁴⁶⁸:

«Terceto del Maestro Carnicer, por la Señorita Ramírez y los señores Castellanos y Cáceres.»

Una carta dirigida al maestro demuestra el respeto que tenían los alumnos a nuestro compositor. Es de un discípulo que no se ha presentado a los exámenes, Teodoro Rodríguez, que envía un escrito pidiendo disculpas¹⁴⁶⁹:

«Sr. Don Ramón Carnicer

Estimaré de la vondad de V. se sirva de dispensarme los pocos días de clase que faltan hasta las bacaciones, pues me es indispensable salir de Madrid durante el verano: favor que no duda merecer de V. humilde discípulo.»

Después de las vacaciones, en octubre, se hace otro repaso mensual ante la junta auxiliar facultativa, que comienza con¹⁴⁷⁰:

«Ejercicios de improvisación para los alumnos de ambos sexos de las clases de canto.»

También se interpreta el acto de una comedia y diversas obras vocales e instrumentales de Bellini, Rossini, Verdi, Mercadante y Berr. Algunos comentarios de Carnicer sobre los ejercicios resultan interesantes:

«Improvisación, 1er Ejercicio,

Srtas. Ysturiz (las dos), Santa Fe y Aguado han cantado un tercetito de Mehul, nº 164. Lo desempeñaron bien todas, pero en particular la Santa Fe.»

No sabemos exactamente en qué consistía la improvisación, pero imaginamos que podía ser lectura a

¹⁴⁶⁸ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 12 (28.IX.1851).

¹⁴⁶⁹ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 23 (5.VI.1851).

¹⁴⁷⁰ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 21 (26.X.1851).

primera vista de ejercicios sencillos con el desarrollo de ornamentación y de algunas cadencias. Consta que se hicieron cuatro ejercicios de ornamentos, el último sobre un «trozo del *Stabat* de Andreví».

En noviembre se volvió a hacer lo mismo, además de un programa de música de ópera italiana¹⁴⁷¹. También se examinó la «clase de solfeo del Señor Yradier», sobre la que Carnicer emite su opinión, alumno por alumno, de la forma siguiente¹⁴⁷²:

«Sr. Rubio. Mala calidad de voz de tenor, con poca extensión. Sin embargo, puede continuar en la clase de solfeo.»

Ese día también se examinaron las clases de piano, trombón, fígle y contrabajo. Otra nota que escribe nuestro compositor se refiere a la clase de solfeo, y dice:

«En este día se hizo el sorteo que el Excmo. Señor Vice-Protector dispuso entre las cuatro alumnas, Doña Antonia, Doña Teresa Ysturiz, Doña Amalia Ramírez y Doña Estefanía Corona, para darles una prueba que todo se había olvidado, y en vista de su buena conducta y aplicación se verificó el sorteo y cayó la suerte a la Doña Teresa Ysturiz por lo cual pasará a la clase del Señor Valdemoso, y las otras tres seguirán en la clase del Señor Saldoni.»

Luego el maestro hace diversas observaciones sobre alumnos de la clase de solfeo para canto. En el ejercicio mensual de octubre podemos ver claramente que las clases de nuestro músico eran lo que hoy son tres asignaturas diferentes: composición, armonía y contrapunto. Así, en los exámenes que nos ocupan vemos comentarios como los siguientes¹⁴⁷³:

«Lázaro Robres: Bien, como el más adelantado/ Ygnacio Campos: [...] Bien, en armonía contrapunto y fuga/ [...] Sofía Alegre: Bien, en armonía completa[...] /Julia Mollera: Bien, en armonía simple.»

El mismo día se examinaron los alumnos de clarinete. En los papeles vemos observaciones de Romero, pero las calificaciones son de Carnicer, que se limita a escribir: «Bien» y «Muy bien».

Por último, y para concluir con los exámenes y conciertos del año 1851, para las pruebas del día

¹⁴⁷¹ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 23 (9.XI.1851).

¹⁴⁷² E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 23 (9.XI.1851).

¹⁴⁷³ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 25 (7.XII.1851).

anterior a Nochebuena nuestro músico compuso un canon a tres voces¹⁴⁷⁴:

«Escrito espresamente para el Repaso Mensual del día 23 de diciembre de 1851.»

En el mismo legajo encontramos un programa manuscrito por Carnicer para otro «ejercicio» del 21 de diciembre. Este documento resulta interesante ya que, aparte de los fragmentos habituales de óperas italianas, se interpretan obras instrumentales poco frecuentes: una sinfonía y un cuarteto en do, ambos de Mozart, autor poco en boga entonces. El programa dice «aprovado por el Gefe» y está firmado por Carnicer.

En lo que a otros asuntos se refiere, sabemos que ya en 1851 había intención de cambiar el conservatorio a otro local, que era un antiguo convento llamado «de las Vallecas». Un legajo del mes de mayo constituye la prueba lo anterior; se titula¹⁴⁷⁵:

«Mudanza del Conservatorio a la calle Alcalá nº 25.»

Pero otro legajo, esta vez de junio, parece poner fin a dichas intenciones¹⁴⁷⁶:

«Hundimiento del alero de la fachada de la iglesia de Vallecas.»

Era el local de la calle Alcalá adonde debía trasladarse el conservatorio.

A lo largo de 1851 se sigue hablando de los problemas en la clase de solfeo, por lo que se acuerda que Carnicer y los profesores de canto las inspeccionen y le dediquen una hora a la semana. También se habla de condiciones para ingresar en canto, entre otras cosas¹⁴⁷⁷. Pero en octubre se discute sobre los resultados de las clases de canto de Saldoni y de Valdemosa. La junta hace una evaluación y son «cesados» algunos alumnos¹⁴⁷⁸. En los exámenes de otras asignaturas y en el primer curso de solfeo se critica la falta de afinación, por estas razones se decide que durante un mes¹⁴⁷⁹:

«El Señor Maestro de Composición vigile el método que se sigue en la enseñanza.»

¹⁴⁷⁴ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 28 (23.XII.1851).

¹⁴⁷⁵ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 6 (15.V.1851).

¹⁴⁷⁶ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 12 (30.VI.1851).

¹⁴⁷⁷ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (30.VIII.1851).

¹⁴⁷⁸ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (7.X.1851).

¹⁴⁷⁹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (13.X.1851).

Asimismo se comenta que el inspector, o sea Carnicer, debe vigilar al profesor de segundo de solfeo, aunque esta clase ya va algo mejor. En la misma reunión se toman otros acuerdos, como la¹⁴⁸⁰:

«traslación de algunas clases de instrumental al local del Teatro Real.»

Evidentemente el traslado al convento de las Vallecas se había descartado, y el conservatorio comenzó a mudarse al emblemático edificio de la plaza de Caños del Peral, que sería su sede durante aproximadamente un siglo y medio. En la misma reunión la junta plantea proponer que se busque otro profesor de contrabajo, ya que José Venancio López, el profesor titular, lleva una temporada enfermo.

Otras pequeñas noticias que tenemos en 1851 son la muerte de Francisco Fuster, profesor de trombón¹⁴⁸¹, y el nombramiento de algunos profesores supernumerarios¹⁴⁸².

1852 fue, por una serie de acontecimientos, un año de particular importancia para el conservatorio, en primer lugar porque estableció su sede en el edificio del Teatro Real, lo que dio un impulso importante al centro y a sus actividades. La inauguración del pequeño teatro en diciembre también ayudaría a consolidar su prestigio como institución educativa y cultural. Nada más comenzar el año tenemos una carta del director en la que hace llegar a todos los profesores unas disposiciones para el buen funcionamiento de las clases. Se refieren a la disciplina y a las obligaciones que tienen profesores y alumnos. Se hace hincapié en la puntualidad y en que los alumnos respondan a las exigencias de cada nivel¹⁴⁸³. A mediados de enero la dirección envía al gobierno una solicitud en la que se pide que se destine para gasto del conservatorio una partida del presupuesto de alquiler¹⁴⁸⁴. Esto nos hace suponer que la mayoría de las clases ya se habían trasladado al nuevo edificio, pues la junta no quería que esa partida se fuera suprimiendo una vez abandonada la antigua sede.

En el mismo mes el día 25 comenzaron las audiciones y se hizo un repaso mensual con obras vocales italianas, como era costumbre. El programa incluye interesantes comentarios de Carnicer, como

¹⁴⁸⁰ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (13.X.1851). Esta es la primera noticia que tenemos de clases del conservatorio que empiezan a impartirse en el edificio del Teatro Real, inaugurado poco antes. Según Sopena (1967, p. 62) fue el 2 de diciembre cuando se estrenó el nuevo conservatorio en el edificio del Teatro Real.

¹⁴⁸¹ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 17 (6.VIII.1851).

¹⁴⁸² E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 14 (17.VII.1851).

¹⁴⁸³ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 28 (1.I.1852).

¹⁴⁸⁴ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 31 (14.I.1852).

el siguiente¹⁴⁸⁵:

«Romanza de Lucrecia por la Señorita Elisa Lezama. Ha sido la primera vez que se ha presentado y sin embargo del miedo, no lo ha hecho mal, prometiendo un porvenir por su hermosa voz.»

En la audición se interpretaron arias y dúos de diversos autores, y nuestro compositor, como «experto» en el mundo de la ópera, fue quien juzgó las cualidades artísticas de los alumnos.

8.1 El Himno del día del atentado a Isabel I

El 2 febrero de 1852 la reina Isabel II, que había dado a luz el 19 de diciembre de 1851 a la princesa María Isabel Francisca de Paula, acudió a la Basílica de Nuestra Señora de Atocha, patrona de Madrid, para dar gracias por su feliz alumbramiento. Para la ceremonia se había preparado todo un protocolo, desde su salida de palacio hasta su llegada al santuario. Carnicer fue elegido para escribir un himno que debía cantarse en la escalera del Palacio Real, cuando la soberana descendiera junto a la jovencísima princesa. Nuestro músico escribió un himno celestial para dos sopranos y dos arpas en mi bemol mayor de carácter marcial, con texto de Juan de Peral, cuyo primer verso dice «De tu pueblo que amante te adora». La pieza es conocida como¹⁴⁸⁶:

«Himno para cantarse en la escalera del Real Palacio al salir S.M. para dirigirse al Santuario de Nuestra Señora de Atocha a dar gracias por su feliz alumbramiento de la Ecselsa Princesa de Asturias, el día 2 de febrero de 1852, por las alumnas del Conservatorio. Compuesto por Don Ramón Carnicer.»

Suponemos que la interpretación fue bastante lucida, aunque sabemos cómo transcurrió, sobre todo porque ese día hubo otra gran noticia durante la visita de la reina a la basílica, que sin duda fue bastante más sonada que el himno: el atentado de un cura franciscano contra la soberana. Al parecer la agresión iba dirigida contra la Princesa de Asturias, pero la reina se interpuso y recibió una puñalada, que no

¹⁴⁸⁵ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 32 (25.I.1852).

¹⁴⁸⁶ BHM: Mus (L) 742-29.

resultó mortal. El autor del atentado, el «cura Merino», fue apresado en el acto.

Isabel II se recuperó y Carnicer por suerte no tuvo que escribir ningunas exequias reales. Los profesores, a los pocos días del atentado, se reunieron y el claustro planteó dirigir una¹⁴⁸⁷:

«Esposición a S.M. manifestando su profundo sentimiento por el horroroso atentado del día 2 del corriente, como la satisfacción que tenían al saber el casi total restablecimiento de S.M.»

Carnicer y los profesores hablaron a continuación de hacer una función de agradecimiento por el restablecimiento de la reina y Saldoni fue el encargado de reunir a los antiguos alumnos para preparar «una solemne función religiosa»¹⁴⁸⁸.

La función se celebró seguramente el 13 de febrero de 1852, y fue una misa de acción de gracias en la Iglesia de San Isidro¹⁴⁸⁹:

«Por el buen estado en que se encuentra S.M. la Reyna.»

La junta se reunió a los pocos días y dio cuenta de que los alumnos del centro habían concurrido a la iglesia para participar en la función religiosa¹⁴⁹⁰.

Nuestro músico compuso, al menos, otro himno dedicado a la reina, que se cantó días mas tarde. Un periódico de la época nos da más detalles más detalles¹⁴⁹¹:

«Parece que las alumnas del Conservatorio de María Cristina están estudiando dos himnos de los Señores Solera y Carnicer, con el objeto de cantarlos al pie de la escalera del regio alcázar al tiempo que SS.MM. suban al carruaje, mañana día de su salida en público.»

La prensa habla de dos himnos, con textos del poeta italiano Temistocle Solera. De las obras que habría escrito Carnicer no tenemos más noticia que lo anterior. Es de suponer que los himnos se interpretaron el primer día que la reina Isabel II se mostró en público después del atentado. A finales de

¹⁴⁸⁷ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (11.II.1852).

¹⁴⁸⁸ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (11.II.1852).

¹⁴⁸⁹ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 34 (10.II.1852).

¹⁴⁹⁰ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (14.II.1852).

¹⁴⁹¹ *La Época* (17.II.1852), p. 4.

febrero sabemos que el claustro de profesores envía una felicitación a la soberana¹⁴⁹²:

«Felicitación a S.M. por el restablecimiento del horrendo atentado del Regicida Martín Merino.»

A partir de 1852 tenemos bastantes noticias en las actas de la Junta Facultativa, lo que nos permite saber un poco más sobre las actividades de Carnicer en sus tres últimos años de vida.

Un capítulo muy interesante y que se encuentra bastante bien descrito en las actas y en otros documentos, fue la oposición para la plaza de contrabajo, ocasión para la cual nuestro músico escribió una nueva obra.

A mediados de febrero de 1852 el fallecimiento de José Venancio López, profesor de contrabajo, plantea la necesidad de la «provisión de la vacante para oposición»¹⁴⁹³. La junta acuerda proponer a su discípulo Casimiro Arroyo, que le sustituía desde hacía un par de años y había demostrado la calidad «artística y moral que goza en la profesión»¹⁴⁹⁴. La plaza, sin embargo, se sacó a oposición en mayo, como veremos más adelante.

Mientras tanto tenemos varias noticias en torno a Carnicer en el conservatorio. En primer lugar sabemos que colaboró con un donativo, como todos los profesores, para la suscripción para la «construcción del Hospital de la Princesa». Él dió 55 reales¹⁴⁹⁵, a pesar de que su economía entonces no era muy sólida, y fue quien más aportó.

A finales de febrero de 1852 se presenta un nuevo «Estado de alumnos» del conservatorio, gracias al cual sabemos quiénes eran los alumnos de nuestro compositor¹⁴⁹⁶:

«Lázaro Robres, Ignacio Campos, Francisco Pérez, Genaro Pérez, Fausto González, Antonio Díaz, Teodoro Rodríguez, Manuel Monlleo, Pascual Galiana, Miguel Díaz, Antonio Sos, Sebastián Serra, Miguel Albelda, Vicente Varó, Luis Calderón, Tomás González, Carlos Socuéllamos, Sofía Alegre, Teotista Urrutia, Julia Mollera, Estefana Corona, Francisca Astorga, Leonor Álvarez, Carolina Álvarez, Juana López, Emilia Lezama, Concepción Baró, Josefa

¹⁴⁹² E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 39 (29.II.1852).

¹⁴⁹³ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 36 (15.II.1852).

¹⁴⁹⁴ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (29.II.1852).

¹⁴⁹⁵ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 37 (17.II.1852).

¹⁴⁹⁶ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 38 (29.II.1852).

Santafé.»

En marzo encontramos nuevamente diversas anotaciones y breves comentarios del maestro en exámenes. En el «ejercicio mensual» del día 7, en el que se examinaron las clases de «3ª de solfeo», y las de canto, oboe, clarinete y declamación, Carnicer parece llevar la batuta del tribunal, ya que opina sobre todas las clases, excepto sobre la última materia. En general califica de forma escueta: «bien» o «regular». Pero otras veces lo hace con frases o hasta breves párrafos, que resultan interesantes. Por ejemplo, en clarinete dice¹⁴⁹⁷:

«Teodoro Rodríguez: Muy bien, por el tono y las dificultades.»

En canto, respecto a la alumna Francisca Lama, dice: «no sirve más que para corista...» y sobre Tirso Obregón: «hermosa voz de bajo. Promete buen porvenir.»

Después del examen¹⁴⁹⁸:

«se acordó por la Junta que los Sres. Carnicer y Saldoni elijan cierto número de alumnos de la 1ª clase de solfeo para pasarlos a la 3ª con objeto de que por espacio de cuatro meses permanezcan en ella para ver si pueden llegar a tener una perfecta afinación.»

Suponemos que la idea era hacer todo lo posible por mejorar el rendimiento en esta asignatura, cuya enseñanza tantos problemas venía dando y que aún hoy sigue dándolos. Unas semanas más tarde comenta el profesor de solfeo, Yradier, sobre el «experimento»¹⁴⁹⁹:

«Haviéndome encargado los Señores Don Ramón Carnicer y Don Baltasar Saldoni que tubiera a prueba en mi clase de solfeo para el canto a los señores Don Santiago López y Don José Terrea.»

Yradier dice que no sirven para la asignatura, ya que no tienen disposición, por lo que recomienda que vuelvan a la otra clase.

El 28 de marzo se hace otro repaso, cuyo programa nuevamente está escrito por Carnicer. Se

¹⁴⁹⁷ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 40 (7.III.1852).

¹⁴⁹⁸ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 40 (7.III.1852).

¹⁴⁹⁹ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 44 (1.IV.1852). En el conservatorio se daba solfeo para cantantes, como asignatura aparte. Dicha práctica debería retomarse hoy en día, visto el pésimo solfeo que tiene la mayoría de los

hacen ejercicios de improvisación, una comedia y obras vocales italianas¹⁵⁰⁰. En el examen del 4 de abril son de piano, canto, trombón, contrabajo, italiano y declamación. También encontramos muchas observaciones en música escritas con letra de Carnicer. Sobre el desarrollo de un concierto ofrecido el 25 de abril escribió interesantes comentarios, como respecto a la interpretación de la cavatina de *La Sonnambula*, cantada por el alumno Millera:

«Como un infantil de coro, se conoce que es principiante.»

Sobre un aria de *Attila*, cantada por Elisa Lezama, «y [el] partiquino Señor Escrivá»¹⁵⁰¹:

«En cuanto a la parte del canto lo ha hecho regular, pero es preciso que corrija mucho la boca, pues no se le entienden las palabras.»

Como vemos, el maestro se refiere a la dicción, tan importante para los cantantes. Refiriéndose a otra pieza, una *Barcarola* «del maestro Campana», para coro de voces femeninas, escribe: «Ha salido bien por parte de las nueve musas», y de una pieza que cantó la alumna Antonia Ysturiz:

«Muy bien, sin embargo en algunos momentos estuvo algo floja de voz, bajaba un poco.»

El 9 de mayo se hace un «ejercicio privado» de violín, canto y composición. En la asignatura que impartía nuestro compositor es difícil encontrar comentarios que no sean «bien» o «regular», y el presente examen no es una excepción¹⁵⁰².

8.2 Oposición para la plaza de contrabajo

El mismo día 9 de mayo se reúne la Junta Facultativa que, entre otros asuntos, plantea por fin la provisión de la plaza de contrabajo para que se haga por oposición. En la *Gaceta de Madrid* y en el *Diario de Avisos* se publicaron las condiciones del concurso. Las pruebas fueron bastante parecidas a las de la oposición ganada por Antonio Romero. En el jurado, además de los miembros de la junta, figuraban el contrabajista

cantantes.

¹⁵⁰⁰ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 43 (28.III.1852).

¹⁵⁰¹ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 45 (25.IV.1852).

¹⁵⁰² E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 47 (9.V.1852).

de la Real Capilla, Paulino Sesé, y ael maestro de violonchelo del conservatorio, Julián Aguirre¹⁵⁰³:

«Siendo también nombrado el Señor Carnicer para componer la pieza de música que han de ejecutar los opositores.»

Es decir, como en la oposición anterior, la pieza que debían tocar a primera vista los opositores era del viejo maestro de composición, que escribió la¹⁵⁰⁴:

«Fantasía de contrabajo, escrita expresamente para ser ejecutada a primera vista en la oposición a maestro de dicho instrumento en el Conservatorio de música y declamación, 1852.»

La obra, también conocida como *Capricho*, fue escrita en pocos días e interpretada por los opositores a la plaza de profesor de dicho instrumento en el concurso que tuvo lugar el día 17 de mayo de 1852.

En el caso de esta oposición tenemos bastante información de cómo transcurrió, y sobre todo muchas opiniones de Carnicer sobre el desarrollo de las pruebas. Existe un documento manuscrito de nuestro compositor, el más extenso de su puño y letra que hemos encontrado hasta ahora, que es la censura del examen y recoge todo el desarrollo del mismo. Este documento fue copiado en las actas de la Junta Facultativa, donde aparece transcrito íntegramente. Por lo tanto, la mayoría de las opiniones y juicios son de nuestro músico.

Esta vez se presentaron tres concursantes: José Puig, primer contrabajo de la Real Capilla, Manuel Muñoz, tenor supernumerario de la misma, y Casimiro Arroyo, alumno y suplente del anterior profesor¹⁵⁰⁵.

El día 17 de mayo «a las doce y diez minutos dio principio» la oposición¹⁵⁰⁶. Primero se presentó Puig y tocó una pieza que traía preparada. El jurado emitió un juicio favorable, sobre todo por el dominio del instrumento. Muñoz, al parecer, tampoco lo hizo mal, aunque la pieza que traía preparada era más sencilla que la de Puig. Arroyo tocó un capricho de Carrafa y, según nos dicen, la ejecución fue brillante, al tratarse de una obra de grandes dificultades. En el segundo ejercicio se interpretó la obra de Carnicer, acompañado al piano por el alumno Antonio Aguado:

¹⁵⁰³ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (9.V.1852).

¹⁵⁰⁴ En *Gaceta musical de Madrid*, n.º 10 (1852), p. 75.

¹⁵⁰⁵ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (17.V.1852).

¹⁵⁰⁶ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (17.V.1852).

«Se presentó el Señor Puig, a quien se le dieron cinco minutos de término para que se enterara de las particularidades que contenía la pieza compuesta espresamente por el Maestro de Composición de este Conservatorio.»

Nuestro compositor hace una descripción detallada de la interpretación de su obra:

«La ejecución de esta pieza distó mucho de ser perfecta, tanto que algunas dificultades que contiene, como por la agitación y orgazmo que en semejantes casos generalmente se apoderan del ánimo de los que se presentan en tales certámenes, como lo demostraba el ansia de correr y apresurarse precipitadamente en los tiempos. Sin embargo, hizo mención de una falta que apresuradamente se cometió en la escritura de la parte de Contrabajo, consistiendo ésta en la supresión de un silencio o pausa de corchea en el andante seis por ocho.»

Vemos que nuestro músico, con las prisas, había incurrido en un error rítmico en la partitura, y quizá lo dejó a propósito, para poner a prueba la pericia y sagacidad del intérprete. El tribunal quedó muy satisfecho con la interpretación de Puig. Inmediatamente después Carnicer y Saldoni le hicieron algunas preguntas:

«Sobre algunas particularidades de la pieza, a las que contestó satisfactoriamente.»

Suponemos que estas preguntas fueron referentes a la estructura armónica y melódica de la obra.

Luego le tocó el turno a Muñoz, quien interpretó la misma pieza de Carnicer, pero:

«La ejecución fue más desgraciada que la del primero, no habiendo observado la falta de corchea que espresamente se hizo.»

Se le hicieron preguntas similares a las del primer opositor, y según el acta contestó bien.

Por último le tocó a Arroyo interpretar la obra de nuestro compositor, aunque esta ejecución:

«Fue algo desgraciada en algunos pasos, habiéndose saltado un renglón en el recitado y adelantado en algunos pasajes del andante. Sin embargo, algunas frases las sacó a satisfacción de su autor, y observó la falta del silencio de corchea.»

Las preguntas sobre la obra las contestó, según el tribunal, de forma acertada.

El tercer ejercicio consistía en escribir:

«Una lección de 25 a 30 compases y con acompañamiento de un simple bajo.»

La escritura debía realizarse en el tiempo máximo de una hora. El jurado dio indicaciones sobre tonalidad y tempo: «Si natural mayor», a cuatro y *allegro moderato*.

El primero que tocó su lección fue Puig y el jurado encontró «el canto y las modulaciones agradables y correctas». Luego Carnicer le hizo una pregunta «sobre el estado actual del contrabajo» y si creía que era susceptible de alguna mejora. Puig leyó su memoria sobre el instrumento. El jurado la encontró erudita en detalles, aspectos históricos y método de enseñanza, por lo que le felicitó. Carnicer, Aguirre y Díez le hicieron otras preguntas: «sobre los sistemas de llevar el arco y la afinación más conveniente»; si debía ser por cuartas o por quintas o si consideraba que el instrumento debía tener más «bien cuatro cuerdas en lugar de tres». El jurado quedó satisfecho con las respuestas que dio el opositor.

Luego presentó Muñoz su lección, pero no tuvo muy buena opinión: «como composición carecía de mérito», y su interpretación:

«Fue desgraciada pues, estando escrita en si natural mayor, la tocó en si natural menor, habiendo sido pésimamente acompañada.»

Se le hicieron las mismas preguntas que a Puig, y contestó con una memoria sobre el instrumento que, según el tribunal, no carecía de mérito «por algunos detalles curiosos». Carnicer y otros profesores le hicieron las preguntas sobre aspectos técnicos del instrumento:

«A lo que contestó con términos generales sin emitir ninguna idea nueva, [...] contestando en seguida a las preguntas que le dirigieron los sobre dichos Sres. Carnicer, Aguirre y Díez sobre los sistemas de llaves, el arco, afinación del instrumento, método de enseñanza.»

El otro concursante, Arroyo, había escrito su lección en 42 minutos. Le acompañó, como segundo contrabajo, Muñoz. La opinión que mereció fue:

«Como composición era poca cosa, por carecer de melodías bien moduladas. La ejecución fue mediana.»

Se le hicieron las mismas preguntas que a los otros dos y, según el acta, contestó con muchos detalles, exponiendo una memoria sobre el instrumento llena de «interesantísimos» detalles, en estilo fácil y conciso. El tribunal la consideró muy buena. Luego le hicieron las mismas preguntas que a los otros

opositores «a lo que contestó satisfactoriamente». Arroyo disertó sobre varios métodos para la enseñanza del contrabajo y entre ellos destacó el de Asioli¹⁵⁰⁷. Concluyó su exposición diciendo que si ganaba la plaza no se ceñiría a un método, sino que se interesaría por todos los que pudieran mejorar la enseñanza. Y una vez terminada la oposición:

«El jurado se constituyó en sesión secreta, y se abrió la discusión para formular la censura.»

Aguirre colocó a Puig en primer lugar, a Arroyo en segundo y a Muñoz en tercero. Sesé e Inzenga estuvieron de acuerdo con el primero. Por su parte Díez elogió a dos candidatas, Puig y Arroyo:

«Si bien el primero de éstos había manifestado más erudición en la parte teórica y elemental, el segundo le había sobrepasado en la práctica. Añadiendo además que no debían olvidarse los largos servicios prestados al Establecimiento por este y último y la circunstancia de ser discípulo de la casa.»

En cambio Saldoni consideró que ambos eran meritorios de la plaza. En cuanto a la opinión de nuestro músico, que parece ser la más importante:

«Por último el Señor Carnicer [...] después de recordar todos los incidentes que se habían verificado dijo: que en el primero en que cada uno de los opositores había ejecutado una pieza estudiada y de su libre albedrío el Señor Arroyo fue sin disputa el más sobresaliente por las dificultades [de] tono y modo de [¿?], que después del Señor Arroyo fue el Señor Puig.»

En el segundo ejercicio, el de la obra escrita para ser tocada a primera vista, dijo:

«que si la oposición consistiera tan sólo [en] este ejercicio, no titubearía un momento, según su conciencia, en reprobare a los tres. Pues, asegura de ellos [¿?], atribuyendo a la agitación y el miedo a las dificultades de la pieza, pues cada uno de ellos en las que tocaron estudiada, en el 1er ejercicio, ejecutaron dificultades mucho mayores. No obstante el Señor Puig estuvo mejor que sus compañeros a este siguió el Señor Arroyo.»

La tercera prueba, relacionada con la historia del contrabajo y su enseñanza, fue evaluada de forma más positiva por nuestro músico:

¹⁵⁰⁷ No hemos encontrado aún mayor información sobre dicho método ni sobre su autor. Parece tratarse del compositor italiano Bonifacio Asioli (1769-1832).

«De las memorias que se leyeron, la del Señor Puig fue la más superior por la multitud de noticias y detalles históricos que contenía. A ésta siguió el Señor Arroyo, que aunque mas breve, contenía muchas ideas interesantísimas.»

En la siguiente prueba de la oposición Carnicer, como compositor, consideró que tenían muy poco valor las lecciones escritas:

«En cuanto a las lecciones que habían escrito, sin embargo que ninguna de ellas merece ser considerada como composición; la del Señor Puig fue la menos mala. A ésta siguió la del Señor Muñoz, y la más trivial fue la del Señor Arroyo.»

Por último, Carnicer estimó que Puig y Arroyo eran quienes mejor habían cumplido, y Arroyo tenía a su favor los servicios prestados en el centro, donde había dado clases sin cobrar sueldo, durante largas temporadas, mientras su maestro estaba enfermo, diciendo además, que si:

«Añadimos a estos la circunstancia en concurrir a todos los actos y conciertos que en el Conservatorio se ha verificado, siendo uno de los alumnos que más honran al Establecimiento por su aplicación y moralidad.»

La junta acordó finalmente proponer a los dos candidatos para la propiedad de la plaza, y que:

«S.M. se digne elegir, para Maestro propietario de la plaza al que de los dos sea de su Real agrado.»

Al candidato que no fuese agraciado con la plaza se le concedería el título de «Maestro Supernumerario con opción a la vacante.»

La oposición terminó a las cuatro de la tarde.

Gracias a este concurso, que se encuentra bastante bien documentado en el acta, podemos ver que el papel de Carnicer fue determinante, no sólo por ser el compositor de la obra obligada, sino también por ser el profesor más importante del claustro.

A finales de mayo se hizo otro «repaso mensual» en el que volvemos a corroborar el protagonismo de nuestro compositor. El examen era como un concierto, y comenzó con los ejercicios de «improvisación» (sic). Respecto a la improvisación, suponemos que se trataba de una lectura a primera vista con ornamentación del dúo n.º 139 de Cherubini. En éste caso Carnicer comenta:

«La Santafe estuvo bien, el señor Robles un poco incierto.»

Respecto a las piezas líricas estudiadas que se representaron, nuestro compositor se muestra bastante elogioso con los alumnos, y sus comentarios referentes a un dúo de la ópera *Otello* son muy positivos:

«Muy bien los dos, tanto por parte de canto como por la declamación.»

Este comentario revela que nuestro compositor también se permitía emitir opiniones sobre declamación, dada su larga experiencia como director musical de los teatros principales de Madrid. Como comentario final alaba la obra de teatro y en especial a los alumnos¹⁵⁰⁸:

«Todas las piezas de éste día, incluso la Comedia [¿?] prestado, se ejecutaron con suma perfección; [en] particular el dúo de Otelo y final de Norma, cuales piezas las Srtas. Ramírez y Teresa Ysturiz a veces desplegaron una inteligencia y talento sorprendentes, remontándose a la altura de grandes y consumados Artistas. Quedando la Junta y el público sumamente complacidos.»

Todo indica que el concierto había sido un gran éxito, por lo que el maestro había quedado muy satisfecho.

El 6 junio se celebraron los exámenes mensuales de solfeo, flauta, fagot y piano¹⁵⁰⁹. Fueron los últimos exámenes antes de las vacaciones de verano.

En agosto tenemos noticias de que se había propuesto el nombramiento de Mariano Martín, que era maestro supernumerario de la Real Capilla, para maestro supernumerario de canto y composición en el conservatorio «Habiéndose resuelto favorablemente por S.M.»¹⁵¹⁰. Martín había sido uno de los más destacados alumnos de Carnicer. En la siguiente reunión de la junta tenemos otra noticia parecida concerniente a los éxitos de los alumnos del conservatorio: en este caso era Amalia Anglés, «repetidora de canto» y destacada alumna del centro, que había sido contratada como *prima donna* en el Teatro de ópera de Bassano, ciudad próxima a Milán. Carnicer y los demás miembros de la junta destacan el hecho con orgullo, por ser una alumna que se había formado íntegramente en el conservatorio y que había tenido muy buena acogida en Italia.

¹⁵⁰⁸ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 48 (31.V.1852).

¹⁵⁰⁹ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 49 (6.VI.1852).

El mismo año hubo otra «oposición». Esta vez tenía un carácter mas bien interno, ya que se propuso a dos posibles candidatas para sustituir a Amalia Anglés en la plaza que ocupaba como repetidora¹⁵¹¹. Se presentaron cuatro candidatas, a las que la junta escuchó y, tras su deliberación, acordó:

«Que el Señor Don Ramón Carnicer hiciese comparecer al día siguiente a las cuatro alumnas opositoras, haciéndolas entender cuán satisfecha había quedado la Junta al penetrarse de sus adelantos, debidos a su buena aplicación. Al mismo tiempo hacer presente a las Señoritas Santafé y Ramírez, que hallándose ambas a una misma altura en conocimientos artístico musicales, [...] obtasen entre dividir los mil quinientos reales anuales o someterlo a una nueva decisión de la Junta.»

La plaza de repetidor estaba directamente vinculada a la clase de canto y a nuestro profesor, ya que Carnicer solía asistir a los ensayos por ser un experimentado acompañante al piano, capaz de reducir cualquier pieza orquestal y número de ópera al teclado. Así se constata en la siguiente reunión, en la que el director se refirió al «arreglo de las clases de canto»: se trataba de hacer la distribución de las lecciones, y Carnicer se ofreció para «encargarse de una clase de acompañamiento para las repetidoras»¹⁵¹².

En el mismo mes de agosto se redacta un anuncio para los exámenes de admisión de alumnos para septiembre, que tenían que pasar a matricularse en la «calle de Felipe, 5º, edificio del Teatro Real»¹⁵¹³.

Después de las vacaciones se hacen varios «repasos» y conciertos. El 3 de octubre tiene lugar un repaso y encontramos algunos comentarios de nuestro profesor, como uno que se refiere a un ejercicio de canto o de «improvisación», un dúo (Cherubini, p.176), cantado por las alumnas Lezama y Mora¹⁵¹⁴:

«En atención a lo difícil por el género de música fugada no lo han dicho mal las dos. Sin

¹⁵¹⁰ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (20.VIII.1852).

¹⁵¹¹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (25.VIII.1852).

¹⁵¹² E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (29.VIII.1852).

¹⁵¹³ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 61 (21.VIII.1852).

¹⁵¹⁴ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 67 (3.X.1852).

embargo, la Señorita Mora ha estado más segura.»

El 31 de octubre se ofrece un concierto, y el maestro opina sobre la interpretación de una romanza de Ynzenga cantada por la alumna López¹⁵¹⁵:

«Esta Señorita tiene necesidad de trabajar mucho la voz y asegurar la posición de la boca.»

Para el concierto hay un programa manuscrito de Carnicer que incluye otras piezas vocales, así como diversas piezas instrumentales: unas variaciones para violín de Berriot, una fantasía para piano «sobre motibos de Lucrecia» de Briccialdi, una fantasía para clarinete también sobre temas de *Lucrezia Borgia* de Antonio Romero y una fantasía para piano sobre temas de *Macbeth* de Verdi. Asimismo, entre otras piezas instrumentales, se tocó una fantasía para oboe de Vertoust.

En noviembre se hace un examen privado de violonchelo, canto, piano y trompa, en el que encontramos diversos comentarios de nuestro compositor¹⁵¹⁶, y el mismo mes empezamos a encontrar noticias sobre la inauguración de un nuevo teatro en el conservatorio. El local ya estaba terminado, y posiblemente ya se había hecho alguna actividad, pues a finales de noviembre la Sociedad Auxilios Mutuos pide el Salón Teatro del conservatorio para celebrar una junta¹⁵¹⁷. El director contesta a la sociedad lo siguiente¹⁵¹⁸:

«Habrán de entenderse directamente en todo lo concerniente al mismo asunto con el profesor Don Ramón Carnicer y el secretario Don Rafael Hernando, a los cuales autorizo al efecto.»

No sabemos cuál fue la respuesta que dio nuestro profesor a la solicitud, pero sí que el local lo estaba utilizando para preparar la función de inauguración del recinto. Desde octubre se había comenzado a hablar del acontecimiento. El día de inauguración del nuevo local del conservatorio, que la junta había anunciado, era en principio el primero de noviembre¹⁵¹⁹. La junta, en su reunión de octubre, discutió varias propuestas y acordó el orden de las piezas que se ejecutarían. En primer lugar:

¹⁵¹⁵ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 68 (31.X.1852).

¹⁵¹⁶ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 68 (7.XI.1852).

¹⁵¹⁷ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 70 (25.XI.1852).

¹⁵¹⁸ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 70 (26.XI.1852).

¹⁵¹⁹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (8.X.1852).

«1º-Himno que compondrá el Maestro de Composición Don Ramón Carnicer alusivo al objeto.»

Luego se interpretarían una escena y aria de la ópera *Boabdil*, de Saldoni, una cantata de Valdemoso dedicada a la Princesa de Asturias y otras piezas instrumentales y vocales.

Se puede apreciar que en este documento Carnicer hace varias observaciones sobre la composición de los coros, para los que sugiere «diez tenores primeros y segundos, diez barítonos y doce o quince bajos». También hace algunas observaciones sobre la orquesta, para la que propone: ocho primeros violines, ocho segundos, cuatro violas, seis violonchelos, cinco contrabajos y el instrumental de viento correspondiente. En esta ocasión se determina que cada autor dirigirá su propia obra.

En estas mismas fechas y para esta formación orquestal escribe nuestro compositor el himno titulado *Las Musas agradecidas*¹⁵²⁰:

«Coro y cuarteto para la inauguración del Teatro del Conservatorio de Música y Declamación, el día que S.M. se digne honrar con su Augusta presencia. Compuesto por Don Ramón Carnicer, Maestro de composición del mismo. Año 1852. Poesía del excelentísimo Señor Don Ventura de la Vega.»

Asistieron a la inauguración y al solemne concierto la reina Isabel II, el príncipe consorte Francisco de Asís y la reina madre María Cristina. Una detallada crónica del acontecimiento apareció en *La Época* y es el mejor testimonio de cómo transcurrió la función¹⁵²¹:

«SS.MM. la reina, y el rey y la reina madre honraron anoche con su presencia la brillantísima función que se dio en el Real Conservatorio de María Cristina, con motivo de la inauguración del salón-teatro concedido al mismo por nuestra excelsa soberana. SS.MM. llegaron al Conservatorio a las nueve y media de la noche, y acto continuo principió la función con una cantata, Las musas agradecidas, poesía del señor Don Ventura de la Vega y música del señor Carnicer, que fue perfectamente ejecutada por las alumnas del establecimiento; siguieron un aria del Boabdil, del Señor Saldoni, que cantó con grande maestría la alumna Doña Amalia Ramírez; El voto de España, cantata cuya poesía italiana es del señor Solera, la española de Don Pedro Madrazo, y la música del maestro Valdemoso. Su ejecución fue no menos feliz

¹⁵²⁰ E-Mc: 282 Leg. 1/161174 y BHM: Mus (L) 742-5.

que la de las piezas anteriores.»

Entre las alumnas que participaron como solistas había algunas repetidoras de canto a las que nos referimos anteriormente. La actuación de todos ellos fue muy bien acogida, destacando de forma especial la interpretación del himno de nuestro compositor¹⁵²²:

«Los elogios que merecen a las alumnas Doña Teresa Isturiz, Doña Josefa Santafé, Doña Estefana Corona y Doña Josefa Mora, por lo bien que ejecutaron la cantata del maestro Carnicer [...] La música de los maestros Carnicer y Valdemoso corresponde igualmente a lo que debía esperarse de profesores tan acreditados.»

Entre los invitados a la «inauguración del Salón Teatro del Conservatorio» había miembros del cuerpo diplomático, entre los que podemos destacar al representante de¹⁵²³:

«Chile. Señor Don José María Sessé, Encargado de negocios y su señora.»

Es la primera vez, desde 1826, en que sabemos que Carnicer pudo volver a tener contacto con ciudadanos del país andino: al que había dedicado su inspiración musical al componer el *Himno Patriótico de Chile*, partitura que fue adoptada en dicho país a partir de 1828. Es posible que el maestro tuviera la ocasión de conversar con el diplomático chileno sobre el éxito de su composición en todo Chile, donde en 1847 se había desatado una gran polémica por el cambio de la letra del himno (ver capítulo IV).

Hubo otro concierto el 26 de diciembre del año que nos ocupa en el nuevo teatro del conservatorio. Fue un «repaso mensual» en forma de concierto. Comenzó «a las 11 1/4 empezando los ejercicios de improvisación» y continuó «a las 12 1/4, [dando] principio las piezas estudiadas». En el programa que se imprimió encontramos sabrosos comentarios de puño y letra de nuestro profesor, como sobre la primera obra, una *Romanza de Il Furioso* cantada por el alumno García. Parece que no salió muy bien, ya que Carnicer comenta¹⁵²⁴:

«A tenido la desgracia de cantar toda la pieza con mucha flojedad desentonando horriblemente,

¹⁵²¹ *La Época* (3.XII.1852), p. 4.

¹⁵²² *La Época* (4.XII.1852), p. 4.

¹⁵²³ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 71 (2.XII.1852).

¹⁵²⁴ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 75 (26.XII.1852)

debiéndose atribuir por ser la primera vez.»

La alumna López cantó un aria de *Ana Bolena* y estuvo algo nerviosa, lo que se tradujo en una reducción de sus capacidades vocales. El maestro conocía muy bien a la cantante, ya que dice:

«La agitación no la ha dejado sacar todo el volumen de voz que posee, olvidándose de tomar los alientos a su tiempo por cuya causa ha salido falta de colorido. En la parte de ejecución lo ha echo bien.»

Esta fue la última actividad pública que se realizó en el centro en 1852. Otra noticia que tenemos en diciembre es un anuncio para la admisión de alumnos en enero de 1853, que se redactó para ser publicado en un periódico¹⁵²⁵.

8.3 El nuevo local del conservatorio

A partir de diciembre de 1852 la institución, según distintos testimonios, empezó a funcionar en el edificio del Teatro Real. Creemos que al principio del cambio, en 1851, no se trasladaron todas las clases y una parte se quedó en el antiguo recinto. Los planes de reforma y el propósito de aprobar un nuevo reglamento revelan una voluntad política de mejorar el centro, vinculándolo a las necesidades del teatro de ópera, que había sido inaugurado en 1850.

El conservatorio se mantuvo bastante activo desde el principio de 1853. Por ejemplo, el 30 de enero se hizo un «repaso mensual» en forma de concierto¹⁵²⁶, y también a finales de febrero otro similar, con ejercicios vocales y un concierto con diversas obras italianas. Pero también se representó una pieza de teatro declamado en la que encontramos una obra de nuestro compositor¹⁵²⁷:

«Repaso mensual de este día y el original de la canción compuesta para este día por Don Ramón Carnicer, para la comedia *Mi Secretario y yo*.»

Se trata de una canción escrita por el maestro para la obra de Bretón de los Herreros que venía

¹⁵²⁵ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 74 (22.XII.1852).

¹⁵²⁶ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 82 (30.I.1853).

¹⁵²⁷ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 84 (27.II.1853).

representándose con gran éxito¹⁵²⁸.

En febrero se redacta un «estado» de alumnos del conservatorio, gracias al cual podemos saber nuevamente quiénes estaban matriculados en la clase de Carnicer; sus alumnos eran¹⁵²⁹:

«Lázaro Robres, Ignacio Campos, Francisco Pérez, Genaro Pérez, Faustino González, Antonio Díaz y Gómez, Teodoro Rodríguez, Manuel Monlleo, Pascual Galiana, Miguel Díaz, Antonio Sos, Miguel Albelda, Vicente Varó, Luis Calderón, Tomás González, Francisco Cortabitarte, Faustino Gómez, Blas García, Antonio Rubio, Alfonso García, Julia Mollera, Estefana Corona, Francisca Astorga, Leonor Álvarez, Carolina Álvarez, Juana López, Emilia Lezama, Elisa Lezama, Josefa Santafé, Micaela Granados, Teresa Ysturiz y Amalia Ramírez.»

Se mantiene la práctica de hacer exámenes todos los meses, y en marzo tenemos un «ejercicio mensual» de declamación, solfeo para canto, oboe y clarinete. Las notas escritas por nuestro profesor abundan, pero generalmente son escuetas, aunque hay una mucho más extensa que las demás, la del oboe José Juliá: «este alumno puede tomar parte en los repasos mensuales»¹⁵³⁰. Lo mismo sucede con las notas del «repasso» y concierto del día 3 de abril, en el que se interpretan piezas vocales e instrumentales, y que merece unos comentarios muy breves de Carnicer¹⁵³¹. En cambio, en el «examen privado» del día 10 de abril de piano, trombón y canto nuestro profesor escribe algunas observaciones más extensas al referirse a ciertas alumnas de canto; de Rafaela Ramírez dice:

«Muy bien. De esta alumna se puede sacar mucho partido por su hermosa voz.»

De otra alumna, Julia Montes, escribe¹⁵³²:

«Bien. A esta alumna es preciso animarla.»

En abril Carnicer entrega un informe sobre la enseñanza musical. El documento se titula:

«Informe dirigido al E.S. Vice Protector y a la Junta Facultativa por Don Ramón Carnicer, relativo

¹⁵²⁸ BHM: Mus (L) 744-5.

¹⁵²⁹ E-Mc: 282, Leg. 8, Carpeta n.º 85 (28.II.1853).

¹⁵³⁰ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 2 (6.III.1852).

¹⁵³¹ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 5 (3.IV.1853).

¹⁵³² E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 6 (10.IV.1853).

a disposiciones para el mejor plan de enseñanza en el Conservatorio.»

Pensamos que este informe, de puño y letra del maestro, que aparece también firmado por Saldoni, contiene fundamentalmente ideas de Carnicer, y es quizás uno de los más interesantes del maestro en el conservatorio, ya que nos revela sus conclusiones sobre la enseñanza de la música tras una larga experiencia docente. El escrito comienza refiriéndose al solfeo, una de las asignaturas que al parecer planteaba mayores problemas en su enseñanza. El maestro habla del tema en la introducción del documento, cuando se refiere a los criterios para la admisión de alumnos¹⁵³³:

«Es indudable que para sacar buenos solfistas, es preciso que los Alumnos, además de las disposiciones indispensables, de buen oído, genio y viveza reúnan también la de juventud. Pues la experiencia ha demostrado, que todo joven que emprende la carrera de Música pasando de la edad de 16 a 18 años, rara vez, (con poquísimas excepciones) llega a ser un buen Profesor.»

Carnicer considera el solfeo como indispensable requisito para el estudio de cualquier instrumento. Lo interesante es que lo plantea como un aprendizaje previo, indispensable: si el alumno aprende a cantar (solfear) y es joven, tendrá muchos problemas resueltos cuando se enfrente al estudio de un instrumento:

«Al contrario, cuando el joven que ingresa en la carrera no escede de 8 a 10 años de edad, se le ve progresar rápidamente y cuando llega a los 12 ó 13 años se halla bien impuesto en el solfeo, y a propósito para emprender el estudio de cualquier instrumento. Además, reúne la ventaja, que todos los jóvenes en dicha edad, tienen una voz; quien mejor quien peor; y es indudable que para aprender la música, tiene mucho adelantado el que puede poner en práctica las observaciones del maestro, tanto en la afinación de los sonidos como por el valor de las notas.»

El canto, dado el modelo «italianizante» del centro, era la asignatura más importante y obligatoria en las enseñanzas del conservatorio, por lo que Carnicer insiste también en su importancia, y en el solfeo como cantera de futuros cantantes:

«De ese modo, cuando llegan a la edad de la muda de voz así que esta se haya pronunciado, pueden pasar a la Clase preparatoria de Canto; con el objeto, los que saquen buena voz para dedicarse definitivamente al canto, y los que no hayan sido tan favorecidos de la naturaleza con

¹⁵³³ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 7 (20.IV.1853).

una voz privilegiada, pueden servir para los Coros, sin perjuicio de estudiar algún Instrumento. Y sobre todo, es muy esencial que todos conozcan el mecanismo del Canto; tanto a los que se dedican al Piano, y mucho más, a los que se dediquen a la Composición. Pues, mal podrá formar buenas melodías, el que ignore los principios del canto.»

Después de esta interesante introducción pasa a exponer las normas que propone, comenzando por los criterios de admisión:

- «1ª No se admitirá ningún Alumno, sin un previo examen, en que la Junta pueda juzgar, si el aspirante reúne la disposición necesaria para emprender la Carrera de Música y Declamación, tanto por su Oído, como por su organización física. Debiendo saber leer, escribir y contar.
- 2ª El aspirante deberá ingresar por vía de observación, a la clase respectiva, de Solfeo o Declamación, por término de Dos meses. Si pasado este término, da pruebas de disposición y aplicación, se le concederá la Matrícula. Si por el contrario, no demostrase disposición o aplicación, se le desengañará y despedirá.»

Llama la atención en la segunda norma la propuesta de que la admisión sea condicional, después de la prueba de ingreso, y que sólo si el alumno da pruebas de buena disposición se le conceda la matrícula. A continuación el maestro hace hincapié en la importancia de la edad de los aspirantes:

- «3ª La edad más conveniente para empezar el estudio de la Música es de 8 a 10 años. El que pase de esa edad, no deberá ser admitido, a no ser que ya tenga algunos conocimientos en la Música o juicio en la Junta.
- 4ª Se exceptúan de la base anterior, los jóvenes de uno u otro sexo que se presentasen, que reuniendo una buena voz, buen oído y buen físico, haya probabilidad de poder sacar algún partido; pero nunca deberán pasar de la edad de 22 años. Entendiéndose lo mismo para la Declamación.»

Después vuelve referirse a la importancia del solfeo:

- «5ª Ningún Alumno podrá pasar a las Clases preparatorias de Canto, o de Instrumental, sin sufrir un riguroso examen de Solfeo. Pues la experiencia tiene demostrado, que rara vez, llega a ser Buen Cantante ni Instrumentista el que carezca de tan indispensable

requisito.»

En los siguientes puntos, el maestro se refiere las faltas de los alumnos y las atribuye principalmente a los malos hábitos, como el de actuar en conciertos o trabajar para orquestas o coros sin haber terminado la carrera y sin autorización del centro:

- «6ª Para cortar de raíz, los abusos y desórdenes que hasta ahora se han observado en los Alumnos, asistiendo o dejando de asistir a las Clases cuando les acomoda, so pretexto de tener ensayos fuera del Conservatorio, no se les permitirá que vayan a Cantar, Declamar, o tocar algún Instrumento, en ninguna reunión o sociedad pública ni privada; debiendo de estar, mientras dure su educación musical o Dramática, sugetos y consagrados al servicio del Conservatorio, tomando parte en los Ejercicios y funciones que se efectúen en el Establecimiento, a juicio de sus respectivos Profesores y disposiciones de la Junta.»

Nuestro profesor propone en el siguiente artículo que los tutores o padres firmen una suerte de contrato con el conservatorio, en el cual se comprometan a que los alumnos a su cargo respeten las normas expuestas en la disposición sexta:

- «7ª A fin de que la base anterior sea una verdad, y pueda llevarse a efecto, a ningún Alumno se le concederá la Matrícula de admisión, sin presentarse el Padre, Tutor o persona a quien esté encargado a la Junta; ante la cual, firmará una obligación de no permitir que su hijo o pupilo, pueda abandonar las clases, hasta tanto que, ha [sic] juicio de la Junta y después de un previo Examen, sea considerado como Alumno Profesor, y para cuyo efecto se le expedirá el Correspondiente Diploma, firmado por el Excmo Sr. Vice Protector y Secretario, a fin de que en todo tiempo pueda hacer constar, haber recibido la educación en el Conservatorio.»

Para hacer cumplir dicho «contrato» Carnicer propone que a quien no lo respete se le imponga la obligación de pagar una indemnización al centro. Aunque no especifica la cantidad, propone que sea por cada año que el alumno haya estudiado en el conservatorio:

- «8ª El Padre, Tutor o persona a cuyo cargo estuviera el Alumno permita, que éste abandone el Conservatorio antes de concluir su educación musical, sin consentimiento y

aprovación de la Junta, estará obligado a pagar al Establecimiento por vía de indemnización, la suma de... Reales, por cada año de enseñanza que hubiera recibido en él.»

Nuestro profesor considera que lo anterior debe ser aprobado casi como una «ley», ya que sugiere que se dicte una Real Orden para hacer cumplir las obligaciones:

- «9ª Sería muy conveniente (si el Exmo. Sr. Vice-Protector le cree oportuno), el que se suplicara a S.M. por conducto del Sr. Ministro del ramo, el que se espidiera una Real Orden Circular a los Gobernadores Civiles, para que a las Empresas de Teatro de sus respectivos distritos, no se les permitiera ajustar o contratar a ningún individuo para sus Compañías, que se titulase discípulo del Conservatorio, sin presentar su respectivo Diploma.»

Por último, el maestro plantea algunas normas referentes a la disciplina en el centro, proponiendo la expulsión inmediata de los onfractores:

- «10ª El Alumno que sea desaplicado o faltase a las clases sin un motivo justificado, será despedido del Conservatorio, a juicio de sus respectivos Profesores, los cuales lo harán presente a la Junta, para que esta disponga se les dé de Baja.
- 11ª Igualmente será despedido del Conservatorio, el Alumno que faltare a las leyes de buena Crianza, y al respeto que es debido al Exmo. Sr. Vice-Protector y Señores Profesores; como también, al que sea pendenciero y carezca de subordinación; promoviendo escándalo, ya sea con palabras o ya con obras.»

Carnicer termina su exposición diciendo que a su entender las normas serán:

«Suficientes para mejorar la enseñanza y establecer la subordinación y orden que deben reinar en todo Establecimiento de educación.»

No sabemos exactamente cuáles de las propuestas fueron adoptadas por el centro, pero creemos que la mayoría se tomaron como una referencia fundamental para la redacción del nuevo reglamento que comenzó a discutirse en 1854. En cualquier caso, no creemos que hubiese tanto consenso a la hora de aplicar las normas.

En abril de 1853, como ya era casi una tradición en Semana Santa, se representaron *Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz* de Haydn en la Real Capilla. Carnicer se encargó de la organización y de la función, en la que participaron muchos alumnos¹⁵³⁴. Entonces ya casi no existía la Real Capilla, por lo que cada vez que se quería hacer una gran función en Palacio había que organizarla con músicos del conservatorio y de los teatros. Sabemos, por otra parte, que la Casa Real había donado muy recientemente al conservatorio la mayoría de las decoraciones de óperas y obras de teatro que se habían representado en el Teatro del Real Palacio, como consta en un inventario que mandó hacer el secretario del centro por esas fechas¹⁵³⁵. Suponemos que las que se utilizaban para la obra de Haydn permanecieron en el Palacio Real, ya que siguió representándose en la Semana Santa de años posteriores.

En el verano de 1853 se hizo una propuesta para introducir un método de canto. Mariano Martín había sugerido:

«La adopción de las treinta y seis vocalizaciones de Bordogni y otras doce más del mismo autor.»

Habían sido «elegidos para el examen de dichas obras, los Sres. Don Ramón Carnicer y Don Baltasar Saldoni»¹⁵³⁶. Después de examinar los métodos, estuvieron de acuerdo con adoptarlos¹⁵³⁷. En este caso nuestro profesor había escrito en el informe, de su puño y letra, lo siguiente¹⁵³⁸:

«No hay inconveniente en que se adquieran dichas obras por ser útiles a la enseñanza.»

En el mes de mayo se dio en el conservatorio una «función en celebración del natalicio de la Reyna Madre»¹⁵³⁹. Fueron invitados muchos grandes de España y el cuerpo diplomático. No se sabe qué programa se interpretó.

El día 2 de junio tuvo lugar un ensayo general de otra función, para la cual sabemos que Carnicer

¹⁵³⁴ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 8 (15.IV.1853).

¹⁵³⁵ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 9 (13.IV.1853).

¹⁵³⁶ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (8.V.1853).

¹⁵³⁷ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (14.VIII.1853).

¹⁵³⁸ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 10 (1.V.1853).

¹⁵³⁹ E-Mc: 282 Leg. Expedientes Generales, Real Orden de mayo 3, 9 y 11. (3.V.1853).

pidió dos billetes y Barbieri uno¹⁵⁴⁰: era el concierto que se hacía habitualmente para el cumpleaños de la reina madre María Cristina de Borbón, pero no conocemos más detalles al respecto.

Los días 8 y 10 de mayo se hicieron repasos; el primer día fue el de composición, y Carnicer escribe sus observaciones en el margen derecho de la lista de alumnos¹⁵⁴¹:

«Clase de Composición. Exámenes del día 8 de mayo de 1853. Alumnos, Don Ignacio Campos: Bien Francisco Pérez: Muy Bien, Antonio Díaz y Gómez: enfermo, Pascual Galiana: Bien, Miguel Díez: Ausente con licencia, Antonio Sos, Miguel Albelda, Luis Calderón: Se va a Filipinas, Tomás González: Enfermo, Francisco Cortabitarte: No asiste, Faustino Gómez: Bien, Blas García: Yd., Antonio Rubio, Alfonso García: Enfermo. Alumnas, Doña Estefana Corona: Enferma, Leonor Álvarez: Se ha despedido, Carolina Álvarez: Bien, Juana López, Emilia de Lezama: Enferma, Elisa de Lezama: Muy bien, Josefa Santafé: Yd., Micaela Granados: Yd., Manuela Granados: Yd.»

Sobre el «repasso» de violín, que tuvo lugar el mismo día, Carnicer dice lo siguiente¹⁵⁴²:

«La Junta y S.E. el Vice-Protector, no han podido menos de quedar complacidos por el buen estado de la clase».

La clase de canto de Saldoni también se examinó ese día, y nuestro profesor hizo algunas observaciones sobre las cantantes. Por ejemplo, de Nieves Condado dice: «Buena voz. En las escalas hay algunos defectos», y de Amalia Martín: «Voz algo chillona en las escalas. En el vocalizo ha estado mejor.»

El 30 de mayo se dio un concierto en el que se tocó mucha música de ópera italiana, y el 5 de junio se hizo un repaso de 1º de solfeo, flauta, fagot, piano y declamación. Como siempre, las pequeñas anotaciones de Carnicer aparecen en todas las asignaturas de música y nos ayudan a conocer mejor a nuestro profesor. En este caso algunas notas resultan curiosas, como las de «1º de solfeo», en que el maestro escribe en la prueba del alumno Emilio Sanz: «Faltó por lluvia». De José Matey dice: «Torpe» y sobre Tomás Segobia emite un comentario que quizás en nuestros tiempos sería considerado

¹⁵⁴⁰ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 11 (3.V.1853).

¹⁵⁴¹ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 12 (8.V.1853).

¹⁵⁴² E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 12 (8.V.1853).

discriminatorio: «Regular. Sin porvenir por ser paralítico»¹⁵⁴³.

El día 29 de junio hubo otro concierto. Entonces Carnicer estaba como director interino, ya que en un documento sobre permisos que habían pedido varios profesores, firma como «gefe interino»¹⁵⁴⁴.

Al igual que sucede hoy en día, tenemos datos de alumnos que eran contratados por compañías líricas sin haber terminado la carrera, o sin la autorización del centro. En este caso la junta se refiere a Amalia Ramírez —la repetidora de canto— que había «hecho su ajuste en el Teatro del Circo sin consentimiento» del director ni de la junta. Por esta actuación los profesores acordaron cesarla en el cargo de repetidora¹⁵⁴⁵. Se sigue hablando mucho de las clases de canto y de su organización, y se acuerda enviar una circular al gobierno para que los alumnos no fuesen contratados antes de terminar la carrera¹⁵⁴⁶.

Un documento del mes de agosto¹⁵⁴⁷:

«Manifestando al Ministerio de la Gobernación y a Don Ramón Carnicer que el Señor Vice-Protector vuelve a encargarse de la Dirección del Conservatorio»,

nos confirma que el maestro estaba como director. El documento contiene dos escritos, el primero del Viceprotector dirigido al maestro:

«Ya de regreso en esta corte [¿?] desde hoy a encargarme de las funciones de Jefe de este establecimiento, que V.S. ha desempeñado durante mi ausencia.»

El segundo está dirigido al ministro, y comienza así:

«Hallándome ya de regreso en esta corte, he vuelto a [ocupar el cargo, que] durante mi ausencia ha desempeñado el profesor de composición, vocal de la Junta Facultativa, Don Ramón Carnicer.»

Después de las vacaciones de verano continúan los «repasos» mensuales. En los papeles del

¹⁵⁴³ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 1 (5.VI.1853).

¹⁵⁴⁴ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 19 (6.VII.1853).

¹⁵⁴⁵ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (14.VIII.1853).

¹⁵⁴⁶ Idem.

¹⁵⁴⁷ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 21 (1.VIII.1853).

primer repaso, que tiene lugar el 25 de septiembre, encontramos observaciones del maestro sobre cantantes, tanto en los ejercicios como en el programa de música vocal italiana. Carnicer opina también sobre la interpretación de una fantasía para piano de Rosellón¹⁵⁴⁸:

«Bien, sin embargo que con motivo de la poca edad tiene la mano corta, por lo que no hubo toda la claridad y limpieza en algunos pasos.»

También sobre la versión que se hizo de un cuarteto de cuerdas de Krahmer:

«La ejecución ha sido buena, tanto en afinación como en la unión.»

En el examen de violonchelo los comentarios de nuestro profesor son breves pero precisos, como «desafinado». El mismo día se hace el «repaso de solfeo, trompa y declamación», y el día 30 se da un concierto¹⁵⁴⁹.

En octubre sabemos que el violinista Jesús Monasterio, había pedido que se le prestara el nuevo Teatro del Conservatorio para dar un concierto¹⁵⁵⁰. A propósito de este gran intérprete, al que siempre se nombra como fundador de la Sociedad de Conciertos en la década de los 60, hemos podido comprobar que la idea de formar una institución de este tipo ya había surgido en la Junta Facultativa, sin relación inicial con Monasterio. El proyecto fue presentado también en 1853, y se propuso la formación de una Sociedad de Conciertos para dar a conocer obras de todas las épocas y «a fin de que sirva para los adelantos del arte en nuestra Patria». La proposición, presentada en una reunión de la junta por el director, fue aprobada, acordándose «invitar al Señor Eslava¹⁵⁵¹, Maestro de la Real Capilla» y a Mariano Martín, también de la Real Capilla¹⁵⁵².

«Por si querían unirse a este pensamiento y pasar a nombrar una comisión que redacte el reglamento.»

La iniciativa respondía también a la presión ejercida por profesores y músicos ajenos al

¹⁵⁴⁸ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 27 (25.IX.1853).

¹⁵⁴⁹ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 29 (9.X.1853).

¹⁵⁵⁰ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 32 (15.X.1853).

¹⁵⁵¹ Este episodio revela que va haciendo su aparición en el conservatorio Don Hilarión Eslava, que un año y medio después será llamado a reemplazar a Carnicer en la enseñanza de la composición, tras su muerte.

conservatorio, que veían la institución todavía como un reducto exclusivo del italianismo, y querían promover las composiciones de maestros nacionales, en pos de la «ópera española». A la siguiente reunión de la junta asistieron Eslava y Martín¹⁵⁵³. Se habló de la organización de la sociedad y se hizo efectivo el nombramiento de la comisión encargada de redactar el reglamento; esta reunión estuvo presidida por Ramón Carnicer y también participaron en ella Hilarión Eslava, Baltasar Saldoni, Juan Díez y Rafael Hernando, que a su vez era el secretario. Se aprobó comenzar a trabajar el día 20 de octubre. Dicha instancia debía también reunir firmas para apoyar la iniciativa, comunicándose de forma oficial a los músicos de la Real Capilla, por si querían unirse a la iniciativa¹⁵⁵⁴. Hasta ahora no hemos encontrado la propuesta del reglamento de la sociedad que se quería formar, pero debió de existir, y creemos que Monasterio pudo participar en alguna reunión de la futura agrupación, que más tarde presidiría.

Entre los meses de noviembre y diciembre se hacen los exámenes correspondientes. Durante el primer mes, el día 13 de noviembre, tiene lugar el «repaso» los alumnos de clarinete, oboe, canto y declamación. El 27 se da un concierto, y encontramos anotaciones de Carnicer para todas las asignaturas¹⁵⁵⁵. El 4 de diciembre se hace un «examen privado» de piano, armonía y contrapunto, trombón, contrabajo, canto e italiano. A estas alturas hemos podido constatar que la enseñanza de armonía estaba separada de la de composición. Sabemos que no se hizo el examen de armonía, asignatura que no daba ya Carnicer, por enfermedad del profesor de esa materia. En todos las calificaciones que se hicieron está la letra de nuestro músico¹⁵⁵⁶.

El año 1853 termina con un anuncio de la admisión de alumnos para enero del año siguiente¹⁵⁵⁷.

Nada más comenzar 1854 se hace el primer repaso, el 7 de enero, y un concierto el 15. El examen del primer día es de italiano, canto, armonía y contrapunto. El 25 se da otro concierto, con obras vocales e instrumentales diversas, principalmente números de óperas italianas. Aparecen algunas breves

¹⁵⁵² E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (4.IX.1853).

¹⁵⁵³ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (16.X.1853).

¹⁵⁵⁴ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (16.X.1853).

¹⁵⁵⁵ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 33 (27.XI.1853).

¹⁵⁵⁶ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 34 (4.XII.1853).

¹⁵⁵⁷ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 35 (XII.1853).

anotaciones de Carnicer en esta carpeta¹⁵⁵⁸.

A finales de enero encontramos listas de alumnos de las diversas asignaturas con propuestas de efectuar «pases», es decir, cambios a otras clases. Al final de algunas está escrito «matricúlese», y luego por orden del «Director interino», es decir, Carnicer¹⁵⁵⁹. En cuanto a los cambios en la clase de nuestro profesor, el maestro decide lo siguiente:

«En vista de lo que me han espuesto los alumnos que a contiución espreso, tengo el onor de proponer a V.E. los siguientes pases de clases, Don Apolonio Cañas a la de Acompañamiento, Don Andrés Rabana, a la de Violín. Don Faustino Gómez, a la de canto del Señor Hijosa. Don José Gonzalo, a la de canto del Señor Hijosa. Don Luis Juliá, a la de compañamiento.»

Las actas de la Junta Facultativa de 1854 también aportan datos sobre otras actividades de Carnicer en el centro durante aquel año. Del mes de febrero es un dictamen emitido por nuestro profesor, referente a la adopción de un tratado de órgano como texto a ser utilizado en el centro¹⁵⁶⁰:

«Dictamen presentado por los Srs. Carnicer y Albéniz relativo al tratado de órgano de Mr. Lemmer y aprobado por la Junta.»

Este dictamen había sido emitido en la reunión de la junta del 4 de febrero, en la que se destacó la utilidad que podía tener el tratado para los alumnos¹⁵⁶¹:

«Excmo. S.S.: Habiéndose examinado detenidamente el tratado de órgano que con el título Nouveau journal de Orgue publica Mr. Lommens, que V.E. en conformidad con la junta ausiliar facultativa, ha tenido a bien confiarnos a fin de que en su vista presentemos nuestro dictamen, sobre lo conveniente que este Conservatorio le adopte para ilustración de los organistas; es nuestro deber manifestar que por las publicaciones que hemos examinado hallamos que esta obra reunirá grandes circunstancias para este obgeto.»

¹⁵⁵⁸ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 36 (7.I.1854).

¹⁵⁵⁹ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 38 (31.I.1854).

¹⁵⁶⁰ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 44 (1.III.1844).

¹⁵⁶¹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (4.II.1844).

También se habló de un concierto «en presencia de SS.MM.» que debía darse en marzo¹⁵⁶². Se acordó el programa y en él se puede constatar, curiosamente, la presencia de bastante música del norte de Europa: obras instrumentales de Sphor, Haydn, Mendelssohn, Haendel y Beethoven. También se programó una pieza compuesta por Rafael Hernando, así como las habituales obras italianas del género lírico y la obra de teatro declamado *El poeta y la beneficiada*, de Bretón de los Herreros.

El 2 de febrero se hizo otro repaso y el día 5 se dio un concierto de arias de óperas italianas, dos de ellas de Saldoni. Nuestro profesor también escribe notas sobre este concierto¹⁵⁶³.

El 25 se hizo una función «con asistencia de SS.MM.». El acto se llevaba preparando varios meses. Asistieron muchos grandes de España y miembros del cuerpo diplomático y de la nobleza. Para la ocasión se formó una gran orquesta y coro, y se organizó con todo detalle la función. Hemos encontrado varios tipos de entrada y pases, así como contraseñas para los miembros de la orquesta y del coro, lo que denota la preocupación por la seguridad de la reina Isabel II y su madre, María Cristina de Borbón. Tras el atentado que había sufrido la soberana en 1852 era muy importante controlar a todos los que estaban cerca, de modo que se hicieron listas de todos los participantes. Un detalle revela la lealtad de nuestro compositor a las soberanas, ya fuera de toda sospecha¹⁵⁶⁴:

«Profesores para alumbrar cuando se presenten SS.MM. Señor Carnicer, Señor Saldoni.»

Para la ocasión se interpretó la ópera *Alzira* de Verdi. A la representación también asistió el encargado de negocios de Chile, José María Sessé, que ya debía estar familiarizado con Carnicer por haber acudido a otras funciones y ser el maestro autor de la música del himno de su país.

En marzo y abril se hicieron dos exámenes y un concierto, similares a los de los años anteriores y supervisados por Carnicer¹⁵⁶⁵, y el 21 de abril tuvo lugar una solemne función con la asistencia de la reina madre, el infante Francisco y su hijo Fernando. También asistieron destacados miembros de la clase política, algunos invitados personalmente por nuestro compositor, como nos indica la siguiente nota:

«Carnicer llevó 6 billetes para los Señores Galvis, Donoso Cortés y Señor Parsenia.»

¹⁵⁶² E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (1.III.1854).

¹⁵⁶³ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 39 (2.II.1854).

¹⁵⁶⁴ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 43 (25.II.1854).

¹⁵⁶⁵ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 46 (12.III.1854): «Examen privado». E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 47

La organización del concierto fue bastante cuidada, y el día anterior se hizo un ensayo general con diferentes tipos de entradas. El programa que se interpretó resulta interesante, por ser de repertorio distinto del que habitualmente se tocaba en el conservatorio. Al tratarse de una función de Semana Santa hubo bastante música religiosa, con obras de autores como Asís, Gil, y un¹⁵⁶⁶:

«canto religioso por 110 niños de ambos sexos, alumnos de la clase de solfeo, de B. Marcello.»

La introducción y coro *La Creación del mundo* de Haydn, la marcha de *de Judas Macabeo* de Haendel, el número 4 y 5 de *Cristo en el monte olivete* de Beethoven, así como la *Conversión de San Pablo* de Mendelssohn.

Pocos días después, el 5 de mayo, hubo otra función religiosa, la ya tradicional representación de *Las Siete últimas palabras* de Haydn en la Capilla del Palacio Real, con alumnos y músicos de los teatros de la corte¹⁵⁶⁷.

En el mismo mes hubo un «repaso» y un concierto¹⁵⁶⁸, y por un escrito del 11 de mayo sabemos que Jesús Monasterio había pedido a la reina que se le nombrara maestro honorario de violín. El músico español estaba en Bruselas, y la Casa Real pide opinión a la Junta Facultativa¹⁵⁶⁹.

Otra noticia vinculada a una celebridad de la música es la muerte de Manuela Oreiro Lema, mujer de Ventura de la Vega y famosa ex alumna del centro. La Junta Facultativa recibe la triste noticia y propone la participación de los alumnos y profesores en las exequias de la cantante. El director escribe al ministro pidiendo autorización para rendir un homenaje a la fallecida cantante¹⁵⁷⁰:

«Habiendo fallecido la Exma. Señora Doña Manuela Oreiro de Vega, alumna que fue de este Conservatorio, y a la que siempre se consideró como una de sus más dignas y distinguidas, tanto por haber sido la primera que adquiriendo una justa y envidiable reputación artística, [...] he creído, de acuerdo con la Junta, que tributando un homenaje a su memoria se obtendrían los mejores resultados, ya en consideración para el arte como en emulación para los alumnos.»

(2.IV.1854). «Exámen privado 2º turno». E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 49 (30.IV.1854). Concierto.

¹⁵⁶⁶ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 43 (21.IV.1854).

¹⁵⁶⁷ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 50 (3.V.1854).

¹⁵⁶⁸ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 51 (7 y 28.V.1854).

¹⁵⁶⁹ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 53 (11.V.1854).

El secretario del Ministro contesta al director al día siguiente¹⁵⁷¹:

«Vista la comunicación de V.E. fecha de ayer la Reina (q.D.g.) se ha servido autorizar a este Conservatorio para ejecutar en las exequias de Doña Manuela Oreiro de Vega, la misa de réquien del maestro Don Ramón Carnicer; quedando su cargo del Establecimiento todo lo relativo a la parte artística. De Real orden, comunicada por el Minsitro de la Gobernación.»

No tenemos mayores detalles de la interpretación de la obra de nuestro compositor ni exactamente de qué obra se trató. Es posible que fueran algunos números de la *Misa de Réquiem* compuesta en 1842 para los funerales de José Safont. Manuela Oreiro Lema había sido una de las mejores alumnas de Carnicer, por lo que es muy probable que el maestro mostrara especial sensibilidad por querer colaborar con su música en las exequias de la fallecida cantante.

Unas semanas más tarde sabemos que nuestro compositor se tuvo que hacer cargo nuevamente de la dirección del centro, ya que el director se encontraba mal de salud, como señala un escrito del Viceprotector a Carnicer¹⁵⁷²:

«Con esta fecha digo al Señor Ministro de la Gobernación que no permitiéndome el estado de mi salud ocuparme durante una corta temporada del desempeño del cargo asiduo de Vice-Protector del Conservatorio, queda V. desde éste día reemplazándome en las funciones de Gefe de dicho establecimiento, como leha norrespondido por reglamento. Lo que participo a V. para su conocimiento y efectos consiguientes.»

En junio se hacen varios «repasos» de instrumento y canto, y nuestro músico, como director, es el encargado de convocar exámenes¹⁵⁷³:

«De orden del Señor Gefe interino, Don Ramón Carnicer, el domingo 25 del corriente a las diez de la mañana, se verificará el exámen privado correspondiente al 5º turno.»

Las pruebas eran de canto, violín, armonía y contrapunto. Acerca de esta última asignatura, que entonces

¹⁵⁷⁰ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 55 (14.V.1854).

¹⁵⁷¹ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 55 (15.V.1854).

¹⁵⁷² E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 62 (14.VI.1854).

¹⁵⁷³ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 59 (11, 25 y 29.VI.1854).

impartía Hilarión Eslava, nuestro profesor escribe de su puño y letra: «No se verificó por estar el profesor enfermo». En el examen de canto también aparecen comentarios de nuestro músico: «Señor Martín: «Tuvo mucho miedo y desentonó» o «Faltó, por no llevar más que cuatro días de clase». El 29 de junio se dio un concierto con un programa de números de óperas italianas, como era habitual¹⁵⁷⁴.

En el mes de julio hubo, al parecer, una catástrofe, ya que se hace una colecta entre la población «para socorro de los heridos y víctimas de los días 17, 18, y 19 de julio». Nuestro profesor es quien organiza la contribución de profesores, y aparece el primero en la lista, con una contribución de 56 reales¹⁵⁷⁵.

Del 9 de agosto es un escrito de Carnicer, como «Gefe interino», al Ministro de la Gobernación, que trata de la utilización del llamado Salón-Teatro para fines ajenos al centro¹⁵⁷⁶:

«Habiéndose presentado una comisión de la prensa periódica solicitando a nombre de aquella el Salón-Teatro de este Conservatorio para celebrar en él, el banquete que dedican al Exmo. Señor Duque de la Victoria y que debe verificarse el 13 del corriente, he dado las órdenes oportunas para que se faciliten todas las dependencias y efectos que para tan patriótico objeto pudean convenirles.

Lo que tengo el honor de manifestar a V.E.»

Este documento revela la influencia que seguía teniendo el antiguo regente en la vida política y cultural. El duque de la Victoria, Espartero, para el que nuestro compositor había escrito un himno, no tenía intención de retirarse aún de los círculos del poder, como demostrará la historia¹⁵⁷⁷.

Durante el mes de agosto corrieron rumores de que un influyente profesor intentaba ser nombrado director del conservatorio, ya que el Viceprotector, el marqués de Tabuérniga, se hallaba enfermo y no se sabía si volvería al cargo. La Junta Facultativa, preocupada ante esta posibilidad, hace

¹⁵⁷⁴ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 59 (29.VI.1854).

¹⁵⁷⁵ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 64 (9.VIII.1854).

¹⁵⁷⁶ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 65 (9.VIII.1854).

¹⁵⁷⁷ Espartero se presentará en las siguientes elecciones. También, en su vanidosa ambición, quiso proclamarse rey con el nombre de Baldomero I.

llegar un escrito al ministro de Gobernación exponiendo sus inquietudes¹⁵⁷⁸:

«La Junta auxiliar facultativa de Música y Declamación al tener la honra de presenta a V.E. sus respetos, y, la adjunta nota que contiene unos ligeros apuntes sobre los resultados que este Establecimiento ha dado, sin contar con todos los recursos que los de igual clase tienen en el extranjero, se atreve a llamar la atención de V.E. acerca de las voces que circulan de que algún profesor extraño al Conservatorio trata de hacerse nombrar Director. La experiencia, Excmo. Señor, tiene acreditado que la Dirección en manos de cualquiera que profesa el arte, origina preferencias, que producen celos y rivalidades, y que nunca ha estado mejor administrado, que desde una persona de categoría social ha estado inspeccionando constantemente la enseñanza, y por su misma posición ha podido acercarse con facilidad al gobierno para esponerle las necesidades, y las medidas convenientes, como al presente lo practica tan dignamente el actual Gefe, a quien el Conservatorio debe muchas mejoras realizadas ya, y otras del mayor interés que tocan a su término.»

El cargo de director, o Viceprotector, no tenía sueldo, y desde 1838 lo venían ocupando distintos personajes del círculo político afín al gobierno, con carácter más bien honorífico. No eran músicos, y por lo tanto se mantenían un poco al margen de las disputas pedagógicas, gremiales o estéticas que surgían entre los profesores. Curiosamente, la posibilidad de que un músico tomara las riendas del centro asustaba a los profesores, ya que parecían verlo como un riesgo de parcialidad y de falta de objetividad. Sus temores no eran infundados, ya que así ha sido en muchos casos en la historia del conservatorio hasta nuestro días, en que el cargo de director constituye más bien una instancia de promoción personal que un cargo para desarrollar y optimizar las posibilidades del centro. Para los profesores, el hecho de que el director no fuese músico y procediese de las altas esferas sociales era, al parecer, una garantía de cierta objetividad. En especial para la Junta Facultativa, que desde 1838 era la que gobernaba de hecho el conservatorio, mientras que el director se limitaba a ser un interlocutor entre la junta y el gobierno. El escrito al que nos hemos referido considera que si la decisión del gobierno era inevitable, el cargo debería recaer en un profesor de confianza y con larga experiencia en el conservatorio:

«Pero si el Gobierno juzga conveniente que la Dirección recaiga en un profesor, ninguno que

¹⁵⁷⁸ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 66 (22.VIII.1854).

tenga los títulos, la experiencia y demás circunstancias que para tales cargos son indispensables, que Don Ramón Carnicer, que además de ser Decano del arte en España, tiene conquistada una reputación Europea que todo verdadero artista acata y respeta.»

Como vemos, nuestro compositor, que de hecho llevaba bastantes años dirigiendo el centro, era quien aparentemente tenía la mejor consideración entre los profesores para hacerse cargo de manera oficial de la dirección del establecimiento. No tenemos mayor noticia respecto a las intenciones del gobierno, ni si los rumores continuaron. Carnicer siguió ocupando el cargo de director interino hasta el mes de noviembre.

Una curiosa noticia que recoge otra Real Orden da cuenta del regalo de un piano viejo de nuestro director a un alumno que había sido muy estudioso¹⁵⁷⁹:

«El Gefe interino, Don Ramón Carnicer, cediendo a Don Antonio Rubio un piano inutilizado en premio de su aplicación.»

El interesado, alumno de composición, había escrito al maestro en el mes de junio exponiendo su situación personal y solicitándole el instrumento¹⁵⁸⁰:

«Antonio Rubio, alumno de las clases de composición y piano, habiendo tenido que dejar de asistir a ésta última por falta de recursos para costearlo, y siéndome de primera necesidad para composición como para la práctica.»

El piano estaba en una de las aulas de solfeo y Rubio se lo había pedido a Carnicer, dado el interés que había mostrado el maestro por los alumnos «que desean ser útiles al Establecimiento». Nuestro director contesta en septiembre, como «Gefe interino», accediendo a su solicitud¹⁵⁸¹:

«En consideración a que el piano que solicita no tiene valor, como tal, y está completamente inutilizado para el servicio, entendiendo además que el alumno Don Antonio Rubio es un alumno que por todas circunstancias es acreedor a consideración, y que de darle un premio será del mejor resultado para la emulación en los condiscípulos el Señor Habilitado entregase a dicho

¹⁵⁷⁹ E-Mc: 282 Leg. Expedientes Generales, Real Orden de 19 de septiembre de 1854, Leg. 9, n.º 71.

¹⁵⁸⁰ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 71 (11.VI.1854).

¹⁵⁸¹ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 71 (19.IX.1854).

Señor Rubio el piano indicado, exigiéndole al mismo tiempo un documento que lo acredite.»

La donación, impensable en nuestros días debido a la losa burocrática que regula los bienes públicos, se hizo efectiva el mismo día del escrito de Carnicer, como nos lo confirma el recibo que firmó el alumno agraciado¹⁵⁸²:

«He recibido del Señor Secretario [...] un piano deteriorado, que el Señor Gefe interino Don Ramón Carnicer ha tenido a bien concederme por los escasos méritos que he contraído en dicho establecimiento, a lo que estaré eternamente reconocido.»

Vemos confirmada por estos últimos documentos la faceta generosa y benevolente de Canicer con sus alumnos, referida por Barbieri. Curiosamente el piano de Carnicer, que se quedó en el conservatorio, también terminó siendo regalado, en vista de su deterioro y abandono. En este caso al Gobierno de Chile y casi un siglo después de su muerte (Ver capítulo IV).

Otro escrito del año que nos ocupa, y de nuestro director, se refiere al uso del centro para las elecciones a diputados a las Cortes celebradas en noviembre de 1854. Está dirigido¹⁵⁸³:

«Al Sr. Don Ramón Carnicer, Gefe del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, del alcalde primero.»

El remitente solicita el uso del Salón-Teatro para las elecciones, y Carnicer responde dando su aprobación a la utilización del lugar¹⁵⁸⁴:

«Tengo la satisfacción de participar a V.E. que desde luego queda a su disposición el referido local los días en que han de tener lugar.»

Otro interesante asunto que lo tocó resolver a nuestro director se encuentra en una carpeta que contiene varios documentos relacionados con el guitarrista Antonio Cano, quien había escrito al Viceprotector y probablemente a la reina solicitando que se creara una plaza de guitarra en el conservatorio¹⁵⁸⁵:

«Don Antonio Cano, artista Español que ha consagrado su vida al estudio teórico y práctico de la

¹⁵⁸² E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 71 (19.IX.1854).

¹⁵⁸³ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 81 (20.X.1854).

¹⁵⁸⁴ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 75 (30.IX.1854).

guitarra, y que en sus viajes a las cortes extranjeras ha merecido el aprecio de los primeros artistas de la época; cree que entre las justas reformas que reclaman y pueden hacerse en el Conserbatorio de Música en la parte del profesorado, es una de ellas la creación de una plaza de Maestro de dicho instrumento adjudicada al más digno en rigurosa oposición.»

El músico destaca la españolidad de la guitarra, así como los éxitos de algunos famosos intérpretes nacionales que se habían marchado al extranjero:

«La gloria que nuestros guitarristas han adquirido en los países más civilizados, y el alto aprecio en que tubieron las inspiradas composiciones de los célebres Sors y Aguado; bastaría sólo para no desatender el más nacional de los instrumentos músicos, el que más en armonía está con nuestro carácter, y al que recuerda más al vivo nuestras antiguas costumbres; contando además entre sus infinitos recursos, con una melodía esquisitamente delicada, y una armonía bastante completa por cuya razón ha seguido igual progresión en las dificultades y vellezas que han desplegado los demás instrumentos en el mecanismo de su ejecución, reproduciendo en ella sin deterioro de su armonización los pensamientos más atrevidos de Rossini, Meyerbeer, Donicetti, Verdi y demás célebres compositores; y pudiendo competir por lo tanto con los instrumentos que más efecto producen en los salones de concierto.»

Tras esta defensa de las posibilidades melódicas y armónicas de la guitarra, Cano intenta demostrar la utilidad que tendría la enseñanza del instrumento en el conservatorio para fomentar su uso, y para contribuir con un instrumento tan castizo en la creación de la famosa opera nacional:

«La creación de dicha plaza despertaría además la perdida afición a este instrumento facilitando los medios de enseñanza, y con ésta la subsistencia de muchos infelices al parque, serviría de estímulo a los que consumieron la mayor parte de su vida por enaltecerlo y se ven precisados a marchar al extranjero a buscar la protección que su patria les niega; y cuando se piensa en crear la Ópera Española sería un vacío notable que el instrumento Español que en más de un caso había de figurar en aquélla, no lo hiciese noble y dignamente.»

Carnicer, como director interino, es el encargado de contestar a las «pretensiones» de Cano, y lo hace en

¹⁵⁸⁵ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 77 (30.IX.1854).

nombre de la junta en un escrito dirigido al Subsecretario del Ministerio de la Gobernación. El escrito nos da más detalles sobre la solicitud del guitarrista¹⁵⁸⁶:

«La Junta Facultativa ha examinado la esposición de Don Antonio Cano, que V.I. se ha servido pasar a éste Conservatorio para su informe con decreto marginal del 22, referente a la creación de una [tachado un párrafo] plaza de profesor de guitarra en este establecimiento proveída por oposición, y a que en caso de no poder tener efecto, se le facilite el teatro pequeño, así como el que los alumnos más aventajados tomen parte en el concierto que se propones dar a fin de procurarse recursos con que poder trasladarse al extranjero.»

Por lo visto, Cano tenía expectativas de que la oposición se convocaría rápidamente, un poco a la medida de sus necesidades, que al parecer eran inmediatas, pues solicita que en caso contrario se le facilitase el pequeño teatro para dar un concierto y reunir fondos para marcharse al extranjero. Carnicer contesta:

«Respecto al primer extremo de la solicitud, las razones en ella espuestas son dignas de toda consideración, y que sería de desear que en este Conservatorio figurase una clase de guitarra, ya por ser un instrumento peculiar y tradicional de España, ya para cultivar los grandes adelantos que en él han hecho los Sor, Aguados y otros, que consagraron su vida en vencer inmensas dificultades, adquiriéndose justa nombradía. Pero, sin embargo, podría indicar al Gobierno la creación de la referida clase hasta tanto que el establecimiento contase ya, con las de órgano, de arpa, de cornetín a pistón y clarín, alguna más de violín, y con la de literatura para la declamación, que hubo en otro tiempo y cuya falta [se] hace cada día más sensible. Éstas clases y alguna otra que podría citarse, son de incuestionable preferencia a la de guitarra, por ser ésta un instrumento que además de no [formar] parte de las orquestas, ha quedado reducido en el día a un instrumento de concierto o de recreo, pues para acompañamiento ha sido desalojado de nuestros salones por el piano con el cual no puede competir.»

Como vemos, el maestro, a pesar de mostrar cierta sensibilidad hacia el instrumento, pues tenía un hermano guitarrista (Miguel Carnicer), considera que hay otras prioridades en la creación de plazas para el conservatorio. Sin duda elogia la guitarra como instrumento, y se refiere a Sor y Aguado con admiración, pero está claro que no le da suficiente importancia. Carnicer contesta, sin embargo, de forma

¹⁵⁸⁶ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 77 (30.X.1854).

positiva a la otra petición de Cano y le ofrece dar un concierto en el centro:

«En cuanto al segundo extremo la Junta atendiendo a que es un artista español y de mérito, juzga que puede concedérsele el teatro pequeño para el objeto que solicita, siempre que el Gobierno lo estime conveniente y siendo de cuentas del exponente todos los gastos que se originen. Respecto a que los alumnos aventajados tomen parte en el concierto, siendo así que ha de ser público y retribuido y no dado por el Conservatorio, éste no puede obligarles y todo lo más que puede hacer es dar su consentimiento a todo aquel que hallándose en disposición de poder cooperar a un buen resultado, quiera prestársela particularmente».

En esta última parte del escrito, Carnicer no se compromete a obligar a ningún alumno a participar en el concierto, como pretendía Cano, dejando abierta la posibilidad a los que así lo desearan. No sabemos si el concierto tuvo lugar, pero sí que tendrían que pasar varios años para que se creara la plaza de guitarra en el conservatorio.

En octubre del año que nos ocupa se celebran exámenes y un concierto. Hay un examen privado de acompañamiento, canto y composición el 1¹⁵⁸⁷, y el 29 un concierto¹⁵⁸⁸.

Otra noticia del mes de octubre sobre la que informa Carnicer, repara en dos¹⁵⁸⁹:

«Reales ordenes nombrando maestros interinos de piano a Don Manuel Mendizábal y a Don José Miró.»

El 6 de noviembre de 1854 nuestro compositor deja la dirección cuando el Viceprotector, Juan Felipe Martínez, vuelve a tomar posesión del cargo, como vemos en un escrito del Ministerio de la Gobernación dirigido al «alcalde 1º Constitucional»¹⁵⁹⁰:

«El Gefe superior Vice-Protector de este establecimiento, se ha vuelto a encargar de la dirección de este establecimiento, y enterado de la atenta comunicación de V.E. fecha 6 del actual, dirigida al Gefe que fue interino Don Ramón Carnicer.»

¹⁵⁸⁷ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 78 (1.X.1854).

¹⁵⁸⁸ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 82 (29.X.1854).

¹⁵⁸⁹ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 79 (5 y 7.X.1854).

¹⁵⁹⁰ E-Mc: 282, Leg. 10, Carpeta n.º 2 (8.XI.1854).

En lo que a exámenes y audiciones se refiere, sabemos que durante dicho mes se hicieron varios. Así, para el día 4 de noviembre, el Viceprotector convoca un «examen privado de este día». Carnicer firma y pone «enterado» en la convocatoria, al igual que Saldoni y otros profesores otros convocados¹⁵⁹¹.

El 9 de noviembre se hicieron los exámenes de la clase «1ª de solfeo»; nuestro profesor la halló bien, por lo que hizo pequeñas observaciones sobre los examinados: «Bien», «De baja», «B» (bien), «Mal», «Regular» o «no asistieron por no estar avisados». En la lista aparece más de un nombre conocido, como un futuro autor de zarzuela al que califica así: «Federico Chueca-voz B.»

Otros exámenes del 8 de noviembre: sabemos que en flauta no se presentaron los alumnos, y que Carnicer quedó encargado de «hacer las oportunas reflexiones sobre esta falta». En cuanto a la clase de fagot, «se halló bien», aunque con pocos alumnos, por lo que también quedó encargado nuestro profesor de exponer el problema en la junta para completarla con más alumnos¹⁵⁹².

Como hemos visto, el maestro seguía muy activo en diversas áreas del conservatorio. Sin embargo, fue en 1854 cuando, quizás pensando en su sucesión, se produce el nombramiento de Hilarión Eslava como profesor de composición y como¹⁵⁹³:

«Individuo de la junta auxiliar facultativa, en la que deberá colocarse inmediatamente después del profesor de alta composición Don Ramón Carnicer, que era el puesto que ocupaba Don Pedro Albéniz.»

Es posible que Carnicer, a sus 66 años, tuviese ya algunos problemas de salud, por lo que el nombramiento de otro profesor de composición era también para sustituirle en caso de enfermedad:

«Eslava deberá remplazar a aquél en sus ausencias y enfermedades.»

Dicho nombramiento constituye el principio de la toma de posesión de Eslava como futuro director del centro, cargo que ocupará tras muerte de Carnicer, primero interinamente y más adelante por nombramiento. Se pondrá así fin a la figura del Viceprotector, cargo que estuvo en vigencia durante varias décadas.

¹⁵⁹¹ E-Mc: 282, Leg. 10, Carpeta n.º 1 (9.XI.1854).

¹⁵⁹² E-Mc: 282, Leg. 10, Carpeta n.º 2 (8.XI.1854).

¹⁵⁹³ E-Mc: 282, Leg. 10, Carpeta n.º 9 (30.X.1854).

En diciembre de 1854 se siguieron haciendo «repasos» y exámenes. El día 3, en forma de concierto, se interpretan diversas obras, algunas de Barbieri, como el bolero de *Los Diamantes de la Corona*. La convocatoria del 11 de diciembre era para los exámenes de varios instrumentos, y para el 17 «de 2º turno». En este caso se examinan las alumnas de piano y encontramos en los papeles muchas notas escritas por el maestro. En violoncelo dice: «esta clase se ha presentado bien», y en clarinete lo mismo. En cambio en solfeo, al referirse a un alumno, escribe «en observación»; de otro dice «promete voz». En la clase de repetidoras de canto, dice sobre una alumna: «tiempo perdido», sobre «Granados... Promueve» y respecto a otra alumna: «es muy niña». El «programa del 23 de diciembre de 1854» es un examen en forma de concierto y contiene también anotaciones de Carnicer: «Regular por ser principiante», «Bien por principiante», «Muy bien», etc.

Estas son las últimas actividades de Carnicer en 1854, año en que el maestro desplegó una intensa actividad en todos los ámbitos de la institución, y que sería también para él su último curso académico completo.

8.4 El nuevo reglamento del conservatorio

Una de las últimas contribuciones de nuestro músico al conservatorio, pocos meses antes de su muerte, fue el desarrollo y la aprobación del nuevo reglamento; el texto no se publicó hasta 1857¹⁵⁹⁴, dos años después del fallecimiento de Carnicer. El asunto se discutió en varias reuniones de la junta celebradas durante los dos últimos meses de 1854, después de recibir una Real Orden del 1 de octubre en la «que se manda la formación de un nuevo reglamento»¹⁵⁹⁵. La junta trató el tema en la reunión del día 24 del mismo mes. Sabemos que el director estaba enfermo y que Carnicer presidió la reunión¹⁵⁹⁶:

«Habiendo leído el Señor Carnicer una carta del Exmo. Señor Vice-Protector en la que le autorizaba a presidir la Junta por hallarse S.E. algo indispueto.»

¹⁵⁹⁴ E-Mc: S(P) 3529, Documento N.º 2. Segundo Reglamento (1857). En *La Escuela Nacional de Música y Declamación*, volumen preparado para la Exposición Internacional de Filadelfia de 1876.

¹⁵⁹⁵ E-Mc: 282, Leg. 9, Carpeta n.º 80 (12.X.1854).

¹⁵⁹⁶ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (24.X.1854).

En esta ocasión nuestro músico leyó «el Proyecto de reglamento» y en la segunda reunión se plantearon modificaciones en el presupuesto, así como el aumento en el número de profesores y de los sueldos de algunos¹⁵⁹⁷. Saldoni señaló que no era el momento oportuno para pedir algo así al gobierno. A continuación el director habló de las modificaciones del presupuesto, y del temor, expresado por algunos, de que esa petición pudiera «causar la completa ruina del Establecimiento»¹⁵⁹⁸. Propuso entrevistarse primero con el gobierno para tantear el asunto, ya que éste le había pedido que antes de ampliar la plantilla y aumentar algunas nóminas, adoptase reformas y un nuevo reglamento. Se planteó entonces su discusión y sobre las «plazas que se han de crear por el nuevo reglamento». Saldoni propuso que se señalase una cantidad para becar a alumnos de canto y teatro. Se aprobó proponer 3.600 reales para este fin. También se discutió la creación de una plaza de «supernumerario de violín», pero mientras Díez y Hernando estaban en contra, Carnicer, Ynzenga, Valdemosa y Luna apostaban por la conveniencia de la creación de dicha plaza. Díez sugirió entonces que era mejor aprobar y enviar primero el nuevo reglamento y después hacer llegar la propuesta. También se propuso la creación de otra plaza de Literatura, así como la compra de un órgano; todas las iniciativas fueron aprobadas¹⁵⁹⁹.

En la siguiente reunión se continuó con la lectura de proyectos para el reglamento, y se trató un tema vinculado a nuestro compositor y su cátedra¹⁶⁰⁰:

«Debiendo dividirse la enseñanza del compositor según el nuevo plan, en tres clases diferentes.»

Vemos que es a partir del nuevo reglamento, cuando se plantea definitivamente la idea de separar Armonía de Composición. La propuesta era crear una nueva clase destinada al Contrapunto y Fuga (Composición) y otra destinada a la Armonía en particular. Saldoni sugirió que la clase de Armonía se dedicara a los conocimientos básicos de esta materia; por lo que se acordó proponer¹⁶⁰¹:

«La dotación de doce mil reales anuales para la de Contrapunto y Fuga, y la de ocho mil reales anuales para Armonía.»

¹⁵⁹⁷ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (31.X.1854).

¹⁵⁹⁸ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (2.XI.1854).

¹⁵⁹⁹ Idem.

¹⁶⁰⁰ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (4.XI.1854).

¹⁶⁰¹ Idem.

En noviembre se siguió discutiendo todo lo relativo a las reformas y el reglamento. Fueron muchas las reuniones de la junta en las que se trató el tema, y en la mayoría de ellas tuvo un notable protagonismo Carnicer, por lo que intentaremos resumir los aspectos fundamentales de las mismas.

A principios de noviembre se discuten las posibles reformas y Luna propone una clase de declamación para cantantes, como asignatura muy necesaria para su formación, para lo que se sugiere a Azcona en el cargo. Saldoni, por su parte, dice que sería «un olvido» no proponer «la creación de una clase de arpa». Pero Hernando señala que no se habían atrevido, ya que esta clase tenía muy pocos alumnos; no obstante se aprueba incluir la propuesta de Saldoni de dotar la clase de arpa con 5.000 reales por año. Por fin, vemos que lo de separar la clase de Composición toma forma, y se aprueba, por unanimidad, proponer a Hilarión Eslava para «Maestro de Contrapunto y Fuga»¹⁶⁰². En este punto no tenemos claro que le tocaría enseñar Carnicer, suponemos que la idea era compartir esta tarea. Es muy probable que nuestro compositor ya se sintiera un poco cansado y, en cierta forma, pensara en un refuerzo así como en alguien que pudiese heredar su puesto.

En la siguiente sesión se abre la discusión sobre el nuevo reglamento¹⁶⁰³, y Saldoni interviene de forma acalorada diciendo que el texto propuesto «en vez de reglamento, más bien podría llamarse ordenanza militar» y que si se aprueba él dimitirá de la junta, y que hará presente al gobierno su punto de vista, «pues no creía que la junta había de servir como pantalla para el director cuando le conviniese» y que su opinión es que el Viceprotector ha de ser en el conservatorio nada más que el delegado intermediario entre el gobierno y la junta. Vemos aquí un claro conflicto entre Saldoni y el director: pensamos que el primero estaba un poco resentido por todos los cambios experimentados en el conservatorio. Su método de solfeo había sido bastante criticado y un poco relegado de la enseñanza oficial, y en su actividad de compositor no había tenido demasiado éxito, ya que sus óperas habían sido mal recibidas por la crítica. Los tiempos cambiaban y Saldoni sentía que iba siendo desplazado de su labor en el centro. En un ataque al Viceprotector, Saldoni considera que en la junta su voto (el del director) solo debe contar en caso de empate, ya que «los Directores se cambian con facilidad, y los profesores no». Hernando hace una defensa del reglamento y sitúa al director como interlocutor entre el gobierno y el centro, y a los profesores como los únicos responsables de la parte pedagógica del centro. Carnicer,

¹⁶⁰² E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (5.X.1854).

¹⁶⁰³ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (9.XI.1854).

Luna, Valdemoso e Inzenga votan a favor, mientras Saldoni y Díez lo hacen en contra¹⁶⁰⁴. No sabemos si Saldoni estaba desengañado o había aspirado a ocupar un lugar más destacado como profesor, acaso el de contrapunto y fuga, el hecho es que a partir de entonces vota en contra en todas las reuniones que discuten puntos del reglamento. Cuando se comienza la lectura del texto por artículos, se suscita una gran discusión por parte de Saldoni y Díez¹⁶⁰⁵. En esta ocasión Carnicer es el encargado de rebatir sus argumentos, junto a Luna y Valdemoso. Por esto sabemos que nuestro compositor era uno de los principales defensores de las reformas, ya que había participado activamente en su redacción. En esta reunión se aprueban los primeros dos capítulos¹⁶⁰⁶.

Los días 11, 13 y 16 de noviembre se sigue discutiendo capítulo a capítulo, pero Carnicer y Saldoni siguen enfrentados en sus respectivos puntos de vista. El segundo día Saldoni provoca una larga discusión sobre uno de estos capítulos.

En otra reunión, el 17, se trata el¹⁶⁰⁷:

«Capítulo 4º art. 1º. Al cargo de profesores de composición ideal y de contrapunto y fuga, está adherido el de 1º y 2º Inspector de estudios. Este artículo motivó una larga discusión entre todos los Señores alternativamente, siendo las principales opiniones emitidas las siguientes por los Sres. Saldoni y Díez, que lo más conveniente a su juicio era, que no creasen nuevos poderes, y, que para inspeccionar los estudios se estableciese el turno entre todos los de la junta: estas razones fueron contestadas por los Sres. de la comisión.»

Carnicer y otros profesores argumentan que ellos tienen los conocimientos generales necesarios para ser inspectores. Como puede suponerse, no era casualidad que nuestro músico ocupara el cargo de inspector vitalicio, dada su larga experiencia. El artículo quea aprobado, con una enmienda y dos votos en contra, los de Saldoni y Díez¹⁶⁰⁸.

Entre los capítulos que atañen directamente a nuestro músico, se discute sobre los criterios para

¹⁶⁰⁴ Idem.

¹⁶⁰⁵ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (10.XI.1854).

¹⁶⁰⁶ Idem.

¹⁶⁰⁷ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (17.XI.1854).

¹⁶⁰⁸ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (20.XI.1854).

el nombramiento de los profesores de Composición, divididos en las áreas antes mencionadas¹⁶⁰⁹:

«1º del Capítulo 4º. Los nombramientos de profesores de composición ideal y de contrapunto y fuga, deberán recaer bien en artistas que gozan de una brillante reputación, y que desempeñen destinos importantes en el arte, mediante oposición, tales como el Maestro de la Real Capilla, o bien en profesores del Conservatorio, que además de reunir los conocimientos necesarios a la naturaleza de la enseñanza que han de ejercer, hayan prestado servicios de incontable utilidad al Establecimiento.»

El artículo es aprobado, nuevamente por mayoría, con los votos en contra de Saldoni y Díez.

Dos días después se discute, entre otras cosas, la jerarquía que debe respetarse para presidir las reuniones de la junta, el «Capítulo 5º, artículo 1º»¹⁶¹⁰:

«La Junta facultativa presidida por el Vice-Protector, o no asistiendo éste, por los inspectores según su orden, la formarán el Maestro de composición ideal, el de contrapunto y fuga, los profesores en propiedad de canto.»

Esta era una práctica que venía aplicándose desde hacía tiempo, ya que, como sabemos, a Carnicer le había tocado hacer de director en diversas ocasiones, incluso durante largas temporadas. No se había dado aún el caso de no poder asistir ni el Director ni el Maestro de composición. El capítulo quinto, que trata sobre la jerarquía y asuntos administrativos, es aprobado en la misma sesión. Inmediatamente se discute el artículo 1º del capítulo 6 , que trata sobre los cargos de secretario y bibliotecario

La discusión sobre el reglamento continúa casi hasta mediados de diciembre de 1854, cuando es finalmente aprobado el proyecto para ser enviado al gobierno. El secretario, Rafael Hernando, plantea que no desea seguir en el cargo, por ser incompatible con su carrera de compositor, y pide que lo ocupe otro miembro de la junta¹⁶¹¹. Saldoni dice que este cargo debe ocuparlo alguien «ageno al arte», mientras que Carnicer, Valdemosa y Luna expresan su desacuerdo con esta idea, ya que el cargo debía ser¹⁶¹²:

«Una ayuda inteligente en el arte, puesto que todo lo que deba redactar tiene que tener relación

¹⁶⁰⁹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (21.XI.1854).

¹⁶¹⁰ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (23.XI.1854).

¹⁶¹¹ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (24.XI.1854).

con él.»

En diciembre de 1854 se celebra la última junta en la que participa nuestro compositor, ya que no se volverá a reunir hasta el 19 de marzo de 1855, dos días después de su muerte. El nuevo reglamento tardará aún bastantes meses en ser aprobado por el gobierno. La aprobación se producirá en marzo de 1857, cuando se recibirá la versión oficial del nuevo reglamento¹⁶¹³.

Aunque a nuestro compositor le quedaban pocos meses de vida, hemos comprobado que se mantuvo en activo en el conservatorio hasta unos días antes de su muerte. Nada más comenzar el año 1855 participó en los exámenes para la admisión de alumnos¹⁶¹⁴, y a mediados del mismo mes encontramos una instancia escrita por Gabriel Abreu, músico ciego, que pedía a la junta la aprobación de un método suyo para enseñar música a los ciegos. Carnicer tuvo que examinar el texto en cuestión. La junta, aunque no tenemos constancia de ninguna reunión, informó favorablemente¹⁶¹⁵. En febrero se hicieron exámenes, un «repasso mensual» y un concierto, en los que encontramos breves anotaciones de nuestro profesor¹⁶¹⁶.

Una composición suya de este año es el mejor testimonio de la energía que aún conservaba el maestro en sus últimas semanas de vida; se trata de un *Coro de niños* escrito seguramente para el concierto ofrecido el 18 de febrero de 1855, al que asistió la reina madre, María Cristina de Borbón. La letra es de Ventura de la Vega y se identifica plenamente con la labor protectora hacia el centro que durante tantos años había realizado María Cristina. Su primer verso dice: «¡Oh, tú que nos amparas con mano bienhechoral!»¹⁶¹⁷. La obra está escrita para voces solistas, orquesta y coro a dos voces, y también existe una versión manuscrita con piano. Esta composición constituye una despedida de Carnicer, y, en cierta forma, un cierre de la época en la que el conservatorio formaba parte del «patrimonio personal» de María Cristina de Borbón, reina a la cual Carnicer dedicó tantos himnos.

Otras noticias del mes de febrero de 1855 son unos «Apuntes» sobre la importancia del

¹⁶¹² Idem.

¹⁶¹³ E-Mc: 282, Leg. 11, Carpeta n.º 43 (5.III.1857).

¹⁶¹⁴ E-Mc: 282, Leg. 10, Carpeta n.º 17 (I.1855).

¹⁶¹⁵ E-Mc: 282, Leg. 10, Carpeta n.º 18 (18.I.1855).

¹⁶¹⁶ E-Mc: 282, Leg. 10, Carpeta n.º 20 (2.II.1855).

¹⁶¹⁷ E-Mc: (A) 1/3469. En Pagán y De Vicente, 1997, pp. 398-399.

conservatorio, en cuya redacción participó Carnicer; fueron enviados al gobierno para reforzar las propuestas que venía planteando la junta. En la introducción se dice que muy pronto se remitirá el proyecto del nuevo reglamento. El documento cuenta un poco la historia del centro y habla de los grandes resultados obtenidos; cabe destacar el párrafo que habla de la¹⁶¹⁸:

«zarzuela u ópera-cómica española, nuevo género nacional que con tanta aceptación ha sido recibido del público.»

El documento atribuye al conservatorio una decisiva influencia en la creación del género, destaca la participación de algunos ex alumnos en su desarrollo y coloca en primer lugar a¹⁶¹⁹:

«Asenjo Barbieri, que empezó a escribir en este género inmediatamente.»

Como vemos, ya empieza a apreciarse la zarzuela, y Carnicer, aunque pertenece a otra generación que veneraba modelos estéticos distintos, advierte la inminente llegada de un nuevo e importante género lírico.

Por último, el 4 de marzo de 1855, se hace un «repaso mensual» en forma de concierto. Como de costumbre, Carnicer escribe sus escuetas notas sobre la interpretación de las obras del programa. Se interpretan piezas de Verdi, Rossini, Donizetti y otros autores, en su mayoría italianos, como era del gusto de nuestro anciano maestro¹⁶²⁰.

Pocos días después sabemos que el compositor estaba enfermo. Un escrito dirigido al Ministro de la Gobernación nos dice los siguiente¹⁶²¹:

«Hallándose bastante indispuerto y estando enfermo el profesor de composición Don Ramón Carnicer he pasado orden al Maestro, también de composición, Don Hilarión Eslava, para que con arreglo a las disposiciones vigentes se encargue interinamente de las funciones de Gefe del Establecimiento.»

El escrito, de Juan Felipe Martínez, nos revela que Carnicer ejerció de director hasta pocos días antes de

¹⁶¹⁸ E-Mc: 282, Leg. 10, Carpeta n.º 21 (3.II.1855).

¹⁶¹⁹ Idem.

¹⁶²⁰ E-Mc: 282, Leg. 10, Carpeta n.º 31 (4.III.1855).

¹⁶²¹ E-Mc: 282, Leg. 10, Carpeta n.º 32 (12.III.1855).

su muerte. El cargo seguía ocupado teóricamente por Martínez, pero su salud tampoco era buena y el gobierno llevaba un tiempo pensando en reemplazarle. Y así fue, porque tres días después, el 15 de marzo, se nombró Viceprotector al Marqués de Tabuérniga y Eslava cesó como «jefe interino»¹⁶²². Era la primera vez que se producía una situación similar: que tanto el Viceprotector como el profesor de composición no pudieran ocuparse de la dirección el centro.

Mientras tanto, Carnicer se hallaba sumido en una profunda depresión a causa del fallecimiento de su mujer, Magdalena España, que había sido su fiel y resignada compañera durante casi cuarenta años. Su esposa, según el testimonio de su hijo, había muerto el día 11 de marzo de 1855. Pensamos que nuestro compositor, después de enterrar a su querida consorte en el cementerio de La Patriarcal, se encontró en la más grande soledad y sin saber qué hacer ni cómo ocuparse de sus hijos que, aunque mayores, siempre habían estado a cargo de su madre.

La noticia de la muerte del compositor nos llega en otro escrito del hijo mayor, Ramón Carnicer España, que el 18 de marzo informa al Viceprotector de lo sucedido¹⁶²³:

«Cumplo con el deber de hacer a V.S. presente que en la noche de hayer ha fallecido mi buen padre, de resultas de un derrame cerebral, dejando en la mayor consternación a todos sus hijos, cuyo dolor agrava más su pena la triste coincidencia de haber fallecido seis días antes una buena madre que era la esperanza de toda la familia.»

Al día siguiente se convoca una junta general en el conservatorio, a la que asisten todos los profesores. Comienza presidiéndola Hilarión Eslava, como jefe interino, y, acto seguido, toma posesión el Marqués de Tabuérniga, quien hace un breve discurso como nuevo director. Después toma la palabra Saldoni en nombre de los profesores¹⁶²⁴:

«Al mismo tiempo dicho Señor hizo presente al Señor Vice-Protector la triste noticia de la muerte del Maestro Don Ramón Carnicer, pidiendo tuviese a bien presidir al Conservatorio, en la conducción de los restos mortales de tan ilustre profesor que debían tener lugar al día siguiente. El Señor Vice-Protector manifestó el doble sentimiento que tenía en no poder hacerlo así, pues la

¹⁶²² E-Mc: 282, Leg. 10, Carpeta n.º 36 (15.III.1855).

¹⁶²³ E-Mc: 282, Leg. 10, Carpeta n.º 33 (18.III.1855).

¹⁶²⁴ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (19.III.1855).

reciente pérdida de una hija querida le imposibilitaba de poder soportar la presencia de actos semejantes, pero que era su deseo que asistieran todos los profesores, y aún los alumnos hiciesen todo lo más posible en tributo de tan eminente artista: mandando al mismo tiempo, se pusiese una orden para suspender las clases en el Conservatorio.»

La prensa se hizo eco inmediatamente de la muerte del compositor; en *La Iberia Musical*, que en otros tiempos había atacado tanto a Carnicer, se publicó una nota sobre su fallecimiento, con alabanzas a su labor¹⁶²⁵:

«Pérdida irreparable. Ha fallecido en esta Corte, después de una violenta enfermedad, el eminente compositor español Don Ramón Carnicer, decano de los autores lírico-dramáticos, de los directores de ópera y de los profesores maestros del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. El Señor Carnicer había sabido conquistarse una reputación europea con sus composiciones, y era una de nuestras glorias nacionales. ¡Séale la tierra ligera!»

La *Gaceta Musical de Madrid* del día 25 de marzo de 1855 apareció con un marco negro de duelo por la muerte de nuestro músico. La «Necrología» del compositor nos aporta algunos datos sobre las circunstancias de su muerte¹⁶²⁶:

«D. Ramón Carnicer, caballero de la real y distinguida orden de Carlos III, compositor eminente, decano de los autores lírico-dramáticos, de los directores de ópera y de los profesores del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, falleció a las siete y media de la noche del día 17 del corriente. Su última y breve enfermedad fue producida por el gravísimo pesar de haber perdido a su amada consorte, que murió de pulmonía fulminante el día 11 del corriente. Puede decirse que en aquel aciago y triste momento murió él también, pues que los pocos días que sobrevivió a su viudez los pasó en un estado maquinal y de casi total insensibilidad, manifestándose por último un ataque cerebral que lo condujo al sepulcro. Sus hijos lloran inconsolables la pérdida de un padre amante, sus discípulos la de un bondadoso maestro, y el arte músico-español el de una de sus mejores glorias».

¹⁶²⁵ *La Iberia Musical* (20.III.1855).

¹⁶²⁶ *Gaceta Musical de Madrid* (25.III.1855).

Sabemos así la hora exacta de su muerte y la causa aparente atribuida al hecho de haber perdido a su esposa. Dada la posible depresión que sufrió el maestro, pensamos que cualquier dolencia de la edad pudo ser determinante a la hora de provocar su muerte. El «ataque cerebral», que pone como causa la «Necrología», no nos ayuda tampoco a aclarar este punto, al ser una definición muy vaga, ya que puede tratarse de una embolia, un derrame, etc.

La ausencia del maestro fue una pérdida muy importante para el conservatorio en particular y, aunque ya se había jubilado de los Reales Teatros, para el mundo lírico en general, cuyos compositores evolucionaban inequívocamente hacia el nunca bien definido proyecto de la «ópera española» y hacia la zarzuela, dejando atrás los modelos «italianistas» que para ellos representaba Carnicer. Sus adverdarios, Espín y Guillén, Francisco Salas o Basilio Basili, también debieron de sentir su muerte, ya que nuestro compositor había constituido todo un símbolo de la música en el Madrid romántico. Para el conservatorio se trataba de uno de los fundadores y de los elementos más activos del centro, por lo que el nuevo director no duda en declarar día de duelo el del entierro de nuestro músico. Por ello suspende las clases y, aunque por razones personales él no puede asistir, lo dispone todo para hacer posible la asistencia de los alumnos y de los profesores, como último homenaje al maestro Carnicer.

Todo indica que fueron sus discípulos, Mariano Martín, Francisco Asenjo Barbieri y Rafael Hernando, los encargados de los preparativos del funeral. La esquila funeraria decía lo siguiente¹⁶²⁷:

«Habiendo fallecido el eminente compositor español

Don Ramón Carnicer

decano de los autores lírico-dramáticos, de los directores de ópera, y de los profesores y maestros del Conservatorio Nacional de Música y Declamación; sus discípulos Mariano Martín, Francisco Asenjo Barbieri y Rafael Hernando, deseando rendir un público tributo a su memoria; con el oportuno asentimiento de la familia del difunto, y en nombre además de todos los amantes del arte músico y de nuestras glorias nacionales.

Ruegan a V. se sirva coadyudar a este pensamiento artístico, acudiendo a la casa mortuoria calle de Santa Isabel nº 36 el 20 del corriente a las 11 de la mañana, para acompañar los restos mortales al cementerio de la Patriarcal.»

¹⁶²⁷ BHM: Mus (L) 747-9.

El velatorio se hizo en el domicilio del fallecido, de donde salió el coche fúnebre camino del cementerio. Una descripción bastante pormenorizada de cómo transcurrió el entierro de Carnicer aparece en el número citado de *La Gaceta Musical de Madrid*¹⁶²⁸:

«Los Sres. Don Mariano Martín Salazar, Don Francisco A. Barbieri y Don Rafael Hernando, jóvenes compositores y discípulos del eminente compositor español Don Ramón Carnicer (Q.G.G.), deseando rendir un público tributo a la memoria de tan ilustre maestro, invitaron, de acuerdo con su familia y en nombre de sus compañeros, a todas las bandas militares de los regimientos de la guarnición y de la Milicia Nacional, al personal de los teatros líricos y a todos los artistas sin distinción de clases ni condiciones.»

Este párrafo nos confirma que fueron sus discípulos quienes promovieron el solemne entierro. Llama mucho la atención la ausencia de Saldoni en el «comité organizador». Carnicer había sido su principal aliado y protector durante muchos años.

En el entierro, sin embargo, podemos apreciar una concurrencia muy nutrida, que incluyó una importante representación del mundo musical castrense. La *Gaceta Musical de Madrid* hace también una descripción pormenorizada del trayecto e itinerario del entierro¹⁶²⁹:

«A la una de la tarde salió de la casa mortuoria el cortejo fúnebre y se puso en marcha en la forma siguiente: las bandas militares del ejército y de la Milicia Nacional; abriendo la marcha la del Real Cuerpo de Alabarderos, colocada inmediatamente después del carro fúnebre que conducía los restos mortales del célebre compositor, y todas ellas ejecutadas alternativamente durante la carrera piezas adecuadas a la circunstancia.»

Vemos que hubo música a lo largo de todo el trayecto, aunque no sabemos con exactitud por dónde transcurrió. La participación de bandas militares en su funeral nos da idea del prestigio que tuvo nuestro músico en el mundo castrense, donde era bastante conocido por ser autor de numerosos himnos en alabanza a grandes victorias militares. Otra reseña nos da a entender que durante el trayecto el cortejo se iba deteniendo cuando cada una de las bandas tocaba una pieza¹⁶³⁰:

¹⁶²⁸ *Gaceta Musical de Madrid* (25.III.1855), pp. 59-60.

¹⁶²⁹ *Gaceta Musical de Madrid*, p. 60 (25.III.1855).

¹⁶³⁰ BHM: Mus (L) 747-9. Es un recorte de prensa sin el título ni fecha del periódico. Posiblemente del día después

«Casi todos las bandas de música de los cuerpos de la guarnición rompían la marcha de la fúnebre comitiva, y tras el carro mortuorio seguían los amigos particulares, muchos de los discípulos del señor Carnicer y bastantes personas, que no siendo ni lo uno ni lo otro, querían rendir este último tributo al eminente artista.»

Y *La Gaceta Musical* nos da más detalles sobre los integrantes de la comitiva:

«En el duelo iban los parientes del difunto, acompañados del señor Don Hilarión Eslava, maestro de la Real Capilla y profesor de contrapunto y fuga del Conservatorio, en representación de este establecimiento. Seguían luego los profesores y una gran parte de los alumnos del Conservatorio, el personal de las orquestas de los teatros líricos y dramáticos, los compositores, cantantes, directores de los teatros y de las capillas de música religiosa y algunas personas notables de la población.»

En este párrafo vemos que para la música en Madrid fue un día de duelo, ya que todos sus representantes, desde los del ámbito religioso hasta los del mundo teatral estuvieron presentes, con el fin de dar un último homenaje al laureado compositor:

«Sobre el féretro iban colocadas tres hermosas coronas de laurel y siemprevivas, homenaje tributado al eminente compositor y maestro por sus discípulos, y de las cuales pendían seis cintas negras con borlas de oro, que llevaban: las dos primeras los señores, Don Joaquín Gaztambide y Don Juan Sckozdopole, directores de los teatros líricos; las dos del centro, Don Francisco Asenjo Barbieri y Don Mariano Martín Salazar, en representación de sus numerosos condiscípulos, y las dos últimas, los señores Don Baltasar Saldoni y Don José García Luna, en representación de los profesores del Conservatorio de Música y Declamación.»

Una vez en el cementerio, la música siguió estando presente, esta vez a cargo de miembros de la Capilla Real:

«En la capilla del Real Cementerio de la Patriarcal se cantó el responsorio *Libera Me*, a cuatro voces duplicadas, del Maestro Don Hilarión Eslava, y un *Benedictus*, a cuatro, por los profesores de la Real Capilla de S.M. con acompañamiento de órgano expresivo. Concluida esta ceremonia

del entierro.

religiosa el señor Hilarión Eslava, en medio del numeroso concurso que rodeaba el cadáver, pronunció el sentido discurso.»

El discurso, de estilo muy romántico, con un toque lúgubre, es un interesante documento vinculado a nuestro compositor, por lo que reproducimos un fragmento:

«Señores:

Ocho días ha que en este postrer asilo de la humanidad fue tristemente preludiada la gran desgracia que hoy deploramos. Ocho días ha, que acompañamos hasta este sitio lúgubre a los restos mortales de la esposa querida del que hoy causa nuestro duelo. Señores, el eminente compositor y maestro Don Ramón Carnicer, que había podido sobreponerse a los azares de una fortuna varia, que había conservado toda su entereza y valor contra todas las malas pasiones que persiguen al verdadero mérito, ha muerto a impulso de un sentimiento de ternura y amor. ¡Ved ahí el corazón de un artista! De un artista, sí; de un artista cuya muerte ha conmovido los corazones sensibles de todos sus numerosos admiradores, discípulos, amigos y compañeros que en este triste momento rodeamos su sepulcro.»

En este párrafo se nos da a entender que pocos días antes el mismo Carnicer, en compañía de Eslava, había acudido al cementerio a enterrar a su esposa, Magdalena España. También nos da fe las dificultades que había tenido nuestro músico durante los últimos años, al ser atacado por otros músicos, cuando habla de «las malas pasiones». Eslava continúa alabando la concurrencia y todo el despliegue de medios que se había hecho para el entierro del maestro:

«¿Qué podré yo decir, después del tristísimo a la par que grandioso espectáculo que acabamos de presenciar? Si yo supiera expresar como sé sentir, entonces sí llenaría cumplidamente mi triste deber, pero mi lengua no sabe en este momento seguir a mi corazón.»

Concluyen las palabras de Eslava con una alabanza al espíritu y alma de Carnicer, destacando todo el valor del legado de sus obras:

«¡Ah, si fuera posible hacer revivir este cadáver, y que viese siquiera por un momento este espectáculo tierno y a la vez imponente! Entonces vería que ha llegado el momento de que todos unánimes le proclamasen como una de las primera glorias del arte músico-español. ¡Triste condición de los mortales, que aguardan a la muerte para reconocer todo el mérito que a nadie

conceden en vida!

Pero, señores, en medio de este amargo pesar tengamos presente, para nuestro consuelo, que lo encerrado en ese sombrío sepulcro no es el maestro Don Ramón Carnicer; es sí solo su frío y yerto cadáver; es la nada. Pero su alma, ¡ah!, su alma ha volado a la mansión de los justos, y un pedazo de ella, permítaseme esta espresión, nos la ha dejado en sus numerosas obras que perpetuarán por siempre su memoria.-He dicho.»

Tras este sentido lamento, fue el turno de José Ynzenga y de Baltasar Saldoni, quienes dijeron unas palabras, improvisando cada uno un pequeño discurso; la ceremonia concluyó con el entierro.

Otros diarios y periódicos de Madrid comentaron la muerte de nuestro compositor. *La Época* dio la noticia e hizo un gran elogio a Carnicer como pedagogo, diciendo lo siguiente¹⁶³¹:

«Casi al mismo tiempo han fallecido en Madrid dos hombres, que aunque en distinta esfera, habían figurado mucho en España; el uno es el distinguido compositor Carnicer, que murió el 17 por la tarde; el otro es el conde de Navas, quien bajó al sepulcro el 19 por la mañana. Tú conocías a Carnicer, y sabes que era un sabio profesor con más ciencia que genio, al cual deben la enseñanza casi todos nuestros más notables maestros [...] El mérito principal de Carnicer consistía en su aptitud para el profesorado y en sus vastos conocimientos musicales. [De los diferentes cargos que ocupó] el que ha conservado hasta su muerte ha sido el que ocupaba al frente del Conservatorio de Música desde su fundación. Como individuo particular, era digno de alta estimación Carnicer; así el arte y la sociedad han sufrido con él una doble pérdida.»

Aunque no sabemos quién era el conde de Navas, pensamos que la comparación honra a Carnicer, que aunque no era noble de nacimiento, sí lo fue en espíritu, al haber compartido durante tantos años en el conservatorio todos sus conocimientos musicales con gran generosidad y dedicación. Su entierro fue quizá el mejor homenaje al músico leridano, un acto de reconocimiento a su trayectoria que con su muerte marca posiblemente el fin de toda una época vinculada en música a la estética del romanticismo, llevado a su máxima expresión a través de modelos de la lírica italiana.

¹⁶³¹ *La Época* (21.III.1855).

8.5 Epílogo

Tras el entierro de nuestro músico, tenemos algunas referencias a él en las Actas de la Junta Facultativa del conservatorio. La primera es de pocas semanas después de su fallecimiento. En la reunión de la junta se leyó¹⁶³²:

«una exposición dirigida al Gobierno por los hijos del difunto Don Ramón Carnicer, solicitando que se adquieran para el Conservatorio las obras originales que pertenecían y eran composición de [su] Padre, y la comunicación en que el Ministerio mandando que se informe al Vice-Protector del Conservatorio.»

El Ministerio pedía opinión a la junta. Se leyó la Real Orden que remitía «la exposición de Don Ramón Carnicer y España (hijo), y mandando que informe el Vice-Protector». También el hijo había mandado un catálogo «de las obras compuestas por su difunto padre». El director del conservatorio sometió el asunto a discusión y planteó dos puntos al respecto:

«1º si era conveniente la adquisición y 2º si debieran adquirirse todas o parte de las referidas obras.»

Todos parecieron estar de acuerdo con el primer punto, que se aprobó por unanimidad:

«De que era muy conveniente la adquisición para el Conservatorio de las obras del difunto Don Ramón Carnicer.

Pasándose al segundo extremo, se suscitaron varias aclaraciones.»

Eslava, refiriéndose al segundo punto, dijo que se debían adquirir todas, que era difícil ponerles precio y «que a su juicio, clasificando las referidas obras en cuatro categorías»: canciones, obras religiosas y piezas teatrales, e himnos y marchas militares, «la única sección que le parecía de menos importancia era la última». A su modo de ver las canciones eran muy importantes, aunque no parecían a primera vista, «por ser donde se descubre más el genio de su autor». Otro profesor «manifestó varias dudas acerca de si había perdido el derecho de propiedad el difunto Don Ramón Carnicer» puesto que estaba contratado por el ayuntamiento, y:

¹⁶³² E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (22.IV.1855).



«Había disfrutado de una crecida jubilación. Del mismo modo que respecto a la Misa de Difuntos compuesta para las exequias de la familia Safont, que motivó un pleito que ganó Carnicer. A lo cual el Señor Eslava contestó que en cuanto a la referida Misa los cuarenta mil reales que abonó el Señor Safont, fueron solamente por el usufructo, pero de ningún modo, por la propiedad. Respecto a las obras compuestas para los teatros mientras fue Maestro Director, unos Sres. opinaban porque la propiedad fuera de Madrid debía ser del compositor, y aún otros creían que hasta la propiedad en Madrid puede ser sólo perteneciente al Ayuntamiento, durante fue Director del Teatro, o percibió sueldo por aquel el difunto Carnicer.»

Por último, se decidió que esta no era la cuestión del momento, «sino cuando se tratase de la tasación de las obras». Se votó y aprobó unánimemente que deberían adquirirse todas las obras «de los herederos de Carnicer y originales de éste»¹⁶³³. Es decir, los manuscritos que estaban en poder de la familia.

En otra reunión de la Junta Facultativa¹⁶³⁴:

«se leyó el oficio que Don José Luna, como apoderado por los herederos del Señor Carnicer (q.e.p.d.) dirigida al Excmo. Señor Vice-Protector, acompañando la tasación de las obras originales de dicho Maestro Carnicer, que de Real orden comunicada por el Sub-Secretario de la Gobernación en 5 de mayo de 1855 se mandó fueran valoradas por el Conservatorio a fin de que S.M. la compra pudiese resolver sobre la solicitud que dichos herederos habían elevado con objeto de que fuesen compradas por el Gobierno para ser depositadas en el Conservatorio. Valiéndome al efecto de peritos competentes, y en cumplimiento de esta orden la referida tasación que presentaba la familia está formada por los compositores de música Don Francisco Asenjo Barbieri, Don Mariano Martín, y Don Rafael Hernando.»

Se acordó nombrar una comisión compuesta por Eslava, Saldoni y Díez para estudiar el asunto, que presentaría un dictamen al respecto. La comisión hizo múltiples gestiones con el gobierno, y más adelante fueron los propios herederos del compositor quienes tramitaron, con la ayuda de Mingüella de Morales, la

¹⁶³³ Esta reunión marca el inicio de las largas gestiones que hizo la familia de Carnicer por vender sus obras al estado. Las gestiones duraron varias décadas y finalmente fueron infructuosas, por lo que el fondo de sus obras fue donado a la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. El llamado «Legado Carnicer» se encuentra catalogado y estudiado en el *Catálogo de las obras de Ramón Carnicer*, realizado por Víctor Pagán y Alfonso de Vicente.

¹⁶³⁴ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (14.V.1856).

posible adquisición de las obras. Todos los esfuerzos fueron inútiles y la colección pasó finalmente, en 1965, a la Biblioteca Municipal del Ayuntamiento de Madrid, donde forma parte del denominado «Legado Carnicer»: conjunto de obras que ordenaron y clasificaron Víctor Pagán y Alfonso de Vicente y constituye una de las grandes aportaciones del catálogo de obras de Carnicer.

En el ámbito pedagógico, tras la muerte de Carnicer, sabemos que en los exámenes de 1855 los tribunales del conservatorio contaban con varios representantes de las nuevas tendencias musicales del momento, algunos quizás vetados por Carnicer, pertenecientes al grupo que postulaba la necesidad de crear la «ópera española»: Francisco Asenjo Barbieri, Emilio Arrieta, Joaquín Espín y Guillén, Román Gimeno y otros miembros del nuevo «teatro español». Sólo encontramos a un sacerdote: Lorenzo Niefra, maestro de capilla del monasterio de La Encarnación. Francisco Salas también estuvo presente en los exámenes de canto¹⁶³⁵.

Se examinaron las clases de armonía, contrapunto y fuga de Eslava¹⁶³⁶. Y respecto a los alumnos de nuestro compositor, el tribunal acordó:

«No poner nota alguna, atendiendo la circunstancia de que habiendo fallecido el Maestro Don Ramón Carnicer, llevan muy pocas lecciones con el actual profesor Don Hilarión Eslava, y el cambio de métodos no permitía en manera laguna hacer un juicio esacto y verdadero.»

Eslava irá tomando poco a poco el control del conservatorio, pasando más adelante a su director. Algunos no recibieron con mucho agrado este cambio, ya que estaban acostumbrados a la forma de supervisión de Carnicer. Saldoni, por ejemplo, renunció como vocal de la Junta Facultativa poco después de la muerte de Carnicer¹⁶³⁷. En un escrito al Viceprotector protesta por las injerencias de Eslava y dice que renuncia, tras 25 años de profesor, en vista de que se ha nombrado a Eslava inspector de las clases a pesar de que lleva sólo un año de profesor. Escribe Saldoni: «Dicho nombramiento [...] es contrario a los derechos de la Junta», e invoca al antiguo inspector¹⁶³⁸:

«El precedente del Señor Carnicer; porque este es punto enteramente que nada tiene que ver

¹⁶³⁵ E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856) (11.V.1855).

¹⁶³⁶ El 24 de noviembre de 1855, Eslava fue nombrado por Real Orden profesor de composición del centro, plaza, que tras el fallecimiento de Carnicer, estaba vacante.

¹⁶³⁷ E-Mc: 282, Leg. 10, Carpeta n.º 80 (9.III.1856).

con el presente [...] no tuvo jamás facultades tan latas como las que se dan al más moderno de los maestros.»

Saldoni pide así su relevo del cargo, «sin perjuicio de pedir mi jubilación a la brevedad posible» En marzo de 1856 escribirá a Isabel II solicitando la renuncia a su puesto en el conservatorio¹⁶³⁹.

Tras la salida de Saldoni, el gran amigo de Carnicer, concluye también toda la época de una generación musical del conservatorio. Concluye también este extenso capítulo.

¹⁶³⁸ E-Mc: 282, Leg. 10, Carpeta n.º 80 (1.XII.1855).

¹⁶³⁹ E-Mc: 282, Leg. 10, Carpeta n.º 80 (9.III.1856).

CAPÍTULO III EN TORNO A LA APORTACIÓN MUSICAL DE CARNICER A UN NUEVO MODELO POLÍTICO: LA CANCIÓN NACIONAL DE CHILE¹⁶⁴⁰

INTRODUCCIÓN

Como se ha podido ver a lo largo de los capítulos anteriores (I y II), Carnicer escribió muchos himnos, tanto durante el período de las guerras de independencia como a lo largo de su etapa madrileña, esta última más vinculada al mundo de la corte y a los acontecimientos políticos. A la primera época corresponden aquellos más «comprometidos» con las ideas antiabsolutistas, como los himnos patrióticos escritos durante el trienio liberal, que exaltaban los valores de la España constitucional y de quienes se oponían al poder absoluto de Fernando VII. Desafortunadamente no ha aparecido aún ninguna de las canciones de la etapa barcelonesa. A la segunda época pertenecen los himnos vinculados a la casa real y a sus actividades en el conservatorio de Madrid. Se podría hablar de una tercera época, más estrechamente ligada al reformismo posterior a la muerte del rey; se trata de los himnos que compuso para importantes acontecimientos del emergente liberalismo político, dedicados a las cortes, los estatutos y la constitución, así como a las victorias y a los héroes de las batallas contra los ejércitos carlistas, como el general Espartero. Se conservan más de treinta himnos de nuestro compositor, gracias a los cuales podemos comprobar que este género fue una importante faceta creativa durante toda su vida, en especial debido a su condición de «funcionario» del ayuntamiento de Madrid (maestro director y compositor de los teatros principales), y profesor del Real Conservatorio de María Cristina. Ambos puestos le obligaban a escribir himnos para todo tipo de circunstancias y ocasiones asociadas a la vida de la casa real, el conservatorio y el mundo político.

El llamado *Himno Patriótico de Chile* corresponde más bien, ideológica y temporalmente, a la primera etapa de nuestro autor, salvo por el hecho de que fue escrito en el exilio y cantó las glorias de otro país. No obstante, y hasta el momento, creemos que constituye el único ejemplo que se conserva de los años en que nuestro músico abrazó las ideas liberales. Es muy posible que el hecho de haber sido escrito

¹⁶⁴⁰ *Canción Nacional de Chile* es el nombre definitivo que se adoptó. La primera partitura se llamó *Himno Patriótico de Chile*. También se ha conocido como *Marcha Patriótica de Chile*, *Himno Patrio* o *Himno Nacional*.

en Londres, y llevado a Chile a través de la legación chilena, contribuyera de forma decisiva a su conservación e impidiera que su autor se deshiciera de él cuando, al regresar a España en 1826, tuvo que esforzarse por «borrar» su pasado y destruir manuscritos de aquellas comprometedoras composiciones de la primera etapa. La censura fernandina hizo buena parte del trabajo cuando, tras el trienio liberal, expurgó sistemáticamente toda la literatura identificada con los liberales. Con esta «purificación ideológica» desaparecieron en las llamas muchísimos libros, obras de teatro declamado y también partituras identificadas con las ideas antimonárquicas y liberales. El gobierno fernandino hizo también aprobar un decreto, el 11 de marzo de 1824, que perseguía como contrabando la entrada de libros en España¹⁶⁴¹. Es una lástima que no podamos contar con algunos de los himnos de la primera época de Carnicer, ya que nos darían una mayor perspectiva para un estudio de esta importante faceta creativa de nuestro compositor. El himno chileno tuvo una doble fortuna; en primer lugar logró salvarse de la mencionada purga y, en segundo lugar, al ser reconocido por un joven país como su canción nacional, ha sido interpretado de forma ininterrumpida desde su estreno en 1828 hasta nuestros días, es decir, a lo largo de 174 años. Por ello podemos afirmar, sin lugar a dudas, que esta partitura de Carnicer es la más conocida hasta ahora, y mundialmente la más difundida. El *Himno Patriótico de Chile* no ha caído en el olvido como prácticamente el resto de sus más de 400 composiciones. Desde la composición del *Himno* se han hecho más de 50 ediciones distintas de la partitura, que se ha arreglado y transcrito para los más diversas agrupaciones vocales e instrumentales: coro mixto, voces infantiles, orquesta, banda militar, voces y piano, piano, cítara, guitarra, dos mandolinas y piano. Tenemos incluso noticia de la existencia de un arreglo para piano «conforme al sistema llamado Braille», hecho por Karin Höger, alumna destacada del Instituto de Ciegos de Estocolmo, a quien habría comisionado Joaquín Cabezas para que hiciera la transcripción¹⁶⁴².

Aunque este trabajo se centra en la vida de Carnicer en Madrid a partir de 1827, hemos intentado completar con este capítulo su breve estancia en la capital del reino en 1823, debido a la importancia que los acontecimientos políticos como la abolición de la Constitución de 1812 y la vuelta al absolutismo tuvieron en la vida del músico. Este contexto resulta imprescindible, a nuestro juicio, para comprender el exilio de Carnicer, y fue determinante para su decisión de componer el *Himno patriótico de Chile*, obra

¹⁶⁴¹ Crespo, 1985, p. 77; en *Gaceta de Madrid* (4.V.1824).

¹⁶⁴² Echeverría y Reyes, y Cannobio, 1904, p. 64.

que, como veremos, tenía una letra encendidamente antiespañola y antimonárquica, con ataques directos al «tirano», que era el rey Fernando VII. Por estas razones intentaremos conocer, en la medida de lo posible, los motivos de su exilio, y cuáles fueron sus actividades en este período, así como en qué circunstancias conoció al embajador de Chile, Mariano Egaña, que le encargaría la composición destinada a cantar las glorias y los héroes del entonces joven país.

No hemos querido omitir una breve incursión en la historia de España y de su exilio, en el período en el que se desarrolla este capítulo, ni tampoco una síntesis de lo que sucedía en Chile antes y después de la composición del himno, ya que la visión del conjunto resulta, a nuestro juicio la mejor forma de entender la compleja época en la que tuvo lugar la gran aportación de Carnicer a Chile.

1 MANIFESTACIONES ANTERIORES A LA COMPOSICIÓN DEL *HIMNO PATRIÓTICO DE CHILE*

En marzo de 1823 Carnicer se hallaba en Madrid, donde ocupaba el cargo de director de la compañía de ópera italiana del Teatro del Príncipe. Aunque no tenemos datos muy precisos sobre el desarrollo de la temporada, sabemos que no duró mucho, y que el compositor se vio obligado a marcharse de España hacia finales de dicho año o principios de 1824. Según Barbieri la compañía de ópera que dirigía nuestro músico funcionó desde el 30 de marzo hasta el 9 de junio; suponemos que se disolvió a causa de la situación política, que dejó a muchos actores y músicos en paro forzoso. Nuestro compositor, sin embargo, siguió trabajando en los teatros principales, en los que seguramente intentó, sin éxito, formar otra compañía de ópera.

Es muy posible que Carnicer se encontrase en Madrid desde principios de 1823. En enero de dicho año la soprano Loreto García y Leandro Valencia cantaron un dúo de Carnicer en un concierto ofrecido en la capital¹⁶⁴³. En el mes de marzo parece que la compañía de ópera estuvo funcionando, y el día 20 se representó *La Cenerentola*, de Rossini¹⁶⁴⁴,

«intermediada con un himno patriótico nuevo compuesto por el maestro director de la ópera Don

¹⁶⁴³ *Diario de Madrid* (24.I.1823), p. 4.

Ramón Carnicer.»

Un poco más adelante tenemos constancia de que el maestro se hallaba al frente de la compañía, cuando se anunció la cuarta representación de ¹⁶⁴⁵:

«Comingio Pintor [...] ensayada y dirigida por el maestro director D. Ramón Carnicer.»

Sin embargo, sabemos que la primera soprano de la compañía no había podido actuar y había tenido que ser sustituida¹⁶⁴⁶:

«Por indisposición de la señora Loreto García, no podrá ejecutarse función de ópera en los dos primeros días; pero el sábado inmediato verificará su salida la Sra. Carolina Brizzi.»

En el mes de junio, el día 9, se decreta la suspensión de todas las funciones¹⁶⁴⁷, pero en el mes de agosto se reanuda un poco la actividad y se dan varias funciones filarmónicas en el Teatro del Príncipe, en las que se toca la sinfonía de Carnicer escrita para *Il Barbiere di Siviglia*¹⁶⁴⁸.

A principios de septiembre el retorno de Fernando VII y del absolutismo eran ya un hecho, que vemos reflejado en una función «en obsequio de S.A.R. el Sermo. Señor Duque de Angulema», en la que se representan distintos números de teatro y se toca la sinfonía del *Don Giovanni* de Carnicer¹⁶⁴⁹,

«dando fin con la loa alegórica titulada La anarquía vencida, intermedada de coros y música del maestro Carnicer.»

El «viraje» ideológico es evidente, y en diciembre vemos a nuestro músico participar en otra función, en la que se representa la obra de teatro¹⁶⁵⁰:

«Los Jueces francos o peligros de las Sociedades secretas , comedia nueva en 4 actos [... con] intermedios de música de la composición del maestro Don Ramón Carnicer.»

La función más importante, sin embargo, en la que participó nuestro compositor en homenaje al

¹⁶⁴⁴ *Diario de Madrid* (20.III.1823), p. 4.

¹⁶⁴⁵ *Diario de Madrid* (27.V.1823), p. 4.

¹⁶⁴⁶ *Diario de Madrid* (14.V.1823), p. 4

¹⁶⁴⁷ *Diario de Madrid* (9.VI.1823), p. 4

¹⁶⁴⁸ *Diario de Madrid* (24.VIII.1823), p. 4.

¹⁶⁴⁹ *Diario de Madrid* (4.IX.1823), p. 8.

«nuevo régimen» fue la ofrecida en noviembre, y de la que tenemos algunas referencias: los actos con motivo del regreso de Fernando VII por el puerto de Cádiz. En una función del Teatro del Príncipe se estrenó música suya¹⁶⁵¹:

«La noticia feliz. Comedia original en un acto. Alusiba a la deseada y conseguida libertad del Rey Nuestro Señor.»

Carnicer compuso un polo y unas seguidillas para esta obra. La primera pieza fue cantada por la soprano Loreto García, solista de la compañía de ópera que había dirigido Carnicer, en el papel de la criada¹⁶⁵²:

«En obsequio de la feliz llegada de S.M. el Señor Don Fernando Séptimo por Don Ramón Carnicer.»

La pieza tuvo bastante éxito, por la calidad de la música y sobre todo por la intérprete, Loreto García, mujer muy hermosa¹⁶⁵³,

«Cuya figura, ojos, pelo y voz encantaban, reuniendo además la gracia española.»

Ambas debieron ser muy del agrado del Fernando VII, que asistió al estreno, ya que era muy aficionado a todo lo castizo y gran admirador del sexo femenino. El regreso del monarca, sin embargo, marcó el restablecimiento del absolutismo y supuso un gran retroceso para el país, donde se establecieron instituciones como las *Juntas de Purificación* o las *Juntas de Fe* encargadas de depurar a los sospechosos de tener ideas liberales¹⁶⁵⁴.

También tenemos constancia de que en más de una función de *La noticia feliz* se tocó la sinfonía de la ópera *Elena e Costantino* de Carnicer¹⁶⁵⁵.

En diciembre, aunque la situación política era muy complicada, ya que la purga ideológica se había iniciado, siguió funcionando una compañía italiana, pues se representó *La Cenerentola*. La «limpieza» abarcó a todos los sectores de la sociedad, y llegó a también a los teatros. El cierre de estos y

¹⁶⁵⁰ *Diario de Madrid* (16.XII.1823), p. 4.

¹⁶⁵¹ *Gaceta de Madrid* (28.XI.1823), p. 3.

¹⁶⁵² *Idem*

¹⁶⁵³ Saldoni, 1880, II, p. 419.

¹⁶⁵⁴ Bahamonde y Martínez, 1994, pp. 156-157.

¹⁶⁵⁵ *Diario de Madrid* (1.XI.1823), p. 4.

la consiguiente investigación a la que fueron sometidos sus empleados debieron de ser determinantes para la partida de nuestro compositor al extranjero. Según María Teresa Suero, Carnicer fue encarcelado por el *Santo Oficio*¹⁶⁵⁶, hecho decisivo para su alejamiento de España. Le acompañaron su mujer, Magdalena España, y su hijo de nueve años. En cualquier caso, había razones de peso para considerar sospechoso a Carnicer, ya que los himnos del trienio liberal, a los que había puesto música, habían tenido una notable difusión en el ámbito antiabsolutista. La última noticia que tenemos de Carnicer en Madrid es del mes febrero de 1824, cuando se anuncian varias funciones a beneficio, entre estas las de Loreto García y Carnicer¹⁶⁵⁷, los que nos hace pensar que la partida de Carnicer hacia el extranjero debió producirse en el mes de febrero de 1824.

Un documento de la policía francesa parece contradecir la fecha de partida y nos da interesantes detalles sobre las circunstancias de su partida¹⁶⁵⁸:

«En 1823, il se rendit à Madrid pour y diriger aussi le Théâtre Italien; mais ce spectacle ayant été fermé et les acteurs, qu'y étaient Employés, n'ayant d'autre ressource que celle de se louer pour aller chanter aux cérémonies publiques et aux enterrements, le Sr. Carnicer quitta Madrid et accompagna à Milán une Cantatrice Espagnole nommée Loretta García.»

El informe, del prefecto de la policía y dirigido al ministro del interior, formaba parte de la vigilancia que se estableció sobre los exilados españoles. Al parecer, el 22 de enero de 1824 el ministerio del Interior había pedido que se confeccionasen informes de los españoles residentes en París sospechosos de ideas liberales¹⁶⁵⁹. los informes fueron entregados al ministerio en el mes de octubre de dicho año, y uno de ellos es sobre Carnicer. Su presencia como «sospechoso» en los archivos policiales refuerza nuestra hipótesis sobre las razones de su partida, vinculadas sobre todo a su himnos¹⁶⁶⁰:

¹⁶⁵⁶ Suero, II, 1987, p. 261.

¹⁶⁵⁷ *Diario de Madrid* (3.II.1824), p. 4

¹⁶⁵⁸ ANF: F712045, doss. 1364 (8.X.1824). Hemos traducido el texto para su mejor comprensión: Llegó a Madrid en 1823 para hacerse cargo de la dirección de la compañía de ópera italiana; pero este tipo de espectáculos había sido suprimido y los actores no tenían otra opción que cantar en ceremonias y funerales. El Señor Carnicer abandonó entonces Madrid, y acompañó a Milán a una cantante española llamada Loretta García.

¹⁶⁵⁹ Gisbert, 1988, p. 70.

¹⁶⁶⁰ Traducción: Es posible que dicho individuo, que tiene un extraordinario talento, haya compuesto la música de algunos himnos revolucionarios durante los disturbios de España.

«Il se peut que cet individu, qui a un talent tres remarquable ait composé, pendant les troubles de L'Espagne, la musique des quelques himnes révolutionnaires.»

El documento contiene otros datos interesantes sobre su salida de España, como que acompañó a Italia a la soprano Loreto García, *prima donna* de la compañía que dirigía en el Teatro del Príncipe. Loreto García se hallaba aún en Madrid el 24 de febrero de dicho año, día en que actuó¹⁶⁶¹:

«con la ópera bufa la Jubentud de Enrique Quinto o La bella tabernera, con anuencia de la citada Empresa, y con arreglo a la contrata igualmente vendió los billetes la interesada.»

Este tipo de funciones se hacían al final de la temporada y cuando un cantante terminaba su contrato. Por lo tanto esta debió de ser su despedida de la capital del reino y de España.

El informe de la policía francesa sobre las actividades de Carnicer, sin embargo, parece situar a Carnicer en Paris a finales de 1823, ya que había sido solicitado en diciembre de dicho año¹⁶⁶²:

«Paris 8 Octobre 1824

Monseigneur:

Votre Excellence m'a fait l'honneur de m'écrire, le 16 Décembre dernier, qu'elle appelait mon attention particulière sur le Señor Raimond Carnicer.»

Dicha información nos induce a pensar que Loreto García pudo encontrarse con Carnicer en Francia, salvo que el informe haya sido solicitado cuando Carnicer pidió pasaporte para dirigirse a Francia. Lo que nos consta, sin embargo, es que se dirigieron juntos a Milán y que, gracias a las gestiones del maestro, la soprano española fue contratada en Italia¹⁶⁶³. Según el mismo informe, nuestro compositor se dirigió también a Niza y a Turín¹⁶⁶⁴. Poco sabemos de lo que pudo hacer nuestro en Italia. Es posible que permaneciera en Milán la mayor parte del tiempo, pues tenía trabajo asegurado como pianista acompañante y correpetidor de ópera, gracias a su destreza para reducir todo tipo de partituras

¹⁶⁶¹ AVM: (S) 3-477-3 (1824).

¹⁶⁶² ANF: F712045. «1.365 e. Gabinet du Préfet de Police».

Trad: Su Excelencia ha tenido el honor de escribirme el día 16 de diciembre pasado, carta en la que llamaba mi particular atención respecto al Sr. Raimon Carnicer.

¹⁶⁶³ La cantante permanece durante varios años, hasta 1828, en el extranjero, desde donde volverá a Madrid, a formar parte de la compañía de ópera que dirigirá Carnicer en la temporada 1828-1829.

operísticas al piano y su experiencia en el mundo lírico. El compositor había estado en la capital lombarda al menos una vez en 1817, por lo que debía de tener contactos, y en 1824 pudo haber participado en algunos conciertos como acompañante al piano. Tenemos constancia de su actuación en los que ofreció la bella Loreto García en importantes salones¹⁶⁶⁵:

«El insigne maestro Carnicer la llevó a Italia, en vista de ser una cantante tan acreditada de la capital de España [...]. Apenas llegada la Loreto a Milán, acompañada de Carnicer, éste la dio a conocer a en varios salones, y al instante fue escriturada como *prima donna* del teatro de la *Scala* de aquella ciudad.»

Según nuestras deducciones, estuvo al menos cuatro meses en Italia, ya que su regreso a Francia se produjo en septiembre de 1824, cuando fijó su residencia en París, en el Hotel Favart (calle de Marivaux, 5)¹⁶⁶⁶:

«El 8 de septiembre de 1824 había llegado a esta residencia Carnicer.»

El Hotel Favart, que estaba cerca de los principales teatros, era la residencia habitual de muchos artistas españoles debido a que era muy céntrica y, además, económica. Allí se alojaron otros músicos contemporáneos de Carnicer, como Santiago de Masarnau (1805-1882) o el guitarrista Dionisio Aguado (1784-1849). El estudioso Rafael Gisbert da un dato interesante sobre otro artista que se hallaba en París por las mismas fechas¹⁶⁶⁷:

«Ocho días antes de la llegada de Carnicer abandonaba el hotel otro huésped ilustre: Don Francisco de Goya y Lucientes.»

El anciano y ya sordo Goya pasó dos meses en el Hotel Favart, desde el 30 de junio hasta el 1 de septiembre de 1824, de acuerdo con los archivos de la policía francesa.

Carnicer permaneció en París hasta el 9 de junio de 1825, fecha en la cual obtuvo su pasaporte

¹⁶⁶⁴ ANF: F712045, doss. 1364 (8.X.1824).

¹⁶⁶⁵ Saldoni, II, 1880, p. 420.

¹⁶⁶⁶ Gisbert, 1988, p. 79. A.N.P.: F7 12045 doss. 1365.

¹⁶⁶⁷ Gisbert, 1988, pp. 80-81.

para continuar viaje a Londres¹⁶⁶⁸. Poca más información tenemos sobre las actividades de Carnicer durante su estancia parisina, pero suponemos que sobrevivió gracias a la docencia, dada su reputación entre la alta sociedad. También es posible que, a través de los empresarios de Milán, obtuviera cartas de recomendación que le permitieran trabajar como repetidor al piano en el Théâtre des Italiens, muy próximo al Hotel Favart. Tenemos noticias de algunos pequeños conciertos que ofrecía Carnicer con otros músicos en salones parisinos¹⁶⁶⁹:

«Il se reunit tous les soirs avec quelques autres musiciens espagnols musiciens espagnols aux nombre des quels on cite les Señor Colomer et Sino qui logent dans la même maison et ils passent ensemble une partie de la nuit a donner des petits concerts.»

Parece que a Carnicer se le veía con frecuencia en compañía del músico valenciano José Melchor Gomis (1791-1836), sospechoso para la policía de haber escrito el Himno de Riego¹⁶⁷⁰, por lo que se le sometió a estrecha vigilancia para ver si participaba en actividades conspiradoras contra el régimen absolutista. El informe concluye de forma taxativa que no es así¹⁶⁷¹:

«Sa conduite à Paris prouve jusqu'à l'evidence qu'il ne s'occupe en aucune maniere d'intriguer politiques.»

Gracias a los informes de la policía podemos saber algo sobre Carnicer en París. Era fácil vigilar a los españoles exilados, ya que solían frecuentar los mismos sitios: los alrededores del Palais Royal y la Place des Italiens, los cafés y tabernas de la rue Vivienne, por donde pululaban muchos liberales y artistas que particularmente se reunían en *L'Estaminet Hollandais*¹⁶⁷². Allí solían entonarse himnos patrióticos de la época del trienio constitucional y anteriores. Es altamente probable que se cantara más de una vez alguno de los himnos de Carnicer que se entonaban durante las funciones del Teatro de Santa Cruz de

¹⁶⁶⁸ A.N.P.: F7 12045 doss. 1365. En Gisbert, 1988, p.102, nota nº27.

¹⁶⁶⁹ Traducción: Se reúne todas las noches con otros músicos españoles, entre los cuales se pueden citar los señores Colomer y Sino, que se hospedan en la misma casa. Pasan gran parte de la noche juntos, dando pequeños conciertos.

¹⁶⁷⁰ Gisbert, 1988, p. 80.

¹⁶⁷¹ Traducción: Su conducta en París demuestra sin duda que no se dedica, bajo ninguna forma, a las intrigas políticas.

¹⁶⁷² Gisbert, 1988, pp. 78-79.

Barcelona. En esta taberna la policía llamaba la atención sobre la presencia de un «activista» español, amigo y colega de Carnicer, que tenía «pésimas opiniones políticas»: Santiago Masarnau, que también se hospedaba en el Hotel Favart en 1825¹⁶⁷³:

«L'on apprend qu'il tient les propos les plus inconvenants sur l'Espagne, et même contre la famille royale de France.»

Resulta paradójico, pues se trataba del futuro fundador de la orden religiosa de San Vicente de Paúl.

Con toda probabilidad por estas fechas Carnicer entró en contacto con Rossini, ya que el célebre compositor era desde 1823 director musical del Théâtre des Italiens, y por su casa solían pasar la mayoría de los músicos españoles que llegaban a la capital francesa. Recuérdese que Rossini estaba casado con la soprano madrileña Isabel Colbran, para la cual escribió varios papeles de sus óperas que se estrenaron en Nápoles. Tenemos constancia de que otros amigos de Carnicer, que se encontraban en París entonces —Masarnau y Gomis, a quien el compositor italiano dio también cartas de recomendación para Londres—, frecuentaban la casa del cisne de Pésaro, y que Gomis le dedicó más de una composición a su esposa. Este encuentro, el de Rossini con Carnicer —que había estrenado varias de sus óperas en Barcelona— habría contribuido a que el compositor italiano se formase una buena impresión del músico español, de manera que cuando compuso su célebre *Stabat Mater*, estrenado en Madrid en 1833 (Ver capítulo I), encomendó a Carnicer su dirección. También pensamos que Rossini, que hacía poco había realizado hecho un exitoso viaje a Londres, pudo dar cartas de recomendación a nuestro músico. Sobre todo si tenemos la certeza de que se las dio a Gomis¹⁶⁷⁴, que era entonces mucho menos importante que Carnicer.

Entre los exiliados también se encontraba el general Francisco Espoz y Mina, que era uno de los héroes y jefe de los liberales. El militar representaba a un sector menos radical de la oposición al monarca, ya que guardaba la esperanza de negociar un pacto con sectores menos intransigentes del absolutismo. Muchos exiliados, entre ellos Carnicer, permanecieron en París a la espera de que se produjeran acontecimientos que les permitieran regresar a España. Sin embargo su espera sería larga.

A finales de 1825, en vista de que no se producían las circunstancias para el regreso a la patria,

¹⁶⁷³ En Gisbert, 1988, pp. 78. ANF: F7, doss. 1937. Traducción: Se sabe que tiene ideas y propósitos muy negativos y poco convenientes hacia España, incluso respecto a la familia Real de Francia.

¹⁶⁷⁴ Gisbert, 1988, p.115

«los contertulios del Hotel Favart» se habían dispersado: Carnicer y Masarnau se habían marchado a Londres, y Gomis había prometido reunirse con ellos muy pronto, pues las posibilidades para la enseñanza eran mucho más interesantes en la capital inglesa. Gomis obtuvo su pasaporte para trasladarse a Londres el 30 de diciembre de 1825¹⁶⁷⁵.

Según nuestras investigaciones, Carnicer estuvo sólo unos meses en Londres. Aunque no sabemos mucho de su periplo europeo, tenemos constancia de lo siguiente: el 25 de junio de 1825 pidió su pasaporte para pasar desde París a la capital inglesa, y en mayo de 1826 ya se hallaba de en Barcelona. Antes de volver a instalarse en la Ciudad Condal tuvo tiempo de pasarse por Italia, por encargo del empresario Joseph Cornet, con quien firmó contrato en junio de 1826 para hacerse cargo de la dirección de la compañía de ópera italiana en el Teatro de Santa Cruz (ver capítulo I). Esto último nos lleva a la conclusión de que su estancia en la capital inglesa fue de principios del verano de 1825 a principios de la primavera de 1826, cuando emprendió el regreso a España.

El viaje de París a Londres, era un trayecto relativamente corto para la época, duraba alrededor de tres o cuatro días: tres días en diligencia, más unas horas de travesía. Por lo tanto, la llegada a la ciudad inglesa se produjo a finales de junio o a principios julio de 1825.

2 Génesis y composición del *Himno Patriótico de Chile*

Fue en la capital inglesa donde Carnicer tuvo la oportunidad de escribir la música para la segunda y definitiva versión del ya famoso Himno Nacional de Chile. Hasta el momento no contamos con documentación que certifique la fecha exacta de su encargo ni composición. El *Hymno Patriótico de Chile* debió de escribirse en los últimos meses de 1825 o durante el primer trimestre de 1826. No se conserva el manuscrito de la composición, pero sí la edición *princeps*, que es la que contiene la primera partitura original del maestro. No lleva fecha, pero, por razones que veremos más adelante creemos que se imprimió varios años después, a lo largo de la siguiente década, es decir, en los años treinta. Su tipografía induce a pensar que no se imprimió en Londres sino en Madrid, y su cubierta recuerda a las del impresor León Lodre de la Villa y Corte, tanto por los tipos utilizados, como por la ornamentación que rodea las

¹⁶⁷⁵ Gisbert, 1988, p. 102.

letras.

José Gosálbez, estudioso de la imprenta española en el siglo XIX, está bastante convencido al respecto, ya que se trata de tipos y buriles franceses, que se utilizaban en Madrid a partir de la década de 1830¹⁶⁷⁶.

Don Mariano Egaña fue la figura clave para la composición de la música del himno. Egaña fue, de hecho, el primer embajador chileno con plenos poderes de la joven república de Chile, no sólo en Londres, sino con potestad para representar a su gobierno en toda Europa. La mayoría de los países no habían reconocido aún la soberanía del país suramericano, empezando por España, cuyo embajador, junto al de la Santa Alianza, se dedicaban a desacreditar a los de América¹⁶⁷⁷.

En cambio Carnicer¹⁶⁷⁸:

«Confraternizó con Egaña y con el nuevo espíritu democrático y libre de Chile. Por eso puso el calor de su inspiración en el Himno que lo haría ciudadano honorario de esta tierra.»

Todo indica que el ámbito natural de vínculos sociales del joven embajador fueron los círculos «librepensadores», entre ellos el de los liberales españoles, no sólo por la común animadversión hacia el monarca español y las ideas políticas, sino también por razones culturales y de lengua común. Fue en el ámbito cultural donde los vínculos se revelaron más productivos, ya que Mariano Egaña se interesó activamente por «reclutar» a destacados españoles que estaban exiliados para llevarles a Chile. Tenemos constancia de los contratos y ofrecimientos que se redactaron para llevar profesores para el Instituto Nacional y la Universidad de Chile, así como para contribuir al desarrollo del joven país americano. Cabe destacar la presencia de Mariano Lagasca, que había sido diputado y director del Jardín Botánico de Madrid, Andrés Gorbea¹⁶⁷⁹, matemático, el médico José Pasamán¹⁶⁸⁰ y el profesor de teología y filosofía

¹⁶⁷⁶ BMHSCH: N°8.819. «HYMNO PATRIÓTICO DE CHILE / Puesto en Música / por / R. CARNICER/ y Dedicado / à su Exa. / Dn. MARIANO DE EGAÑA / Ministro Plenipotenciario / de la República en Londres».

¹⁶⁷⁷ ANCH: Ministerio de Asuntos Exteriores, Correspondencia de la Legación chilena en Londres, XIV (1824-1827).

¹⁶⁷⁸ Encina-Castedo, 1954, III, p. 1974.

¹⁶⁷⁹ Andrés Gorbea fue decano de la Facultad de Matemáticas de la Universidad de Chile y director del Museo Nacional. Murió en Chile en 1852. (Zapiola, 1974, p. 292.).

¹⁶⁸⁰ ANCH: Ministerio de Asuntos Exteriores, *Correspondencia de la Legación chilena en Londres*, XII, f.142 (1825). Gorbea y Passaman fueron contratados para el Instituto Nacional.

Nicolás García Page¹⁶⁸¹. Es altamente posible que Egaña también se fijara en Carnicer como candidato a emigrar a Chile, aunque no tenemos evidencia documental al respecto. Pensamos que sí pudo haber una oferta verbal, ya que Egaña, con su plenos poderes, estaba a la «caza de talentos» que ayudaran a configurar la joven nación, por lo que la figura de Carnicer no pudo pasar desapercibida. Sin duda, el factor político, así como la posibilidad de que emigrara a Chile fueron determinantes para que Egaña pusiera sus ojos en nuestro compositor, sobre todo si se tiene en cuenta que entonces había otros más importantes y conocidos compositores en Londres para llevar a buen término el encargo. Sin embargo, no parece que Carnicer considerara con demasiado entusiasmo la posibilidad de marcharse a la nueva nación, pues no creemos que pensara en su exilio como algo definitivo sino como una estancia temporal, a la cual pondría término en cuanto las circunstancias lo permitieran. Por otra parte, no había ocupado ningún cargo político que le impidiese regresar, ni creemos que estuviera impregnado del espíritu romántico necesario para emprender semejante aventura.

Pensamos que otro vínculo que unió a los suramericanos con los españoles exiliados fue la masonería. Buena parte de la clase política de los emergentes estados de América del Sur estuvo y ha estado vinculada a éstos círculos. La prueba más fehaciente de ello fue la fundación en Londres de la Logia Lautaro, que lleva el nombre de un cacique araucano, en el siglo XIX. En este caso el tema resulta de poca relevancia para el asunto que nos ocupa, pero nos ayudará a entender la razón por la cual Carnicer se prestó a componer la música con una letra tan antiespañola. Así como en el caso del guitarrista Fernando Sor (1780-1839), sabemos que era masón¹⁶⁸², no tenemos ninguna prueba de la adhesión de Carnicer a la masonería, aunque se le acusara de pertenecer a una «secta reprobada» y fuera llamado a declarar por el Santo Oficio antes de su partida de España (1823)¹⁶⁸³. Sí nos consta, entre los liberales españoles, la pertenencia a logias masónicas, y en el caso de Chile, de una buena parte de la clase política, tanto en los siglos XIX y XX como durante los primeros años de la república. Pensamos que los españoles exiliados y los suramericanos revolucionarios se movían en el amplio marco de la «fraternidad universal» del «gran arquitecto» del mundo. Aparte de Don Mariano Egaña, Carnicer conoció,

¹⁶⁸¹ ANCH: Ministerio de Asuntos Exteriores, *Correspondencia de la Legación chilena en Londres*, XIV f.176 (1824-1827).

¹⁶⁸² En Torres Mulas, *Revista de Musicología*, XXI, 1, p. 13.

¹⁶⁸³ Suero, II, 1987, p. 261.

sin duda, a otro ilustre «chileno», Don Andrés Bello¹⁶⁸⁴, que entonces era el eficiente secretario de la legación chilena y protegido de Egaña. Según Joaquín Edwards Bello, su bisabuelo —Andrés Bello— fue quien presentó a Carnicer al joven embajador de Chile¹⁶⁸⁵:

«Mediante recomendaciones de Blanco White y de Mora. Blanco White era, sin duda, el más culto e inteligente de los españoles en Londres [...] tocaba el violín y era aficionado a componer música. Esta afición le acercó a Carnicer.»

El mismo Edwards Bello sostiene que el encargo de Egaña a Carnicer fue providencial al sacar al compositor de la precariedad en que vivía. Andrés Bello, como secretario de la embajada, administraba la tesorería, por lo que le correspondería a él pagar a Carnicer. Después de revisar toda la correspondencia de Andrés Bello como secretario de la embajada no hemos encontrado ninguna referencia al encargo del himno ni recibo alguno del pago de los honorarios. Estamos convencidos de que el encargo se hizo de manera más o menos confidencial, en primer lugar porque Carnicer quería volver a su patria y no deseaba levantar sospechas entre los espías que tenían a sueldo la embajada de España y la Santa Alianza. Por otra parte, Egaña, que presentó la composición como una nueva marcha nacional, no quería comprometer a Carnicer ni que en Chile se conociera su intención de modificar la música del himno nacional existente (escrita por Manuel Robles), por lo que ni siquiera comunicó al gobierno la noticia de su encargo. Fue una iniciativa tomada a título personal, un obsequio que quería hacer a Chile y a su amigo y destacado miembro del gobierno, Don Bernardo Vera y Pintado, autor de la letra del himno, que había salido ileso de un atentado en 1825. Es posible que fuese un homenaje al ilustre político y poeta chileno-argentino.

Aunque Carnicer se dedicaba principalmente a su actividad musical, y no al activismo político, sí frecuentó los círculos liberales del barrio de Summer's Town, donde vivían la mayoría de los liberales exiliados y donde se centraban sus actividades políticas y culturales; en esta zona distribuían periódicos como *El español Constitucional* y *Ocios de españoles emigrados*¹⁶⁸⁶. Carnicer debió de colaborar musicalmente en veladas que organizaban sus compatriotas, tanto para recaudar fondos como para

¹⁶⁸⁴ Bello fue senador de la República y Rector de la Universidad de Chile. Murió en Santiago de Chile en 1865.

¹⁶⁸⁵ Edwards Bello, 1978. p. 81.

¹⁶⁸⁶ Crespo, 1985, p. 83.

actividades lúdicas. En Londres el maestro tarregense se labró una fama bastante apreciable como profesor, no tanta como la que ya tenía en España, pero importante si se compara con el caso de otros exiliados, que pasaban muchos apuros económicos.

Entre los españoles que frecuentó Carnicer había varios políticos del futuro reinado de Isabel II, que malvivían en dicha ciudad. Importantes figuras como Antonio Alcalá Galiano tuvieron dificultades económicas para vivir en la capital inglesa. Podemos afirmar que entre los exiliados eran los músicos quienes mejor se las arreglaban para ganarse la vida, pues siempre podían contar con un importante número de alumnos o componer obras para su difusión. No era el caso de los poetas, como Ángel Saavedra, aún sin su título de Duque de Rivas, que sobrevivía dando clases de español y gracias a ayudas de la Comisión de Socorros a los Emigrados. Saavedra estuvo una temporada en Londres, en la época en que Carnicer llegó a dicha ciudad, y pasó muchos apuros. Una anécdota relativa al poeta nos ilustra lo mal que vivían los españoles emigrados, a la vez que nos confirma su asistencia a logias masónicas¹⁶⁸⁷:

«Rivas asistió a una reunión masónica; a la puerta de la sala había dispuesta una bandeja destinada a recibir los donativos de los afiliados. Bajo color de poner su óbolo en la bandeja, Rivas había sustraído hábilmente una libra esterlina. Pero no habría sido el único que se valió de semejante astucia: a la salida de la reunión Juan Nicasio Gallego confesó haberse apropiado de dos libras, y lamentó no haber podido coger tres, en vista del estado miserable en que se encontraban.»

Los músicos emigrados tuvieron mejor fortuna. Por ejemplo, Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1848) llegó a ser miembro honorario de la Royal Academy of Music y pasó la mayor parte de su vida en Londres como maestro de canto y músico de la princesa Charlotte de Gales. Los familiares del compositor y barítono Manuel García (1775-1832), todos ellos destacados cantantes, tuvieron gran éxito y prestigio entre los melómanos ingleses. Seguramente Carnicer tuvo oportunidad de conocer a Carl Maria von Weber (1786-1826) y asistir, el 12 de abril de 1826, en el Covent Garden, al estreno de la ópera *Oberon*. El compositor alemán se hallaba entonces muy enfermo y falleció en Londres poco tiempo después del estreno, el 5 de junio del mismo año. Carnicer también llegó a tener importantes discípulos,

¹⁶⁸⁷ Crespo, 1985, pp. 82-83; Boussagol. *Ángel Saavedra, Duc de Rivas*, 1926, p. 40.

entre los que había damas de la alta sociedad londinense de la época, como Miss Montgomery, a quien dedicó¹⁶⁸⁸:

«Il sogno, / terzettino notturno, / with an accompaniment for the / piano forte, / composed & dedicated to / Miss Montgomery, / by / Signor Ramón Carnicer, / Ent.d at Sta. Hall. / Price 4 shillings / London, / Printed & sold (for the Author) by Birchall & C°. 140, New Bond Street.»

Esta obra, escrita para dos sopranos y bajo hacia 1825, es una muestra práctica de la música de salón que se hacía en la época. Carnicer también daba clases de canto y debió de concebirla para sus alumnos y los buenos aficionados, para los que se imprimió con vistas a una mayor difusión y a generar ingresos para su autor.

Otra obra dedicada a una dama de la sociedad inglesa es¹⁶⁸⁹:

«Three / nocturnos, / for two voices, / with an accompaniment for the / pianoforte, / composed & dedicated to / Miss De Ponthieu, / by / Signor Ramón Carnicer. / Ent.d at Sta. Hall. / Price 5 shillings / London, / Printed & sold (for the Author) by Birchall & C°. 140, New Bond Street.»

Impresa en 1826, también en italiano, es para dos sopranos y piano. Son composiciones un poco más comprometidas desde el punto de vista vocal. Seguramente Miss De Pointhieu fue una destacada discípula de Carnicer, ya que el músico también le dedica sus¹⁶⁹⁰:

«Six / spanish airs, / with an accompaniment for the / piano forte, / composed & dedicated to / Mademoiselle de Ponthieu / by / Ramón Carnicer. / Ent.d at Sta. Hall. / Price 6 shillings / London, / Printed & sold (for the Author) by Birchall & C°. 140 New Bond Street.»

Esta vez es música escrita en castellano y para una sola voz solista. Se trata de canciones muy castizas, escritas en 1825 e impresas en 1826: *Seguidillas*, *Boleras*, *Bolero*, *Julepe*, *El nuevo serení* y *Tirana*. Sus letras y música seguramente hicieron las delicias de los emigrados y serían interpretadas en audiciones públicas. Con temas costumbristas contribuirían a atenuar la nostalgia que sentían los miles de españoles que vivían en Londres. Su edición inglesa es también un claro reflejo del creciente interés

¹⁶⁸⁸ Pagán y De Vicente, 1997, p. 460.

¹⁶⁸⁹ Pagán y De Vicente, 1997, pp. 461-462.

¹⁶⁹⁰ Pagán y De Vicente, 1997, pp. 431-433, 445-446, 450-451, 458-460.

romántico que se iba desarrollando por España y sus melodías. Otra composición del maestro, escrita al parecer en Londres, una «Arietta compuesta y dedicada a miss Fulton», de la cual no tenemos mayores detalles, ya que la partitura no se ha localizado¹⁶⁹¹.

También existe una orquestación de Carnicer, muy vinculada al ambiente musical de aquel país: *God Save the King*. Según Pagán y De Vicente es una versión del himno inglés¹⁶⁹²:

«Quizás hecha en alabanza al régimen parlamentario inglés (modelo de poder popular).»

Esta admiración por sistemas políticos más justos, así como el interés hacia las jóvenes repúblicas, pudo ser sin duda uno de los factores que le movieron a escribir el *Himno Patriótico de Chile*. Se puede suponer que en alguna de las veladas musicales organizadas por Blanco White, Mariano Egaña tuvo la oportunidad de conocer a Ramón Carnicer. Si se piensa que los representantes de las jóvenes repúblicas de América y los exiliados españoles se encontraban un tanto alejados de actividades oficiales y de la nobleza, se entenderán los muchos y variados vínculos que se establecieron entre unos y otros. Pero recuérdese que muchos países no habían reconocido aún a Chile como nación —entre ellos, naturalmente, la España de Fernando VII, que aún soñaba con una reconquista y con recuperar las antiguas colonias de Ultramar—. España tenía una fuerte presencia en Londres, a través de su embajada, y contaba además con servicios secretos dedicados a vigilar las actividades de los exiliados, de los destacados miembros de antiguas colonias y de aquellas que todavía no se habían independizado, como México.

Por otra parte, muchos gobiernos europeos querían, por lo menos oficialmente, cuidar su relación con España, y eran reacios a entablar relaciones con los enemigos de esta potencia. Donde sí encontraron apoyo tanto los suramericanos como los españoles fue en los círculos liberales ingleses, algunos de cuyos miembros pertenecían a la nobleza. Éstos veían tanto la lucha de emancipación de las antiguas colonias como las conspiraciones para derribar a Fernando VII con un prisma romántico: el de las luchas por las libertades en el mundo. En otros círculos donde también encontraron «apoyo» fue en el de los círculos financieros, quienes vieron la oportunidad de otorgar ventajosos créditos y obtener concesiones mineras e industriales en las nuevas repúblicas. Mariano Egaña dedicaba gran parte de su

¹⁶⁹¹ Pagán y de Vicente, 1997, p. 431.

¹⁶⁹² Pagán y de Vicente, 1997, pp. 413-414.

actividad en la legación chilena a buscar créditos y financiación para su país, tras el desastroso préstamo que había contraído el primer representante de Chile, José Irisari, con el gobierno inglés¹⁶⁹³.

Según la correspondencia confidencial de la embajada, Egaña se reunía en el *City of London Tavern* con todo tipo de personajes vinculados a los intereses del país americano, desde espías hasta prestamistas o banqueros como David Barclay, que debía conceder un importante crédito a su gobierno¹⁶⁹⁴. El embajador español, por su parte, y el de la Santa Alianza, se dedicaban a desacreditar y zancadillear a los embajadores americanos, según cuenta Egaña.

Egaña, lastrado por el crédito contraído por Irisari, no acababa de conseguir los préstamos necesarios para los proyectos de su gobierno, entre los que cabe destacar la compra de un barco de guerra. Con este fin recurrió al otorgamiento de concesiones mineras, y se formó entonces una sociedad llamada Anglo-Chilean Mining Corporation. En 1826 Egaña estuvo a punto de regresar a Chile, en vista de las continuas dificultades de su gestión. Por estas razones, el 30 de octubre de 1827 se suprimió la legación chilena en Londres, donde sólo quedó un cónsul general, y en 1828 Egaña se marchó de Inglaterra, que nunca había querido reconocer la independencia de Chile¹⁶⁹⁵. Por lo tanto fue una doble coincidencia la que hizo que Egaña y Carnicer se conocieran en Londres, ya que ambos estuvieron siempre de forma transitoria en aquel país.

1.1 «La utopía insurreccional del liberalismo español»¹⁶⁹⁶

Este título es a nuestro juicio el que mejor resume la confusa realidad del panorama de los liberales a partir de 1824, así como sus planes para España, especialmente desde el exilio. Como hemos visto, después del llamado trienio liberal (1820-1823), Fernando VII borró de golpe todos los avances y libertades que los liberales habían logrado, imponiendo la censura y la represión. Por tanto, el objetivo principal de los liberales era terminar, de cualquier modo, con el despotismo del monarca e imponer la vía

¹⁶⁹³ Al parecer el dinero nunca llegó a Chile, pero la deuda sí. A raíz del escándalo cayó en 1823 el gobierno de Bernardo O'Higgins, libertador de Chile, que tuvo que marcharse al exilio en el Perú.

¹⁶⁹⁴ ANCH: Ministerio de Asuntos Exteriores, *Correspondencia de la Legación chilena en Londres*, XIX f.300.

¹⁶⁹⁵ Barros Arana, 1902, XV, p. 206.

¹⁶⁹⁶ Bahamonde y Martínez, 1994, pp. 168-169.

constitucional. Había dos tendencias, una más radical que excluía todo diálogo con el rey y otra, algo más moderada, que no descartaba la posibilidad de acuerdos con el gobierno del monarca. En 1824 y 1826 hubo varios intentos de insurrección, más bien espontáneos y no muy bien coordinados. El liberalismo se encontraba reprimido en España y fragmentado en el exilio, y en España las tentativas de derrocar al régimen habían fracasado, como la de Bazán (1826), que desembarcó en Guardamar. A partir de 1826, según los estudios de Irene Castells¹⁶⁹⁷, hubo intentos de crear una dirección única y centralizada en torno a dos jefes militares en el exilio: Espoz y Mina, que estaba en París, y Torrijos, que se encontraba en Londres. Cada uno tenía ideas distintas. Francisco Espoz y Mina representaba un sector menos radical y consideraba la posibilidad de un pacto con grupos menos intransigentes del absolutismo. Torrijos, con una trayectoria de ideal romántico, hizo una carrera militar espectacular impulsada por su activa participación en la Guerra de la Independencia; había comenzado a conspirar junto con otros militares para restablecer la Constitución, ya en 1814-1820, lo que concluyó en el pronunciamiento de Riego y el trienio liberal. Torrijos representaba la versión más exaltada del liberalismo y era el dirigente político del exilio cuando Carnicer estuvo en Londres. Desde esta ciudad fue madurando su proyecto político insurreccional, basado en un modelo de pronunciamiento, al estilo del de 1820. Torrijos fundó una sociedad secreta masona a través de la cual se coordinarían las estrategias con los frentes del interior y el exilio. Los exiliados españoles tuvieron bastantes contactos con políticos ingleses. Torrijos era partidario de un entendimiento con los radicales británicos de entonces para colaborar en la causa. España motivaba a los liberales ingleses, ya que la lucha contra el monarca tenía una connotación romántica de lucha por la libertad, con un planteamiento de acción inmediata. Carnicer no era un líder político, pero estaba exiliado por causas políticas, pues ya desde 1820 estuvo bastante encasillado en la ideología liberal. En Barcelona había escrito composiciones alegóricas para las causas constitucionales, como aquella para la función que se hizo en el Teatro de Santa Cruz para celebrar la llegada de Riego al poder¹⁶⁹⁸:

«Cuando toda la nación celebra con inefable entusiasmo su renacimiento a la libertad y a la gloria que un funesto destino la había arrebatado seis años [...] concluirá el espectáculo con la declamación de un himno poético análogo a la circunstancias, y canto de un himno patriótico por los señores Galindo y Víñolas, música de Don Ramón Carnicer.»

¹⁶⁹⁷ En Bahamonde y Martínez, 1994, p. 167.

¹⁶⁹⁸ *Diario de Barcelona* (2.IV.1820). En Suero, III, 1987, p. 164.

Otro de los himnos patrióticos de aquella época, conocido como el del «ciudadano Carnicer», fue un punto de referencia en la exaltación de la Constitución en la Ciudad Condal. Este himno, que no se conserva, tuvo cambios ocasionales de letra, como la anunciada el 18 de agosto de 1823 para «reanimar el espíritu patriótico cual lo ecsigen las circunstancias»¹⁶⁹⁹. Por lo tanto nada nuevo había para nuestro músico en el mundo de la política de los liberales ni de su nomenclatura, que ya desde 1820 se había manifestado como bastante radical, a excepción, del importante hecho de que a partir de 1824 estaban fuera de la realidad de España. Torrijos creó la *Junta Directiva del Alzamiento de España (Junta de Londres)*, que fue la culminación de su dirección conspirativa. Las ideas de Torrijos eran «internacionalistas», por lo que mantuvo muchos contactos internacionales a través de la Junta para preparar la insurrección. Las ideas que tenía para España pueden resultar hoy en día bastante extravagantes: recibió el impulso del régimen liberal portugués y propuso la creación de una Unión Ibérica, en torno del emperador de Brasil, para convertirlo en el monarca constitucional de ambos países. Los planes conspirativos con los liberales portugueses se ampliaron en el terreno estratégico o propagandístico a través de sociedades secretas de la emigración europea, varias de ellas adheridas a la Junta de Londres. Esta Junta tenía contactos con liberales hispanoamericanos, sobre todo de México, con quienes se elaboró un plan insurreccional conjunto en 1829 y se organizó una recopilación de fondos. Hubo contactos con Lafayette, los radicales ingleses y Robert Boyd, que colaboraron económicamente por la causa española.

Los liberales americanos también aportaron dinero a la causa insurreccional, sobre todo los mexicanos. Asimismo colaboraron financieros franceses y el banquero español Lorenzo Calvo. Egaña también hizo alguna aportación económica. Tenemos constancia de que la embajada de Chile había pagado la impresión de diversas proclamas dirigidas a los liberales españoles, incitándoles a la revolución¹⁷⁰⁰.

El repaso anterior a la realidad histórica de los exiliados españoles sería irrelevante para lo que nos ocupa, si no fuera porque este clima puede explicar la razón por la cual Carnicer no puso reparos a la hora de escribir el famoso *Himno Patriótico de Chile*, con texto furibundamente antiespañol. Creemos que muchos exiliados veían la realidad de España en proceso de desintegración y el país sumido en el

¹⁶⁹⁹ *Diario de Barcelona* (18.VIII.1823). En Suero, III, 1987, p. 282. Seguramente la letra pasó a ser más beligerante, frente a la amenaza inminente del despotismo.

¹⁷⁰⁰ ANCH: Ministerio de Asuntos Exteriores, *Correspondencia de la Legación chilena en Londres*, XI, f.48.

oscurantismo que encarnaba Fernando VII, similar a los tiempos de la leyenda negra. El elemento internacionalista, así como, más adelante, la Comuna de París, hacían creer en un cierto universalismo de la revolución liberal y, por lo tanto, identificar al régimen de España con la negación del progreso. Se tambaleaban los estados absolutos y los grandes tiranos, lo que unido a la ideología masona y a los conceptos de fraternidad universal, hacía ver el mundo futuro con grandes esperanzas de libertad e igualdad.

La realidad fue muy distinta a los planes y expectativas que tenían los dirigentes, sobre todo en el caso de Torrijos que, en un intento de encabezar una insurrección, fue fusilado muy poco después de desembarcar en Fuengirola.

En cualquier caso, aunque la situación política de entonces no nos ataña demasiado, creemos que Carnicer se vio envuelto voluntaria o involuntariamente en ella y que desde 1820 hasta 1826 estuvo bastante vinculado a la ideología liberal. El hecho es innegable y resulta determinante en su decisión de aceptar el encargo de componer la música de la futura Canción Nacional de Chile. Paradójicamente, más adelante, en 1827, el músico tarregense fue obligado a aceptar el cargo de Director Musical de los Reales Teatros en la corte de Fernando VII.

2 BREVE HISTORIA DEL HIMNO NACIONAL DE CHILE

La historia del Himno es más o menos compleja y dilatada. En nuestro caso resulta de especial importancia, no sólo por tener vínculos con el país americano, sino también por la importancia política que tuvo todo el proceso de emancipación de las antiguas colonias españolas, en el cual Carnicer participó de forma indirecta. Para comprender como se gestó dicha composición y cuándo le fue encargada a Carnicer, entraremos a ver algunos pormenores de lo que fue la creación de la República de Chile.

La independencia chilena formó parte, en un principio, de la gesta de liberación de toda Hispanoamérica, liderada por el General San Martín y, más tarde, por Simón Bolívar. El anhelado sueño bolivariano de la creación de un sólo país fue perdiendo peso rápidamente y dio paso a la configuración de distintas naciones en las tierras de América del Sur. En los albores de la República chilena el concepto de nacionalidad no tuvo el significado que tiene hoy en día. Los nuevos países iban naciendo en un marco de hermandad con los que ya habían conquistado su independencia. En el caso de la música militar, los

ejércitos tenían algunos himnos que hacían referencia a grandes batallas o efemérides de acontecimientos extraordinarios. Así, en la llamada «patria vieja» chilena, es decir, la primera proclamación de independencia (1810), a la que siguió una breve reconquista española, se cantaron algunos himnos propios, como el de la batalla de Yerbas Buenas y el Himno del Instituto Nacional. Y aunque hoy en día pueda resultar sorprendente¹⁷⁰¹:

«Se entonaba en Chile el Himno argentino, compuesto por Blas Parera, como muestra evidente de la hermandad americana en la gesta libertadora que se estaba protagonizando.»

Tras la victoria definitiva del ejército chilenoargentino contra los realistas en 1818 se firmó el acta de independencia de Chile. A partir de entonces se comenzó a sentir la necesidad de tener un himno propio, que exaltara los valores de la nueva nación.

Don Bernardo O'Higgins, general en jefe de los ejércitos chilenos, fue una figura clave en la independencia de Chile, así como el promotor de la composición de la letra del Himno, que más adelante llevaría la música de Carnicer. Las derrotas militares infligidas a los ejércitos realistas le valieron el título de «Director Supremo» de la nueva nación. Nacido en 1778, un año antes que Carnicer, O'Higgins también vivió el exilio londinense, aunque a una edad más temprana que nuestro músico. Hijo ilegítimo del gobernador y capitán general de Chile, Don Ambrosio O'Higgins, que llegó a ser uno de los últimos virreyes del Perú, Bernardo fue enviado por su padre a Londres en 1795, a los 17 años, tras haber estudiado en Lima durante cuatro años. Fue probablemente en la capital del entonces virreinato donde el futuro prócer se inició en los estudios de música, ya que Lima contaba entonces con una importante actividad cultural. Periodo en el que según Encina «cultivaba con pasión la música»¹⁷⁰². En Londres comenzó sus estudios en la Academia de Richmond, donde progresó rápidamente en el estudio de lengua inglesa, literatura, dibujo y matemáticas, sin dejar de lado el estudio del piano, que era su afición preferida. La estancia en la academia no se prolongó mucho, ya que sus tutores dejaron de darle el dinero que le había asignado su padre. Esta situación no le permitió continuar sus estudios y tuvo que vivir de la caridad de los amigos¹⁷⁰³. Se refugió entonces en sus libros y en la música¹⁷⁰⁴, para compensar las amarguras de

¹⁷⁰¹ Claro Valdés, «Bicentenario de un Desplazado», *El Mercurio* (26.X.1980), p. E6.

¹⁷⁰² Encina-Castedo, III, 1954, p. 1965.

¹⁷⁰³ Díaz-Trechuelo López-Spinola, 1988, pp. 16-17.

su exilio. Según Vicuña Mackenna, «las tocatas del armonium endulzaban su soledad magnífica»¹⁷⁰⁵. Aunque no conocemos muy bien esta etapa del prócer chileno, no sería nada extraño que recurriera al piano para ganarse la vida dando clases a algunas señoritas de la sociedad inglesa, como era costumbre entre los que practicaban dicho instrumento. Al parecer, O'Higgins ni siquiera tenía dinero para emprender el viaje de regreso a Chile. Por lo que, cuando éste se decidió, sufrió:

«uno de sus mayores quebrantos [...] al desprenderse de su querido instrumento para costearse el viaje de regreso.»¹⁷⁰⁶

Encontramos en lo antes expuesto ciertos paralelismos entre O'Higgins y Carnicer, que también tuvo que sufrir precariedades en su exilio londinense, viviendo en pensiones y dando clases de canto y piano para poder subsistir. Londres, ya en la época de los enciclopedistas, había sido el centro del «libre pensamiento». Por eso, aunque en épocas distintas, tanto O'Higgins como Carnicer estuvieron expuestos a «influencias ideológicas» en la capital inglesa. Por la ciudad circulaban todo tipo de exiliados, políticos y filósofos. Fue así como O'Higgins entabló una profunda amistad con Francisco de Miranda, ilustrado criollo venezolano y profesor de matemáticas del entonces futuro prócer. Poco a poco Miranda fue inculcando al joven suramericano sus ideas sobre la independencia de América, que calaron profundamente en el hijo del Virrey y pronto se transformaron en el¹⁷⁰⁷:

«objetivo de su existencia: hacer de Chile una nación nueva y soberana.»

En el caso de Carnicer, fue también en la capital inglesa donde conoció a opositores a la corona española, en este caso la de Fernando VII, y entró en contacto con los representante de Chile. Pero a diferencia de O'Higgins la vocación de Carnicer era musical y no política y, hacia 1825, nuestro músico

¹⁷⁰⁴ La afición a la música entre los próceres del recién nacido país suramericano se dejó ver desde su comienzo. Así, además de O'Higgins, que tocaba el piano, otros próceres tenían afición por la música: por ejemplo José Miguel Carrera y Diego Portales tocaban con destreza la guitarra. También Juan José Carrera había estudiado clarinete y fue quien organizó las primeras bandas militares chilenas.

¹⁷⁰⁵ Citado en Encina-Castedo, III, 1954, p. 1965.

¹⁷⁰⁶ Aunque esta anécdota aparentemente no tenga nada que ver, es posible que contribuyese a considerar una reliquia el piano de Carnicer, que, como veremos, terminó en Chile. Este piano, un Collard & Collard, hecho en Londres, está expuesto en el Museo Histórico Nacional de Chile y se señala como aquel en el cual Carnicer habría compuesto el *Himno Patriótico de Chile*. Pensamos que es muy improbable que nuestro músico se llevara el instrumento de Londres a Madrid.

¹⁷⁰⁷ Díaz-Trechuelo López-Spinola, 1988, pp. 16-17.

rondaba los treinta y seis años y tenía una fama ya muy consolidada en España, así como una familia que mantener. Creemos que el compositor simpatizó más con las ideas independentistas de América que con las causas «extremistas» de Torrijos y la *Junta de Londres*. También pensamos que fue justamente en Londres donde Carnicer inició su lento «distanciamiento» de las causas antimonárquicas, aunque siempre guardando animadversión hacia Fernando VII. Prueba de este distanciamiento fue su disposición a regresar a España en 1826, aceptando la propuesta del empresario Joseph Cornet para dirigir la temporada de ópera del Teatro de Santa Cruz en Barcelona.

2.1 Primeros intentos de crear un Himno de Chile

O'Higgins, una vez consolidada la independencia de Chile, se preocupó personalmente de que el nuevo país contara con un himno. En 1819, en un escrito del 19 de julio, el gobierno chileno encargó su creación¹⁷⁰⁸:

«Al Dr. Don Bernardo Vera y Pintado:

Deseando Su Excelencia (don Bernardo O'Higgins) que el aniversario del dieciocho de septiembre de este año se solemnice con la alegría i decoro correspondiente, me manda encargue a Ud. (como tengo el honor de hacerlo) la formación de una canción patriótica análoga a la fiesta y que pueda cantarse en aquel día por distintos coros, confiando de su patriotismo y talento el pronto despacho de este encargo para que haya tiempo de estudiarla.»

Don Bernardo Vera y Pintado, abogado argentino que había sido agente del gobierno de Buenos Aires, fue el elegido y encargado de escribir¹⁷⁰⁹:

«La letra de un Himno que ensalzara los valores ganados por Chile.»

Vera y Pintado había vivido en Chile, donde había estudiado derecho en la Universidad de San Felipe. Conocedor de la realidad chilena, acometió la tarea de la composición de la letra para el Himno.

¹⁷⁰⁸ Ministerio de Estado, escrito firmado por Joaquín de Echeverría Larraín. Santiago de Chile (19.VII.1819).

¹⁷⁰⁹ Encina-Castedo, III, 1954, p. 1996.



Reproducimos aquí el coro y algunas estrofas¹⁷¹⁰:

«Coro

Dulce Patria, recibe los votos
 con que Chile en tus aras juró
 que, o la tumba serás de los libres,
 o el asilo contra la opresión.

I

Ciudadanos, el amor sagrado
 de la patria os convoca a la Lid:
 libertad es el eco de alarma
 la divisa triunfar o morir,
 El cadalso o la antigua cadena
 os presenta al soberbio español,
 arrancad el puñal al tirano,
 quebrantad ese cuello feroz.

II

Habituaros quisieron tres siglos
 del esclavo a la suerte infeliz,
 que al sonar de sus propias cadenas
 más aprende a cantar que a gemir.
 Pero al fuerte clamor de la Patria
 ese ruido espantoso acalló;
 y las voces de la Independencia
 penetraron hasta el corazón.

VII

Eran monstruos que cargan consigo
 el carácter infame y servil,
 ¿como pueden jamás compararse

¹⁷¹⁰ Encina-Castedo, III, 1954, pp. 1966-1968. En Apéndice incluimos la letra original completa.

con los héroes del cinco de abril?
 Ellos sirven al mismo tirano
 que su ley y su sangre burló;
 por la Patria nosotros peleamos
 nuestra vida, libertad y honor.»

Como vemos la letra era bastante antiespañola, hecho comprensible ya que Chile acababa de conquistar su independencia de España. O'Higgins recibió con entusiasmo la nueva canción, como lo demuestra el siguiente oficio en el que propone al Senado su aprobación¹⁷¹¹:

«Ecmo. Señor:

Chile ha carecido hasta hoi de una canción patriótica, pues aunque se han escrito e impreso muchas y mui buenas, hablan por lo general con toda la América revolucionada. La que tengo el honor de incluir, examinada i aprobada por personas inteligentes, creo que puede correr con título de Marcha Nacional, si siendo el agrado de V.E. tiene bien declararle ese carácter. Dios guarde a V.E. muchos años.
 Palacio Directorial de Santiago, Setiembre 20 de 1819.
 Bernardo O'Higgins.»

El Senado dio su visto bueno, señalando que merecía el nombre de «Canción Nacional de Chile» y sugirió a O'Higgins que se imprimiera y repartiera por todo el país¹⁷¹². Acto seguido el Director Supremo, O'Higgins, impartió la siguiente orden:

«Imprímase i circúlese a los pueblos, al Instituto i escuelas. A los teatros se pasarán cuatro ejemplares, para que al empezar toda representación se cante primero la Canción Nacional.»

El Himno¹⁷¹³ aún no tenía música, pero sabemos que se cantó o recitó a los pocos días de ser

¹⁷¹¹ Santiago de Chile, Senado Conservador. Sesión 132 (20.9.1819). Oficio N° 356.

¹⁷¹² Santiago de Chile, Senado, Acuerdo N°2 (20.9.1819), Sesiones de Cuerpos Legislativos, III, p. 225.

¹⁷¹³ Aunque esta anécdota aparentemente no tenga nada que ver, es posible que contribuyera a considerar una reliquia el piano de Carnicer, que, como veremos, terminó en Chile. Este piano, un Collard & Collard, hecho en Londres, está expuesto en el Museo Histórico Nacional de Chile y se señala como aquel en el cual Carnicer habría compuesto el *Himno Patriótico de Chile*. Pensamos que es muy improbable que nuestro músico se llevara el instrumento de Londres a Madrid.

aprobado por el senado, el 28 de septiembre de 1819, como vemos en la carta de agradecimiento a Don Bernardo Vera y Pintado¹⁷¹⁴:

«La canción patriótica cuya composición encargó su Excelencia el Supremo Director a usted, ha ocupado un distinguido lugar en la fiesta Nacional del 28 de septiembre, habiendo primero merecido el título de Canción Nacional por sanción de los poderes legislativo y ejecutivo.»

Aún hoy en día es un misterio este asunto, pues no se sabe con qué música se cantó en dicha ocasión. Según Encina¹⁷¹⁵:

«A falta de música adecuada, la Canción de Vera se cantó con la del Himno Nacional Argentino.»

El himno del país vecino es de Blas Parera y tiene una estructura musical que se puede adaptar a la letra del himno chileno. Comienza con tres notas en anacrusa, y se pueden encajar las sílabas en sus notas, aunque no es ideal para el texto. Es posible que Bernardo Vera y Pintado, autor de la letra, al ser argentino de origen, tuviera resonancias de la música del himno de su tierra natal al concebir su composición poética. En cualquier caso fue este el inicio de la Canción Nacional, y Carnicer tardaría unos años en aportar su música al himno, que sería adoptada como definitiva a pesar de algunos intentos posteriores de modificarla.

Aunque O'Higgins cayó en desgracia y tuvo que marcharse de Chile y exiliarse en el Perú, allí pudo conocer la versión musical definitiva del *Himno*. Al parecer en una ocasión habría llorado de emoción al oírlo¹⁷¹⁶:

«Muchas han sido las ocasiones en las que las estrofas y el coro de la Canción Nacional han hecho vibrar el corazón de los chilenos, pero, quizás, para ninguno de ellos lo fue en forma tan intensa como para Don Bernardo O'Higgins, quien después de haber alcanzado la cúspide de la gloria mundana, hubo de aceptar en su destierro de Lima, al anochecer del 17 de setiembre de 1839, llorando en silencio, admirado y humilde, el homenaje que le rindió a su grandeza el general Don Manuel Bulnes, junto a las fuerzas del Ejército de su mando, que derrotaron a la

¹⁷¹⁴ Ministerio de Estado, Joaquín de Echeverría Larraín, Santiago de Chile (2.X.1819).

¹⁷¹⁵ Encina-Castedo, III, 1954, p. 1972.

Confederación Perú-boliviana, cuando se aprestaba a regresar a Chile.»

El ejército chileno, que había derrotado a Perú y a Bolivia y había ocupado temporalmente Lima, rendía así, con la música de Carnicer, un homenaje al libertador de Chile. El periódico *El Comercio* de Lima recogía, según Chubrétoich, el ceremonioso homenaje de la siguiente forma¹⁷¹⁷:

«En esa tarde de víspera del día grande de los sureños, toda la oficialidad y las tres músicas de los cuerpos, seguidas de una gran concurrencia, llegaron hasta la casa, habitación de quien fuera Capitán General de la República de Chile, ahora expatriado en el Perú, y cantaron la estrofa de la marcha chilena:

«Ved la insignia con que en Chacabuco
 al intruso supisteis rendir,
 y el agosto tricolor que en Maipo
 en un día de triunfo os dio mil.
 Vedle ya señoreando el Océano
 y flameando sobre el fiero león;
 Se estremece a su vista el Ibero;
 nuestros pechos inflama el valor.»

La famosa batalla de Chacabuco, en la que el ejército chileno infligió una notable derrota a los ejércitos realistas, aparece mencionada como un importante símbolo en el homenaje que se hizo al prócer, con lo que constatamos que aún pervivía un acusado espíritu antiespañol.

2.2 El proceso de musicalización del *Himno*

La primera incursión musical en torno a la letra del *Himno* la hizo el peruano José Ravanete, músico mayor del ejército. Ravanete buscó una melodía para aplicar a los versos de Vera y Pintado. Sin

¹⁷¹⁶ Chubrétoich, 1991, p. 37.

¹⁷¹⁷ Idem.

complicarse demasiado la vida, adaptó una melodía española de una canción antibonapartista¹⁷¹⁸. Pero la estructura de la melodía no calzaba exactamente con la letra y le sobraban cuatro notas al final de cada verso, problema que alegremente solucionó agregando cuatro síes a la letra de Vera, quedando versos como los siguientes:

«Arrancad el puñal al tirano, sí, sí, sí, sí.
Quebrantad ese cuello feroz, sí, sí, sí, sí.»

Vera y Pintado, que estaba en el estreno, se quedó asombrado y molesto, y dijo «¡Tiene visos de goda!» Se sabe que en esta ocasión a nadie gustó, y así se zanjó el primer intento de poner música a la Canción Nacional de Chile.

La segunda iniciativa tuvo más éxito. El 20 de agosto de 1820, en el Teatro de la Plazuela de la Compañía, se estrena la versión musical de Manuel Robles. Para la expedición libertadora al Perú, O'Higgins había decidido que el Himno de Vera debía tener música propia, por lo que mandó encargar su composición. Esta vez fue Manuel Robles Gutiérrez el elegido, un músico bastante más profesional que Ravanete. Robles era violinista y fue fundador de la primera Sociedad Filarmónica y director de la pequeña orquesta del Teatro de Domingo Arteaga. Varios historiadores, como Encina¹⁷¹⁹, tienden a destacar peyorativamente lo pintoresco del personaje, conocido como el «cojo» Robles, restando importancia a la partitura que produjo para la letra del himno chileno y sin entrar a analizarla musicalmente. Así parecía totalmente justificada y necesaria su sustitución por la que posteriormente compuso Carnicer. En cierta forma es lo que por lo general se ha dado a entender. Ciertamente es que Robles no tuvo tantas oportunidades en su formación musical, pero contrariamente a lo que se cree, produjo una partitura de calidad y muy apta para ser cantada por cualquier persona. Esta música habría desaparecido de no haber sido por José Zapiola, autor de la música de otro famoso himno chileno, el *Himno de Yerbas Buenas*. Zapiola, años después de que se sustituyera la música de Robles por la de Carnicer, se encargó de imprimir la del primero, que de este modo se conservó y no cayó en el olvido, como su autor. Robles

¹⁷¹⁸ No sabemos cuál fue esta canción. Carnicer escribió en 1813, durante su exilio en Mahón, una tonadilla patriótica, *La Cantinera*, con diversas canciones antibonapartistas.

¹⁷¹⁹ Encina-Castedo, III, 1954, p.1972. Nos cuenta que Robles era: «Torero arrojado, gran jugador de pelota, boxeador temible, invencible campeón de volantín. En las fiestas acompañaba admirablemente con su guitarra y, según relata Zapiola, aunque tenía pésima voz, lo hacía con tal gracia que suplía con éxito su cacofónico defecto. En Buenos Aires derrotó sin lucha a los mejores jugadores de billar».

pasó de la fama a las dificultades y murió en la miseria en Buenos Aires, el 27 de agosto de 1837.

Entre los grandes defensores de la partitura de Robles está Zapiola, quien consideró que nunca se debió haber cambiado la música del Himno Nacional Chileno por la de Carnicer. Zapiola, como más adelante veremos, fue bastante crítico con la partitura del compositor español. Para Samuel Claro «la controversia musical es irrelevante» y considera que el himno de Robles tenía una calidad muy digna y que debió haberse conservado, pues significaba «el despertar de la identidad de un pueblo». No exento de razón, su argumento nos recuerda que desde la oficialización de la partitura de Carnicer, el himno de Robles no ha vuelto a sonar en Chile. Para Claro este hecho obedece al¹⁷²⁰:

«afán extranjerizante característico de Chile, que considera siempre mejor lo importado que lo nacional.»

El himno de Robles se estrenó el 20 de agosto de 1820 en el Teatro de Domingo Arteaga, bajo la dirección de su compositor, que era el director musical del teatro¹⁷²¹. La canción quedó así aceptada oficialmente, aunque ningún decreto ratificó su música, y a partir de aquel día¹⁷²²:

«se cantaba todas las noches que había función en el Teatro de Arteaga. Todo el mundo se ponía de pie. O'Higgins y Freire la escuchaban con respeto y emoción.»

Y así fue durante ocho años, hasta que fue reemplazada su música por la de Carnicer. Hecho que, como se verá, creó entonces bastante polémica.

Una de las razones por la que se decidió adoptar la nueva música para el himno, fue, según Raúl Silva Castro, que la antigua música, la de Robles, había recibido bastantes críticas. Esta razón habría sido la que movió a Mariano Egaña a tomar la iniciativa de encargar a Carnicer la nueva partitura. También hubo otras iniciativas¹⁷²³:

«otro intento, por parte del argentino, cordobés, Don Juan Crisóstomo Lafinur, que ensayó nueva letra y nueva música. La canción gustó, al parecer hirió la susceptibilidad de Vera, por lo que Lafinur la destruyó.»

¹⁷²⁰ Claro Valdés, «Bicentenario de un Desplazado», *El Mercurio* (26.X.1980), p. E6.

¹⁷²¹ Según Zapiola ya se había tocado y cantado en las fiestas de septiembre de 1819.

¹⁷²² Claro Valdés, 1973, p. 175.

Lafinur, al escribir nueva música y nueva letra, en realidad hizo otro himno. En su estreno fue muy aplaudida, pero el autor se deshizo rápidamente de ella al darse cuenta de lo ofendido que se encontraba Vera y Pintado. Ambos eran acérrimos partidarios de O'Higgins, y es posible que influyeran en la decisión de plantear la necesidad de una nueva partitura. Curiosamente, el cambio de música no fue algo oficial, como sí lo fue la canción de Robles, que había sido aprobada por el senado. No hay ningún documento oficial que aprobara entonces la sustitución de la música de Robles por la de Carnicer. Habrá que esperar hasta 1909 para que el himno del maestro tarregense sea declarado oficial. En la misma línea, nos consta que la composición fue introducida poco a poco en Chile, probablemente con la idea de no herir las susceptibilidades, ya que hasta ese momento la música oficial seguía siendo la de Robles.

2.3 Carnicer y la letra del *Himno Patriótico de Chile*

¿Por qué Carnicer se prestó a escribir la música para un texto tan furibundamente antiespañol? Se han dado varias respuestas, incluso alguna que ha visto un antecedente nacionalista catalán en este hecho. La más común es la de la animadversión que el músico sentía hacia Fernando VII¹⁷²⁴. Sin embargo, sin excluir esta hipótesis, creemos, que el hecho va más allá del rechazo al despotismo monárquico, como expondremos a continuación.

En primer lugar veremos los versos de las estrofas de Vera y Pintado, que fueron entregadas a Carnicer por Egaña para ser puestos en música. El himno está escrito de la siguiente manera:

«*Coro*

Dulce		Patria,		recibe		los		votos
con	que	Chile		en	tus	aras		juró
que,	o	la	tumba	serás	de	los		libres,
o el asilo contra la <i>opresión</i> .»								

Los versos des este coro hablan de libertad, y de la joven nación como tierra de asilo a los oprimidos, sin referencia particular sobre quién es el opresor. Es la parte del himno que se expresa en un tono más

¹⁷²³ Encina-Castedo, III, 1954, p. 1975.

¹⁷²⁴ Magarit, *Antártica*, N°3 (IX.1945), p. 24

neuro, y a su vez la única que se conservará cuando más tarde, en 1847, se cambie el texto.

Ya en la primera estrofa de la letra original se aprecia enseguida un ataque directo a España:

«I

Ciudadanos,	el	amor	sagrado
de la patria	os	convoca	a la Lid:
libertad es	el	eco	de alarma
la divisa		triunfar	o morir.
El cadalso	o	la	antigua cadena
os presenta	al	<i>soberbio</i>	<i>español,</i>
arrancad el	puñal	al	<i>tirano,</i>

quebrantad ese cuello feroz.»

Como vemos, aparece el español como «soberbio» y «tirano», haciendo los últimos versos un llamado a su aniquilación.

La segunda estrofa continúa en la misma línea: recuerda los tres siglos que Chile fue colonia de España, y presenta al nativo como esclavo. Pero las cadenas por fin se rompieron con la Independencia:

«Habitarnos quisieron *tres* siglos

del <i>esclavo</i>	a	la	suerte	infeliz,
que al sonar	de	sus	propias	cadena
más aprende	a	cantar	que a	gemir.
Pero al fuerte	clamor	de	la	Patria
ese ruido		espantoso		acalló;
y las voces	de	la		<i>Independencia</i>

penetraron hasta el corazón.»

En la tercera estrofa, no parece haber alusiones directas a los españoles, pero se refiere a la patria, incendiada de ardor, que había anunciado con sangre al mundo su emancipación:

«En sus ojos hermosos la *patria*

nuevas	lucos	empieza	a	sentir,
--------	-------	---------	---	---------



y observando sus altos derechos
 se ha incendiado de *ardor* varonil.
 De virtud y justicia rodeada
 a los pueblos del *orbe* anunció
 que con *sangre* de Arauco ha firmado
 la gran carta de *emancipación*.»

En la cuarta estrofa la que la letra nos evoca algún episodio de la reconquista española, en el cual los ejércitos realistas salieron mal parados. En una nota necrófila, recuerda los cadáveres de los españoles que yacían en el campo, que son calificados de viles. Termina concluyendo que la muerte de estos «viles invasores» es merecida, ya que fueron lejos de su tierra a buscar la tumba:

«Los *tiranos* en rabia encendidos
 y tocando cerca de su fin
 desplegaron la furia impotente,
 que, aunque en vano, se halaga en destruir.
 Ciudadanos mirad en el campo
 el *cadáver* del *vil* *invasor*...
 ¡Que perezca ese cruel que el sepulcro
tan lejano a su cuna buscó!»

En la quinta estrofa aparecen nuevamente los invasores, esta vez en forma de déspotas, que han destruido la naturaleza:

«Esos valles, ved también chilenos,
 que el Eterno quiso bendecir
 y en que ríe la naturaleza,
 aunque ajada del *déspota* vil.
 Al amigo y al deudo más caro
 sirven hoy de sepulcro y de honor.
 Más la *sangre* del héroe es fecunda
 y en cada hombre cuenta un *vengador*.»



La imagen sugiere que los valles donde perecieron los patriotas chilenos están regados con la sangre de héroes chilenos, y que ésta, sembrada en la tierra, buscará algún día su venganza.

En la siguiente estrofa se invoca a los antiguos guerreros araucanos como ejemplo de valor frente a las «fieras» españolas. Aparece dos veces la palabra «venganza», animando a los chilenos a acudir a la guerra:

«Del silencio profundo que habitan
 esos manes ilustres oíd,
 que os reclaman *venganza*, chilenos,
 y en *venganza* a la *guerra* acudid.
 De Lautaro, Colocolo y Rengo
 reanimad el nativo valor,
 y empeñad el coraje en las *fieras*
 que la España a extinguiros mandó.»

En la séptima estrofa el asunto sigue subiendo de tono, calificando a los invasores de «monstruos», «infames» y «serviles»:

«Esos *monstruos* que cargan consigo
 el carácter *infame* y *servil*,
 ¿como pueden jamás compararse
 con los héroes del cinco de abril?
 Ellos sirven al mismo tirano
que su ley y su sangre burló;
 por la Patria nosotros peleamos
 nuestra vida, libertad y honor.»

También ataca al rey Fernando VII acusándole de tirano y más o menos de traición, cuando dice «que su ley y su sangre burló». En la misma línea continúan los versos siguientes cuando se refieren al monarca, llamándole «déspota vil», obedecido por sus «secuaces», que estarían dispuestos a atacar nuevamente a Chile por distintos puntos:

«Por el mar y la tierra amenazan

los *secuaces* del *déspota* *vil*,
 pero toda la naturaleza
 los espera para combatir.
 El Pacífico al sud y occidente,
 al oriente los Andes y el sol,
 por el Norte, un inmenso desierto,
 y en el centro, libertad y unión.»

Sin embargo, en una alegoría de su naturaleza, los distintos puntos cardinales estarían dispuestos a combatirlos.

En los versos de la novena estrofa aparece la famosa batalla de Chacabuco, decisiva para la independencia de Chile, ganada por el ejército chileno a las tropas realistas. Los versos hablan del «intruso» que se había rendido, y a la bandera tricolor chilena frente a la cual se estremecía el «Ibero»:

«Ved la insignia con que en *Chacabuco*
 al *intruso* supisteis rendir
 y el agosto tricolor de Maipo
 en un día de triunfo os dio mil.
 Vedle ya señoreando el Océano
 y flameando sobre el fiero león.
 Se estremece a su vista el *Ibero*;
 nuestros pechos inflama el valor.»

Por último, la estrofa final pareciera mirar más hacia el futuro de la nueva nación, aunque en su segunda parte advierte que «si quedare un tirano», su sangre escribirá el blasón:

«Ciudadanos, la gloria presida
 de la Patria el destino feliz,
 y podrán las edades futuras
 a sus padres así bendecir.
 Venturosas mil veces las vidas
 con que Chile sus dichas afianzó;

*si quedare un tirano, su sangre
de los héroes escriba el blasón.»*

La letra, como hemos visto es recalcitrantemente antiespañola, y no cabe ninguna interpretación ni intentos de atenuar su efecto a través de una explicación.

Está claro Carnicer escribió dicha partitura por encargo y que Egaña pagó a su autor la composición encargada. Sin embargo, puede resultar extraño que Carnicer no pusiera reparos al poner música en el texto del *Himno* chileno, ya que las diatribas no son sólo iban dirigidas contra Fernando VII, sino también contra España. Pensamos que por muy profesional que fuese, no pudo pasar por alto la intención de los encendidos versos de Vera y Pintado. Lo más probable es que se fijara en ellos y no le hiciesen mucha gracia algunos, aunque simpatizara con la causa del nuevo país y con su rechazo a Fernando VII. Sin embargo, creemos que fundamentalmente se vio obligado a colaborar en el proyecto de *Himno Nacional* debido a los apuros económicos, además de encontrarse inmerso en la realidad del mundo de los liberales del exilio. Por otra parte, y como se ha visto en los demás capítulos de este trabajo, nuestro compositor trabajaba mucho «por encargo» y muchas veces no podía permitirse cuestionar el trabajo que se le requería o asignaba. Prueba de ello es que podemos encontrar himnos de su pluma cuyas letras tienen significados políticos contrapuestos.

2.4 La partitura del Himno Patriótico de Chile

Como vemos, no tenemos ninguna constancia de que la nueva música para el *Himno Nacional de Chile* fuera un encargo directo del gobierno chileno. Todo induce a pensar que fue exclusivamente una iniciativa de Mariano Egaña, el embajador y ministro plenipotenciario del gobierno en Londres. Egaña, con sus plenos poderes, tuvo diversas iniciativas personales a favor de la joven república, y decidió obsequiar a su gobierno con el nuevo himno. Después de conocer a Carnicer y el prestigio que tenía el compositor en España, así como su «ideología» que garantizaba, de alguna manera, la inspiración musical necesaria para que los versos de Vera y Pintado fuesen bien musicalizados, le encargó, pensamos que hacia finales de 1825, su composición. El músico tarregense, bastante experimentado en este tipo de composiciones, produjo una partitura muy efectiva, con una estructura típica de himno. Pensamos que la partitura más antigua que se conserva, a la que antes hacíamos referencia —a tres voces, dos sopranos y bajo con

acompañamiento de piano, a la que en la parte del coro se añade una voz de bajo— no es la que Carnicer entregó a Egaña. En primer lugar, después de ver diversos himnos del compositor hemos comprobado que aunque Carnicer componía «al piano», el material que entregaba era para orquesta y en forma de partitura general. A modo de ejemplo, citamos un himno de Carnicer, el *Himno Patriótico a los defensores y al ejército libertador de Bilbao*, escrito para dos sopranos, dos tenores, bajo y coro, con la siguiente plantilla orquestal: violines primeros, violines segundos, violas, dos flautas, dos oboes, dos clarinetes en la, dos trompas en re, dos fagotes, dos trombones, bajo y timbales. Esta, aunque con algunas variaciones, sería la plantilla instrumental más o menos básica, que figura en una buena parte de los 29 himnos u obras conmemorativas que se conservan de Carnicer, aunque en algunos casos se amplía significativamente.

El maestro por lo general no escribía las *particellas*, que hacía después el copista, pero solía entregar los himnos con sus voces escritas en pentagramas distintos y con las partes instrumentales también escritas en distintos pentagramas y claves específicas para cada instrumento, es decir, la partitura general para voces, coro y orquesta. En todos los himnos que hemos examinado existe o ha existido una partitura cuyas partes instrumentales están escritas para cuerdas, vientos y percusión. Casi todos los himnos de Carnicer fueron concebidos con acompañamiento de orquesta, la única excepción es su¹⁷²⁵:

«Himno cantado a la Reyna N.S. en la escalera del Real Palacio por las alumnas del Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina.»

Esta composición, de carácter muy específico, fue escrita para dos sopranos y dos arpas y para ser cantada ante Isabel II en una de sus ceremonias salidas del Palacio Real. Otras «excepciones» serían su *Himno a la Milicia urbana de Isabel 2ª para banda militar*¹⁷²⁶, así como el¹⁷²⁷:

«Himno militar que el ejército español dedica a S.M. la reina madre Doña María Cristina de Borbón, por su feliz regreso a España.»

Ambos están escritos para una agrupación, pero para instrumentos de viento.

¹⁷²⁵ BHM: Mus (L) 742-29.

¹⁷²⁶ BHM: Mus (L) 742-23.

¹⁷²⁷ BHM: Mus (L) 742-13.

También hemos encontrado otro caso con una versión posterior en la que las partes orquestales están reducidas para piano; se trata del *Himno Patriótico con motivo de la publicación del Estatuto Real*¹⁷²⁸. Pensamos que este también es el caso de la primera edición del *Himno Patriótico de Chile* que se conserva, y que el material que recibió Egaña de manos de Carnicer no fue este, sino una partitura general, que ha desaparecido. Fue esta partitura la que Egaña hizo llegar a Chile y se estrenó en 1828. También es posible que el arreglo con piano sea del propio Carnicer, aunque no podemos asegurarlo. Lo más probable es que fuese así y que además enviara la partitura a Egaña años después, desde Madrid, donde se habría impreso, de acuerdo con los datos que hemos podido reunir sobre el material de tipográfico utilizado.

Es una lástima que no se conserve el material original para orquesta del *Himno Patriótico de Chile*, ya que éste habría sonado en la orquestación original del compositor durante muchos años.

En cualquier caso, la música del himno responde muy bien a su función: en tonalidad mayor (Fa), y en tempo *Marziale*, comienza con una introducción instrumental que tiene carácter muy rítmico, casi percusivo, con un efecto de redoble de tambores que producen los tresillos, y saltillos. Los giros melódicos le añaden a esta introducción instrumental un tono dramático, con claro efecto operístico, que prepara muy bien el terreno para la entrada de las voces solistas. En contraste con el virtuoso principio instrumental, vemos que cuando estas entran, el acompañamiento es muy sencillo, permitiendo así a la melodía una enorme libertad dinámica. En las pausas vocales el piano hace pequeñas intervenciones rítmicas, con carácter percusivo, que nos pueden dar alguna pista sobre su instrumentación. Hasta el compás dieciocho el aire marcial se mantiene, calzando perfectamente con la letra:

«Ciudadanos, el amor sagrado
 de la patria os convoca a la Lid:
 libertad es el eco de alarma,
 la divisa triunfar o morir.»

Vemos que hay bastante movimiento melódico y algunos saltos de cuarta. Esta parte de la estrofa termina en la dominante de Fa. A partir de la segunda estrofa, cuando la letra dice:

«El cadalso o la antigua cadena

¹⁷²⁸ Pagán y De Vicente, 1997, pp. 417-419. E-Mc: 1/16370.

os presenta al soberbio español,
 arrancad el puñal al tirano,
 quebrantad ese cuello feroz.»

Constatamos como se produce en seguida una modulación, es decir, que hay un cambio de carácter armónico en función del texto. Este cambio se produce también en la melodía, que adopta un movimiento lineal, con alteraciones cromáticas, dándole un tono mucho más sombrío al texto. En los cinco últimos compases vemos cómo el ritmo cambia a tresillos, casi transformando el 4/4 en 9/8, dándole a dicha sección un claro pulso ternario. El coro comienza con notas largas y poco movimiento por parte de las tres voces, y con un acompañamiento arpegiado del piano, buscando la suavidad en la frase: «Dulce patria recibe los votos», que se repite a manera de eco. Poco a poco la música va transformándose en algo más sonoro, con los versos «Que, o la tumba serás de los libres / o el asilo contra la opresión», hasta convertirse en un himno apoteósico, con un final digno de un aria de ópera, en el que la primera soprano llega hasta un La agudo. El bajo, por su parte, que en la primera parte del coro se mantiene en movimientos de segundas, tiene al final bastantes saltos y una escala, que culmina el coro, en movimiento paralelo con las partes bajas del piano, dando un estruendoso final al himno. Una breve coda instrumental da final al famoso himno. Esta *coda* es típica del final de aria dramática de ópera, donde son necesarios interludios instrumentales, para dar tiempo a los cantantes a salir de la escena.

2.5 El *Himno* de Carnicer en Chile

La nueva partitura se encontró con varios obstáculos para ser aceptada: en primer lugar porque la gente cantaba el himno de Robles, y probablemente también porque la había compuesto un español, que además nunca había estado en Chile.

El estreno se produjo el 23 de diciembre de 1828, en una función extraordinaria a beneficio¹⁷²⁹:

«El número principal fue el estreno del *Himno Nacional* de Carnicer. Cantaron por primera vez las dos estrofas primitivas, Doña Concepción Salvatierra, madre de los actores Arana y el célebre actor argentino, Don Ambrosio Morante.»

¹⁷²⁹ Pereira-Salas, 1941 pp. 84-85.

Pocos detalles tenemos sobre el desarrollo del estreno. Sabemos que Egaña había hecho llegar la partitura desde Londres, ya que no regresó a Chile hasta 1829. A través del interesante testimonio de Zapiola tenemos la confirmación de que el *Himno* se cantó con orquesta, lo que da más peso a nuestra hipótesis sobre el material que Carnicer entregó a Egaña. El músico chileno nos cuenta que se estableció en Santiago de Chile la primera Sociedad Filarmónica en 1826, y que en 1827¹⁷³⁰:

«llegó a Santiago Massoni, gran violín y aventajado músico italiano, que sólo ha sido excedido más tarde por Sivori.»

El violinista estuvo en Chile poco más de un año, durante el cual, gracias al entusiasmo que se generó, se pudo formar una orquesta más o menos estable:

«La adquisición de este gran artista y la de algunos otros que se habían ido reuniendo, entre otros, Herber, excelente fagot francés, hizo pensar en la organización de una orquesta que se compuso de dieciséis músicos, incluso cuatro aficionados, entre ellos el señor Don Santos Pérez, actual senador y hermano del antiguo Presidente de la República, que bajo la enseñanza de Massoni se había hecho un notable violín, habiendo antes recibido nuestras pobres lecciones. El entusiasmo subió de punto, faltaba lugar en el programa para dar colocación a las personas que solicitaban tocar o cantar.»

El último concierto que dio Massoni en Santiago fue el del estreno del *Himno* de Carnicer en una función a su beneficio¹⁷³¹:

«Se cantó la canción de Carnicer, que se dice nacional sin que, como la antigua, tenga la autorización de un decreto.»

Como hemos visto, la orquesta de Massoni tenía alrededor de 16 músicos, cifra que aunque hoy en día parezca pequeña, era normal entonces en una formación orquestal, similar a aquellas que dirigió Carnicer en las temporadas de ópera de Madrid¹⁷³².

¹⁷³⁰ Zapiola, 1974, p. 49.

¹⁷³¹ Zapiola, 1974, p. 51.

¹⁷³² La «Orquesta para Comedia y Bayle» que formó Carnicer en Madrid para la temporada 1831-1832 constaba de cuatro primeros violines, cuatro segundos violines, dos violas, dos contrabajos, un violonchelo, dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos trompas, un clarín y un timbal. AVM: (Corr.), 1-124-55 (1.IV.1831).

La nueva Canción no dejó de gustar pero causó un extraño efecto, ya que la letra era la del *Himno* de Robles, y este ya llevaba bastantes años cantándose. Entre muchos de los que habían vivido las batallas de independencia se produjo un rotundo rechazo hacia el nuevo himno. Según Claro, el cambio de *Himno* despertó una enorme resistencia¹⁷³³. Al parecer mucha gente siguió apegada a la música de Robles, especialmente la gente mayor, por lo que significaba como símbolo, y «porque les recordaba efemérides inolvidables»¹⁷³⁴. Esta resistencia duró muchos años, lo que explica en cierta forma por qué el gobierno no tomaba la decisión de hacerlo oficial a través de un decreto. La polémica se mantuvo durante varias décadas¹⁷³⁵:

«No es raro que ambas melodías luchasen largo tiempo por el favor popular, hasta que al fin la predilecta de la juventud fue ganando terreno [...] relegando a su competidora al más absoluto olvido.»

Algunos de los detractores utilizaron, entre otros argumentos, el parecido con un coro de *Lucrezia Borgia*, de Donizetti, insinuando un plagio. Sin embargo, el coro de la opera fue compuesto y estrenado varios años después que el himno de Carnicer.

Uno de los más acérrimos defensores de la música de Robles fue José Zapiola, que siempre rechazó el himno de Carnicer. Muchos años después, Zapiola recordaba con nostalgia el primer Himno Nacional:

«Tenía todas las circunstancias de un canto popular: facilidad de ejecución, sencillez sin trivialidad [...], y lo más importante de todo, se puede cantar [...] a una sola voz sin auxilio de instrumento.»

Zapiola es quien hace la crítica más técnica, y quizás más acertada a los problemas que plantea el himno de Carnicer en su ejecución. Lo cierto es que comparada con la música de Robles, la de Carnicer resulta mucho más complicada en su ejecución, al ser concebida para intérpretes profesionales. Zapiola nos hace una síntesis de las dificultades de la composición¹⁷³⁶:

¹⁷³³ Claro Valdés, «Bicentenario de un Desplazado», *El Mercurio* (26.X.1980), p. E6.

¹⁷³⁴ Encina-Castedo, III, 1954, p. 1974.

¹⁷³⁵ Echeverría y Reyes, y Cannobio, 1904, p. 25.

¹⁷³⁶ *Semanario Musical*, N°5 (8.V.1852). Citado por Pereira-Salas, 1941, pp. 93-94.

«Comienza con una sucesión de tres notas bastante molesta para los ejecutantes, pues hace muy arbitraria la ejecución y hace perder parte de la expresión. Antes de entrar al tercero y quinto compases vemos en cada uno de ellos un *seiscillo* en breves (fusas) de dificultad para los aficionados.

En la Estrofa —la parte esencial del himno— el 4º y 13º compases hay un *portamento di voce* de Do en primera línea hasta Fa, quinta línea del pentagrama (hablamos en llave de Sol) que casi es imposible cantar por los que ignoren solfeo, con mayor razón para un pueblo. Ese portamento vuelve a repetirse en el penúltimo compás antes de entrar en el coro. Más todavía, en el cuerpo del canto hallamos diez *tresillos de* medias corcheas; un compás que tiene semejante reunión de tresillos no puede ser bien cantado por la masa popular; aún más, cantando el coro a una *sola voce*, hay que servirse de la parte que corresponde a la voz baja, pues ésta se adapta mejor para el efecto que pide la frase y para no interrumpir el hilo de la oración.»

La crítica de Zapiola en realidad es correcta, ya que la pieza siempre ha planteado bastantes problemas para su ejecución, razón por la cual en algunos arreglos o ediciones posteriores se ha simplificado un poco la parte rítmica. También la dificultad para cantarlo ha sido enunciada por otros autores, sobre todo los¹⁷³⁷:

«giros operáticos que debemos entonar en registros casi imposibles.»

Lo cierto es que quienes escriben han tenido la experiencia de oír muchas interpretaciones bastante sufridas del himno, y sobre todo, han vivido situaciones en la que se ha tenido que cantar esta música *a capella*, en las que resulta muy difícil mantener la afinación y acertar en los intervalos. Por esta razón, la mayoría de las veces que en Chile se canta el himno en actos oficiales, se hace provisto de una grabación, salvo en casos que se cuente con una banda u orquesta más o menos profesional.

La polémica sobre la música no tiene sentido, ya que la mayoría de los estudiosos destacan la calidad del himno de Carnicer. El problema gira más bien en su dificultad de interpretación, que es lo que Zapiola apunta. Si tomamos como ejemplo algunos himnos como el inglés, *God save the Queen*¹⁷³⁸, el himno canadiense, *Oh Canada*, e incluso el estadounidense, *Tre Star-Spangled Banner*, vemos que su

¹⁷³⁷ Claro Valdés, «Bicentenario de un Desplazado», *El Mercurio* (26.X.1980), p. E6.

¹⁷³⁸ Carnicer hizo una orquestación de este himno (*God save the King*). Ver Pagán y De Vicente, 1997, p. 413.

facilidad de entonación es bastante grande, en cualquier situación, ya sea *a capella* o con acompañamiento de algún instrumento. En el caso del himno inglés vemos que cualquiera puede cantarlo sin desafinar demasiado, ya que tiene un ritmo uniforme y sus intervalos resultan muy naturales, con bastantes segundas, y sin ninguna modulación. Es decir, perfecto para ser entonado por cualquier persona. No sucede lo mismo con el chileno. Veinte años después del anterior análisis musical del *Himno*, y cuarenta y cuatro años después de su estreno (1872), Zapiola escribe con más pasión si cabe en contra del himno de Carnicer¹⁷³⁹:

«Chile tenía su Marcha Nacional, cuya letra había sido mandada reconocer por decreto especial del Gobierno, hasta que la intrusa música de Carnicer vino a interponerse, sin otro mérito que estar más conforme con la moda reinante posteriormente.»

El músico chileno «profundiza» en su crítico análisis musical respecto a las dificultades que tenía la música de Carnicer para ser interpretada, y a su vez nos habla con cierta perspectiva, ya que el himno de Carnicer, hacia 1872, llevaba ya muchos años cantándose en Chile. Todo esto demuestra que su opinión respecto a la «nueva» Canción no había cambiado en nada¹⁷⁴⁰:

«Como se ve, pues, la antigua marcha tenía tantas ventajas como inconvenientes tiene la moderna, y nada prueba más lo que decimos que el que en tantos años que lleva de fecha se canta tan generalmente mal como en los principios.»

Más adelante Zapiola reconoce, sin embargo, la calidad musical de la composición de Carnicer, pero defiende la antigua como símbolo:

«Ningún interés *musical* tenemos en hacer la defensa de la antigua marcha, que, sin vacilar, confesamos ser muy inferior, *como música*, a la moderna; pero, como patriotas, nos duele ver preferido un canto que no va acompañado de un solo recuerdo glorioso para un chileno mientras la antigua no sólo se hizo oír en Chile, sino en el Perú donde San Martín condujo nuestro ejército, unido al argentino.»

Posiblemente lo más interesante es el análisis que hace el músico chileno de la Canción de

¹⁷³⁹ Zapiola, 1974, p. 70.

¹⁷⁴⁰ Zapiola, 1974, p. 71.

Carnicer, destinado, según su autor, a probar sus defectos. En primer lugar no ve la necesidad de que tenga una introducción¹⁷⁴¹:

«No consideramos la introducción, que éste es un adminículo desconocido en todos los modelos de esta especie de canto. La Marsellesa no tenía en su principio introducción; no la tiene. La inglesa *God save the King*, a pesar de su pequeñez, ni la tenía en su origen la canción argentina, que después hemos visto preceder de una especie de introducción que, sin duda, es una imitación de alguna antigua misa de *requiem*.»

Posiblemente la concepción teatral de la música de Carnicer, así como la necesidad de aprovechar todos los recursos orquestales, hace que casi todos los himnos del maestro tengan una introducción. Zapiola no gusta de dicha concepción, y echa de menos el elemento «popular» en su música. Tras manifestar lo innecesaria que consideraba la introducción, pasa a hablarnos de la parte vocal y sus dificultades:

«Hablaremos desde que entran las voces. Al fin de los trece primeros compases se encuentra un pasaje de ejecución que creemos muy difícil hacer con regularidad por personas que no hayan vocalizado antes algún tiempo. Cuatro compases después hay uno entero de semitonos aún de mayor dificultad, y antes de la última nota de la estrofa hay tres tresillos continuos que están en el caso de los retazos citados.»

El coro tampoco sale bien parado en la crítica, ya que Zapiola ve muy difícil que el pueblo pudiera entonarlo dignamente:

«Pero donde como de intento reunió el autor todas las dificultades de entonación fue en el coro, es decir, en aquella parte de la canción en que debió esmerarse por hacerla accesible a todas las voces. Aquí se encuentra hasta un inconveniente indisciplinable en un compositor de la capacidad de Carnicer: la altura de las notas, y este inconveniente es insuperable, pues, cantando en tono menos alto que el del original, las voces bajas no se oírían.»

Según el músico, las dificultades del coro eran ya entonces *vox populi*:

«Siendo tan conocido por todos lo *impopular* del coro, nosotros sólo haremos una observación. A los dieciséis compases después de la entrada de las voces, hay un compás que empieza por un

¹⁷⁴¹ Zapiola, 1974, pp. 71-72.

acorde de séptima disminuida, que sólo puede ser entonado por cantores muy acostumbrados.»

Por último, sobre la práctica que ya se ha vuelto común cuando se canta el himno a una sola voz: la de introducir las notas del bajo como melodía en la parte final del coro («Que la tumba serás de los libres»), dice lo siguiente:

«La dificultad de tal pasaje se aumenta mucho desde que se canta sin las *tres voces* que, a lo menos, pide este acorde, llegando esto hasta el caso que, cuando el coro es cantado por una sola persona, ésta tiene que abandonar las notas de la primera voz para tomar parte de las del bajo, que es la única que aislada presenta alguna melodía.»

No gusta Zapiola tampoco del excesivo protagonismo instrumental en la Canción:

«Las repetidas interrupciones de la voz, sobre todo la que precede a la entrada del coro, hacen indispensable el auxilio de instrumentos acompañantes, y éste es un gran defecto en composiciones de esta clase.»

Al final de su crítica, el músico insiste en que no pretende menoscabar «el mérito reconocido de que goza Carnicer», ni la calidad de su música, sino la validez del himno «como canción popular». Creemos, sin embargo, que, aunque el análisis musical de Zapiola es correcto, hay un importante elemento subjetivo en su rechazo a la música de Carnicer, por representar entonces una nueva etapa y una nueva generación en la ya consolidada independencia de Chile. El músico recordaba con nostalgia la antigua Canción Nacional, compuesta por un chileno. Sobre la de Carnicer termina diciendo:

«Por lo demás, lo que de *nacional* tiene esta marcha, se comprenderá bien al saber que la música es de un español y los versos de un *argentino*.»

Otros autores también se hicieron eco de dichas críticas sobre la dificultad de interpretación que tenía la Canción, así, en otro trabajo sobre el himno, se dice lo siguiente¹⁷⁴²:

«Nuestro Himno ha hecho una verdadera conquista: siendo, como es en realidad de verdad, una música estimada como difícil por muchos maestros, que la califican de inaccesible por el pueblo, el hecho es que hoy, sea porque a viva fuerza digámoslo así, se ha enseñado una i mil veces en

¹⁷⁴² Echeverría y Reyes, Cannobio, 1904, p. 30.

las escuelas i liceos públicos y particulares, i tocado i escuchado tanto, o sea por cierta disposición retentiva de las masas populares, el hecho es que esa melodía es enteramente popular.»

El autor afirma que ya era tarareada hasta por los vendedores de periódicos.

Aparte de los elementos «patrióticos» que invocaba Zapiola en contra de la partitura de nuestro compositor, creemos que el centro del problema está en la concepción de himno que tenía Carnicer, que como se puede constatar en todo el *corpus* de himnos del maestro tarregense, fueron compuestos para ser cantados por músicos profesionales en acontecimientos políticos o en los actos solemnes celebrados en el Real Conservatorio de Madrid¹⁷⁴³. Buena parte de ellos fueron cantados en los Teatros de Santa Cruz en Barcelona y Príncipe y de la Cruz en Madrid, y Carnicer contaba en estos coliseos con algunos de los mejores cantantes de la época, muchos del gremio rossiniano, y también con coros bastante buenos, que él mismo se encargaba de supervisar. Por lo tanto es normal que al escribir los himnos contara con las posibilidades vocales de estos conjuntos y aprovechara en la medida de lo posible sus voces. Sus himnos se cantaban al principio de las funciones de teatro u ópera, o en un descanso. Cierto es que a veces se sumaba el público, pero eran principalmente los solistas y el coro quienes los interpretaban. Por lo tanto, Carnicer, imbuido de la tradición compositiva italiana, al escribir el *Himno de Chile*, aunque lo concibió muy bien como tal, no pudo dejar de escribirlo de acuerdo con las posibilidades de una orquesta y coro profesionales, y de solistas de notable dominio técnico.

Por ello tenemos un himno que requiere destreza para lograr una ejecución digna. No estamos de acuerdo, sin embargo, con que el himno es una obra totalmente pensada para solistas. Creemos que Carnicer, al componerlo, pensó en términos más bien teatrales, con un concepto teatral del pueblo y una visión romántica de la libertad, dentro de la cual la independencia de Chile se veía como una causa idealista de un lugar remoto, similar a aquellos que hemos podido encontrar en los argumentos de sus óperas. Este concepto teatral se trasluce en su partitura, en la que se percibe claramente una acción, que es insinuada en los motivos rítmicos y melódicos.

Muy distinto es el panegírico que hace el capitán del ejército chileno J. Magarit de la obra de Carnicer. Magarit nos confirma la percepción teatral, y, aunque su descripción es épica y exagerada, resulta interesante como forma de interpretar la acción que, a nuestro juicio, deja traslucir claramente la

música del compositor español. En este caso está llevada al campo de la lucha chilena por la independencia¹⁷⁴⁴:

«En la primera frase musical, como una explosión de entusiasmo, se oyen batir los tambores de Zaragoza conjuntamente con los de Chacabuco y Maipú, conduciendo a los ciudadanos al asalto de las posiciones del invasor; se ven brillar las bayonetas, se oyen el estampido de los cañones y el fragor del combate [...] Rítmicamente se han echado al vuelo las campanas de la Seu de Urgell y las de Sudamérica, cerrando su sinfonía con la promesa de consolidar la independencia [...] Después el Himno es apoteósico, manifiesta la ratificación decidida de una proclamación de derechos, se convierte en un juramento que se repite tantas veces como fuerza conserve el ciudadano, y la extinción llega, no agónica, como la muerte o la derrota, sino como el grito de atleta en el momento de triunfar.»

Según Magarit, nuestro compositor se habría sentido plenamente identificado con el espíritu antifernandino de la letra del himno:

«El rencor que Carnicer guardaba en su corazón por la funesta tiranía de Fernando VII, su amor al suelo patrio, la evocación de su infancia y juventud pasadas en la campiña entre los abruptos roquedales de los pirineos, el fragor de la guerra de invasión [...], el misticismo vivido en las horas de recogimiento en la Seu de Urgell, se vaciaron en el nuevo Himno, que más bien es una elevación del espíritu y una plegaria a la libertad que una composición musical.»

Como vemos, en el último párrafo Margarit ve un carácter casi extramusical del himno, dándole una connotación de símbolo alegórico o de manifiesto. En cualquier caso, y a diferencia de la época de Zapiola, en este panegírico podemos ver la plena aceptación que para entonces tenía el himno de Carnicer como símbolo nacional de Chile.

¹⁷⁴³ Ver Pagán y De Vicente, 1997, pp. 393-427.

¹⁷⁴⁴ Magarit, *Antártica*, N°13 (X.1945), pp. 23-28.

3 MANIFESTACIONES POSTERIORES A LA COMPOSICIÓN DEL *HIMNO DE CHILE*

3.1 Polémica en torno al cambio de letra del himno

El cambio de música de la Canción Nacional chilena no fue la única polémica que hubo. El cambio de la letra también fue muy discutido. Esto sucedió hacia 1846, cuando se decidió retocar el texto original, ya que España había reconocido la independencia del país.

El periódico *El Araucano* publica un comunicado al respecto, haciéndose eco de que el 25 de abril de 1844 se habían firmado en Madrid los tratados de paz y amistad con España¹⁷⁴⁵. El pacto con España constaba de catorce artículos, y en el primero reconoce a Chile como nación libre, soberana e independiente:

«Renunciando su majestad, tanto por sí, como por sus herederos y sucesores, a toda pretensión de gobierno, dominio y soberanía de dichos países.»

La ratificación de dicho tratado «impulsó a varios españoles de Santiago» a pedir el cambio de letra, lo que se dispuso en 1847. La colonia española se dirigió al Ministro del Interior y Relaciones Exteriores, Manuel Camilo Vial, haciéndole ver «que no podían tolerar que sus propios hijos los trataran de «monstruos», «asesinos» y «viles»». El ministro, tras meditar sobre el asunto encargó a Eusebio Lillo para que escribiera un letra alternativa¹⁷⁴⁶. Lillo, que era entonces un joven funcionario del Ministerio de Relaciones Exteriores y ya destacaba por su talento como poeta, se puso en la tarea y terminó el encargo para el mes de septiembre de 1847:

«Cumplí con lo que creía una orden de mi jefe: y, como era natural, sometí mi trabajo al insigne maestro literario Don Andrés Bello, que desempeñaba el cargo de Oficial Mayor de Relaciones Exteriores.»

Como vemos, el venezolano Andrés Bello, que fue quien había presentado a Carnicer al embajador chileno en Londres, ya había emigrado a Chile, donde había adquirido la nacionalidad y ocupaba un importante puesto en el Ministerio:

¹⁷⁴⁵ Canales Toro, 1960, p. 25.

¹⁷⁴⁶ Gálvez Vigouroux «Don Eusebio Lillo y el Himno de Chile», *Zig-Zag* (18.IX.1954).

«El señor Bello, con esa modestia que le es propia, mostróse bondadosamente satisfecho de las nuevas estrofas. Me hizo la indicación de cambiar el coro que llevaba mi canción, y sintiéndome incapaz de hacer otro mejor, le insinué la idea de conservar el coro antiguo en homenaje al viejo cantor de la época gloriosa de nuestra independencia. Me habló el señor Bello de todos los defectos de ese coro¹⁷⁴⁷, pero ante mi insistencia, convino en conservarlo.»

Andrés Bello escribió en el periódico *El Araucano* sobre este cambio de letra¹⁷⁴⁸:

«Otra creación del Diez y ocho ha sido la nueva Canción Nacional, compuesta por Don Eusebio Lillo. La antigua, asociada a tantos recuerdos de gloria, no era ya análoga a las circunstancias presentes. La del señor Lillo la aventaja, a nuestro juicio, en mérito poético; y solo es sensible que haya conservado sin alteración el Coro de la antigua, cuya última línea no puede cantarse, ni es verso.»

Como podemos ver, Andrés Bello estuvo presente y participó primero, en Londres, en el cambio de música del antiguo *Himno*, y más tarde en el cambio de la letra original, con lo que poco quedó el primer himno: tan sólo la letra del coro.

Pero éste último cambio, el del texto de Vera y Pintado, no se hizo sin oposición, ya que había bastantes chilenos a los que no les gustaba la idea¹⁷⁴⁹.

El representante de la colonia española, Puerta de Vera, escribió al Ministerio del Interior y Relaciones Exteriores el 26 de diciembre de 1845, para pedir el cambio del texto del himno:

«Todas las cosas sufren y deben sufrir las modificaciones y variaciones que reclaman los adelantos de la sociedad y diferentes posiciones de los Estados.»

El escrito apareció publicado en el diario *El Progreso*, de 3 de enero de 1846, y al referirse a la letra, decía lo siguiente:

«Si bien en el tiempo en que fue compuesta era adecuada a las circunstancias, porque los españoles eran tenidos como los mayores enemigos, no así en el día que el que expone está

¹⁷⁴⁷ Vemos que los defectos de los que hablaba Zapiola no eran sólo musicales, sino también poéticos.

¹⁷⁴⁸ Canales Toro, 1960, p. 26.

¹⁷⁴⁹ Silva Castro, 1947, p. 7.

cierto son y serán los mejores amigos, tanto porque reconocida la Independencia el Gobierno español contribuirá más que otro a la prosperidad y paz de esta República, cuanto porque el mismo idioma, la misma religión y costumbres harán entre los chilenos y españoles reine aquella armonía que debe haber entre los de una misma familia después de que han zanjado las diferencias o motivos que ocasionaron su discordia.»

Se refería luego Puerta de Vera a lo propio que era hablar de «familia», en la que en primer lugar estaban los chilenos y en segundo lugar los españoles:

«Pues si se examina uno por uno los que componen la buena sociedad de Chile, todos descienden de los segundos.»

Pedía en el escrito al Presidente de la República:

«Se digne mandar variar la letra de la Canción Nacional en todo lo que ofende a los españoles y nada favorece a los chilenos.»

Cuando todo parecía ir bien para la causa de la colonia española, se produce una virulenta réplica en *La Gaceta del Comercio*, firmada por «El Minero Copiapino», el 29 de enero de 1846, quien recomienda al gobierno que desestime la petición.

El diario *El Orden* apoyó bastante a Puerta de Vera, y el 4 de enero de 1846 publicó la presentación hecha por éste al gobierno, y un editorial sobre el tema, las siguientes reflexiones:

«Las canciones nacionales están destinadas, a nuestro juicio, a despertar y poner en acción en ciertas épocas las pasiones populares para hacerlas servir a grandes fines.»

Continúa el artículo diciendo que una vez conseguidos los fines perseguidos, debía darse la mano al vencido, y buscar la concordia¹⁷⁵⁰. Otros periódicos también apoyan la causa de Puerta de Vera, como *El Mercurio de Valparaíso*. Sin embargo, «El Minero» vuelve a la carga y contesta, el 6 de febrero de 1846, señalando que la propuesta de Puerta de Vera¹⁷⁵¹:

«No puede conducir sino a uno de sus fines, o a una ridícula negativa o que le den carpetazo a su solicitud y duerma hasta la consumación de los siglos.»

¹⁷⁵⁰ Silva Castro, 1991, p. 8.

La polémica siguió adelante, y *El Mosaico*, en su editorial del 30 de agosto de 1846, manifestaba: «Nuestra Canción Nacional está pidiendo que se rehaga». Se refiere a los versos que la componían, los que considera buenos para otras circunstancias, pero que:

«En el día no pueden ser la expresión de los votos de un pueblo que acaba de entablar relaciones comerciales con su antigua metrópoli, celebrando tratados de paz y de amistad duradera y estable.»

A ello agregaba que «de España viene un enviado diplomático», de que parecía inminente su llegada, y que si se encontrara en el país los días 17, 18 y 19 de septiembre¹⁷⁵²:

«Cuando un público entero, con la cabeza descubierta y de pie escucha la Canción Nacional, [...] cuán triste idea se formará de nosotros! Idea, [...] por lo menos, altamente desventajosa sobre “nuestro carácter”.»

El comentario de *El Mosaico* terminaba pidiendo que la Facultad de Humanidades de la Universidad citara a certamen para cambiar los versos de la Canción Nacional.

El diario *El Progreso*, de Santiago, publicó un comunicado el 16 de setiembre de 1846, al acercarse las festividades patrias, que estaba dirigido «A los chilenos sensatos» y aparecía firmado por «Un español». El autor señalaba que era razonable ir pensando en modificar la letra, ya que los tiempos habían cambiado y quienes habían sido enemigos debían darse la mano. La polémica continúa, hasta que en 1847 —como se ha explicado antes— el gobierno encarga la nueva letra a Lillo, a modo de:

«Apaciguar a los españoles como corolario de las relaciones diplomáticas entre España y Chile que se habían restaurado recientemente.»

Silva Castro hace un análisis detallado de la antigua letra, llegando a la conclusión de que, aunque utiliza una retórica en la que aparece un patriotismo aborigen —más vinculado al suelo americano y los indios—, algunas frases de la letra, como: «De tres siglos lavamos la afrenta / combatiendo en el campo de honor» no tienen sentido, pues los criollos no existían hacía tres siglos (se refiere a trescientos años antes de la polémica) y la mayoría de los chilenos eran hijos de españoles, con las mismas costumbres. Silva Castro

¹⁷⁵¹ Silva Castro, 1991, p. 9.

¹⁷⁵² Chubrétoich, 1991, p. 41.

se pregunta si los jóvenes heraldos que tomaron parte en la lucha por la independencia «¿fueron acaso hijos del aire?»¹⁷⁵³. Lo cierto es que los araucanos no participaron en la guerra de Independencia, y cuando hubo ocasión tomaron partido por la Corona; a mediados del siglo XIX todavía soñaban con una posible reconquista española.

Los ecos de la polémica continuaron durante un tiempo, pero el cambio de letra se oficializó, y comenzó a cantarse en los actos públicos el texto de Eusebio Lillo. Sin embargo, ningún decreto ratificó la versión definitiva del *Himno*. Hubo que esperar hasta el 12 de agosto de 1909 para que el gobierno de la república, a través del decreto n.º 3482 y del Ministerio de Educación Pública, oficializara el texto y la música de la canción¹⁷⁵⁴:

«1.º En la letra se ajustará estrictamente al texto manuscrito que se guarda en este Ministerio, firmado por el señor Don Eusebio Lillo;

2.º Respecto a la música, seguirá en todo la edición impresa en Londres por Don Ramón Carnicer.»

El decreto incluye el mandato de realizar una edición oficial del himno. Se hizo dicha edición en 1910, en 1000 ejemplares con el escudo nacional y a todo lujo. La litografía Lafourcade de Santiago de Chile fue la encargada de imprimir la pequeña edición, que también se había hecho para conmemorar el centenario de la primera declaración de independencia (1810) que había tenido Chile.

Aunque luego se han hecho muchas ediciones, con esta quedó, por fin, oficializado el *Himno*, que desde entonces no ha sufrido ninguna modificación.

3.2 Presencia de Ramón Carnicer en Chile

La figura del compositor catalán resulta hoy en día un punto de referencia importantísimo para la República de Chile y ha adquirido a través de su *Himno* el valor de símbolo nacional. Pocos son las ciudades o pueblos que no tengan una calle con el nombre de Ramón Carnicer. Aunque no es mucho lo

¹⁷⁵³ Silva Castro, 1991, p. 19.

¹⁷⁵⁴ «Himno Patrio de la República de Chile/ Letra de Don Eusebio Lillo/ Música de Don Ramón Carnicer/ Edición oficial/ 1910/ Litografía Lafourcade, Calle Merced 284, Santiago. »

que se sabe de su vida, Carnicer es conocidísimo en el país andino: su música ha sonado a lo largo de todo el territorio nacional y el compositor goza de un gran respeto. Se han celebrado diversos actos a lo largo de la historia del país para rendir homenaje al *Himno* y a su compositor, con sellos, grabados, placas conmemorativas y galvanos que llevan el rostro del compositor. Aunque Carnicer nunca estuvo en Chile, forma parte de la cultura e historia moderna del país y tiene una extraordinaria presencia en él. Uno de los «tesoros» conservados en el Museo Histórico Nacional es el piano de Carnicer, que fue llevado a Chile como si de una reliquia se tratase. El instrumento fue restaurado y se encuentra expuesto en el museo desde hace varias décadas.

Sabemos que el piano fue un obsequio de España a Chile, gracias a una iniciativa del diplomático chileno Carlos de la Barra. Un artículo aparecido en *El Diario Ilustrado* de Santiago de Chile en 1847 nos cuenta que varias distinguidas personalidades españolas se interesaron por la gestión que realizaba el diplomático chileno, entre ellos el ministro de Educación Nacional, José Ibañez Martín, y el de Asuntos Exteriores, Alberto Martra Artajo, así como el director del conservatorio, padre Otañe, y Gabriela Espina, sobrina de la escritora Concha Espina¹⁷⁵⁵. Las gestiones no estuvieron exentas de dificultades. El origen del asunto habría sido un artículo que publicó De las Heras en un semanario madrileño *Informaciones* dedicado a Germán Vergara Donoso¹⁷⁵⁶, Ministro de Relaciones Exteriores, el primero que se interesó por el asunto cuando era Consejero de la Embajada Chilena en Madrid, aunque no pudo concluir la gestión para llevar el piano a Chile. Tanta fue luego la insistencia de Carlos de la Barra, que habló con distintas personalidades en Madrid, que el Director General de Bellas Artes de España, Juan de Contreras, marqués de Lozoya, exclamó:

«Bien, dígame Ud. donde está el piano, y se lo lleva.»

Pero en el Conservatorio de Madrid, donde De las Heras decía que se encontraba el instrumento, había muchos pianos del siglo anterior. Era necesario identificar su autenticidad con documentos y el testimonio de personas entendidas. El piano de mesa de Carnicer se encontraba en una sala al lado del Salón de Actos, sala que se usaba como comedor de ceremonia. El director del conservatorio, el padre Otañe,

¹⁷⁵⁵ «España obsequió a un Chileno el piano en que Don Ramón Carnicer compuso nuestro Himno Nacional», *El Diario Ilustrado* (18.IX.1947).

¹⁷⁵⁶ «España obsequió a un Chileno el piano en que Don Ramón Carnicer compuso nuestro Himno Nacional», *El Diario Ilustrado* (18.IX.1947). No tenemos más detalles sobre el artículo al que se hace referencia.

ayudó a identificar el piano. Entonces De la Barra inició las gestiones con el gobierno español, que gracias a la buena voluntad de algunas personas amigas, se fueron solventando favorablemente.

El instrumento en cuestión es un «Collard's & Collard's», hecho en Londres hacia 1840; fue restaurado en Madrid por la firma Hazen en 1945 antes de ser enviado a Chile.

«Así fue como el mismo día en que debí partir de España de regreso a Chile, recibí en la estación del Norte de Madrid, de manos del mismo Marqués de Lozoya Director General de Bellas Artes, el boleto de embarque que acreditaba el envío a nuestro país, del instrumento en que Don Ramón Carnicer compuso los acordes del nuestro Himno patrio.»

En otro artículo podemos tener más información respecto a los detalles que tuvo esta iniciativa. El periodista Carlos Sander conversa con Antonio de las Heras, músico en Radio Madrid sobre el piano en el que Carnicer habría compuesto la Canción Nacional y sobre su decisiva intervención para que el instrumento llegara a Chile¹⁷⁵⁷:

«En esa época trabajaba en el Ministerio de Educación Nacional. Registrando una tarde algunas salas olvidadas y viejas de nuestro Conservatorio de Música. descubrí un piano ya destartado, ceniciento y cubierto de polvo, con sus cuerdas cortadas y su teclado amarillento. Era el famoso piano en que Don Ramón Carnicer había compuesto la Canción Nacional de Chile.»

De las Heras, que varios años después recuerda en la entrevista los detalles de su iniciativa, señala que entonces se interesó inmediatamente por el instrumento, y según sus palabras, inició las gestiones para su donación al gobierno chileno¹⁷⁵⁸:

«Hablé con las autoridades educacionales y con altos personeros del Ministerio de Asuntos Exteriores, para que el piano se arreglara y se dejara perfecto y acto seguido se regalara al Gobierno de Chile. Colaborador generoso y cooperador definitivo fue ese gran señor que se llama Carlos de la Barra y que en esos años servía las funciones de Encargado de Negocios de Chile en España. Con él debimos vencer todos los obstáculos y esperar todos los plazos. Llegó el día en que Don Carlos de la Barra pudo hacer llegar esta reliquia hasta su patria. Me dicen

¹⁷⁵⁷ Carlos Sander, «Antonio De las Heras y el piano de Ramón Carnicer», *Zig-Zag* (10.IX.1955), p. 17.

¹⁷⁵⁸ Carlos Sander, «Antonio De las Heras y el piano de Ramón Carnicer», *Zig-Zag* (10.IX.1955), p. 18.



ustedes que el piano de Don Ramón Carnicer está en el Museo Histórico de Santiago de Chile. Me colma de júbilo saber que ayudé un poco a que los chilenos de todas las edades puedan contemplarlo, mirar las blancas teclas donde se apoyaron las manos de nuestro ingenio.»

El piano llegó a Chile seis meses después de haber vuelto De la Barra, pues no alcanzó a viajar en el mismo barco con él. El instrumento estuvo depositado en una bóveda del Banco de Chile antes de ser instalado en el Museo Histórico, cuando De la Barra lo ofreció al gobierno chileno.

CAPÍTULO IV RECLAMACIONES Y PLEITOS DIVERSOS SOBRE DERECHOS LABORALES Y ARTÍSTICOS

1. RECLAMACIONES PARA LA OBTENCIÓN DEL NOMBRAMIENTO EN EL CARGO QUE OCUPABA DESDE 1827

Carnicer desempeñó a lo largo de su vida diversos cargos, en los que tuvo que cumplir con obligaciones, a veces, muy distintas. La mayoría de los puestos los ocupó por voluntad propia, excepto el de Maestro Director y Compositor de los teatros de Madrid, que en un principio le fue impuesto por voluntad real, cuando el músico fue embargado a Madrid. Ciertamente es que una vez en la capital del reino, el maestro pudo seguir desarrollando su carrera cada vez con más libertad, y descollar como aventajado músico y gestor. Sin embargo, su destino forzoso frustró su brillante carrera en la Ciudad Condal, donde llevaba ya más de una década al frente de las temporadas de ópera del Teatro de Santa Cruz, sin que por otra parte implicara un nombramiento de por vida en Madrid. Por lo tanto, ni su plaza ni su sustento como músico estuvieron garantizados por el hecho de que su traslado forzoso se produjese por una Real Orden. Debido a esta incertidumbre laboral, hacia 1836 inició reclamaciones para obtener la propiedad del puesto que venía ocupando: Maestro Director y Compositor de los Reales Teatros que, según su punto de vista, era de los dos coliseos: el de la Cruz y el del Príncipe.

Carnicer llevaba desde 1827 trabajando en los teatros de la Villa y Corte, y nada más llegar se le había hecho una contrata que se fue renovando sucesivamente. Tras varios años al frente de la compañía italiana y de las orquestas aún no tenía la plaza en propiedad; además, con la llegada del período constitucional, cuando el ayuntamiento de la ciudad ya no dependía directamente de las reales voluntades, comenzaron las intrigas para desplazar a Carnicer de sus funciones, coincidiendo con un movimiento reivindicativo de «lo español» en la música, en detrimento de «lo italiano», cuyo exponente, para muchos era Carnicer.

Las reclamaciones por la propiedad del cargo de director de los teatros comenzaron en el mes de diciembre de 1836, cuando Carnicer aprovechó el momento político, aparentemente más igualitario, utilizando como principal argumento los agravios que había sufrido durante la época absolutista. Por otra

parte, el cierre del conservatorio en este año debió de menguar notablemente los ingresos de nuestro músico que, preocupado por su futuro económico, decidió luchar por la propiedad de su plaza, que venía a ser en ese momento su único medio de sustento.

En un primer escrito que hace llegar al ayuntamiento, el maestro plantea las circunstancias de su embargo a Madrid¹⁷⁵⁹:

«Don Ramón Carnicer, uno de los actuales Empresarios de los Teatros principales de la Corte, maestro Director y Compositor de la Compañía de ópera de los mismos, a V.E. con todo respeto hace presente: Que en Junio de 1826 celebró la Contrata de que acompaña testimonio con la Empresa del de Barcelona en la persona de Don José Cornet.

En principios de 1827 fue embargado por disposición de la Junta superior creada por especial Real Orden para el arreglo y reforma de los referidos Teatros de Madrid, y en consecuencia se le mandó poner en camino para la Corte, como resulta de las dos órdenes del Conde de Villemur, Gobernador Militar y Político de la espresada Ciudad de Barcelona, que igualmente acompañan por testimonio.»

Continúa su exposición el maestro explicando los daños ocasionados a la empresa de Barcelona por su destino forzoso a la capital del reino¹⁷⁶⁰:

«El embargo del que expone ocasionó a la Empresa de Barcelona trastornos que quiso evitar con la representación que hizo el 10 de Marzo del mismo año 1827, cuyo contenido, decreto a ella provehido, y demás que motivó. Constan por testimonio a la letra en el expediente promovido por el que expone, y que asimismo es adjunto; como también la escritura original que celebró con los autores de las Compañías disuelta que fue la Junta Real en el mismo año de 1827, cuyo documento igualmente se acompaña.»

Luego prosigue indicando las negativas incidencias personales que tuvo el embargo: la pérdida de los beneficios que tenía en Barcelona y de las relaciones personales útiles que tenía en dicha ciudad y, sobre todo, el hecho de estar obligado a tener un domicilio profesional único; es decir, a tener que desarrollar su

¹⁷⁵⁹ AVM: (S) 2-481-35 (27.XII.1836).

¹⁷⁶⁰ Idem.

carrera en un solo lugar¹⁷⁶¹:

«Por todos los indicados documentos se demuestra hasta la evidencia, que la venida del exponente a la Corte le privó de los beneficios de su Contrata en Barcelona, le motivó las incomodidades consiguientes a su traslación, y le sugetó en su profesión a domicilio forzoso, renuncia de sus relaciones útiles anteriormente establecidas, y probabilidades de otros perjuicios que afortunadamente no han tenido lugar, pero que deben siempre considerarse como de algún valor tratado la cuestión como se presentaba entonces.»

Más adelante pasa a recordar los alegatos que hizo la empresa para tratar de que Carnicer no fuese trasladado a Madrid (ver capítulo I), así como sus reclamaciones al respecto para no poder ir a la capital del reino, que en su día fueron ignoradas por las autoridades¹⁷⁶²:

«En nada se tuvieron las razones alegadas por la Empresa de Barcelona; ni produjeron mayor fruto las reclamaciones hechas en aquel tiempo por el exponente, a quien no quedó otra alternativa que la de venir a estos Teatros embargado, no obstante, las observaciones de la Empresa; contestándose a éstas ser indudable que como Español estaba sugeto el que expone a guardar lo privilegios concedidos a estos Teatros, subrogados entonces en la Dirección de los mismos, con lo demás que resulta de los documentos justificativos que se presentan, y cuya repetición omite el exponente en este escrito.»

Finalmente, Carnicer hace una síntesis de su experiencia y de su ya larga dedicación a los teatros de la corte, alegando el derecho a algún privilegio, en vista de sus méritos y años de servicio. Termina por ello solicitando le sea otorgada, sin concurso ni oposición, la plaza de Maestro de Música del Teatro Príncipe, que en ese momento no cuenta con director, por fallecimiento del último¹⁷⁶³:

«Del embargo, de la obligación impuesta al maestro de música de Barcelona, como Español, a guardar los privilegios de los Teatros de Madrid y por último de las repetidas órdenes para su traslación a la Corte, y de la de su venida realizada en consecuencia, como así mismo de los

¹⁷⁶¹ Idem.

¹⁷⁶² Idem.

¹⁷⁶³ Ibidem.

años de servicio que cuenta en los nominados Establecimientos, se deduce clara y terminantemente el derecho que le asiste a gozar cualquiera beneficio que los mismos puedan proporcionarle; y ciertamente no se hallará ninguno más acreedor bajo todos aspectos. Por tanto, y resultando vacante la plaza de maestro de música del Teatro del Príncipe, que desempeñaba Don Estevan Moreno suplica se sirva adjudicarla al exponente en justa recompensa de sus muchos y buenos servicios, y en consideración a sus acreditados conocimientos; pues aparece evidente que cuando se le embargó para maestro Director anteponiéndole a los particulares de ambos Teatros, se estimó superior la cooperación del Exponente en los trabajos de su profesión, circunstancia que excluye toda necesidad de oposición para promover dicha plaza. Y en ello recibirá singular merced.»

Su reclamación llegó a oídos de las autoridades, pero no obtuvo la propiedad de la plaza enseguida. Nuestro compositor, según sus propias palabras, era uno de los empresarios de los teatros, lo cual le daba más fuerza e influencia para plantear su derecho a la plaza. Sin embargo, sus alegaciones siguieron su lento curso en el ámbito de la burocracia, y fueron discutidas en varias sesiones del Ayuntamiento Constitucional, como vemos en las anotaciones hechas al margen izquierdo de su escrito. En apoyo de sus demandas contó con los miembros de la Comisión de Espectáculos, que en un escrito de enero de 1837 no escatiman elogios al maestro de Tárrega¹⁷⁶⁴:

«La Comisión de espectáculos Públicos en vista de éste expediente que ha ecsaminado con todo detenimiento, debe manifestar a V.E. que la solicitud de Don Ramón Carnicer, uno de los actuales Empresarios de los Teatros principales, y Maestro director y Compositor en la Compañía de ópera de los mismos, espuesta y se funda en los antecedentes más legítimos: consta que vino embargado a los Teatros de la Corte, por el íntimo convencimiento que se tenía de sus superiores conocimientos, y es notorio que durante su permanencia en la Capital desde aquella época, ha hecho al arte eminentes servicios que honran al mismo tiempo al país e influyen de un modo positivo en la cultura Nacional, siendo el solo Español que en su linia ha sobresalido y se ha hecho un nombre, que para gloria nuestra es ya Europeo.

Por tanto, la Comisión cree que V.E. procediendo en justicia, debe adjudicarle la Plaza

¹⁷⁶⁴ AVM: (S) 2-481-35 (24.I.1837).

vacante de Maestro del Teatro del Príncipe, que desempeñaba el difunto Don Estéban Moreno.»

Como vemos, la comisión destaca sobre todo los «servicios a la patria» y al arte nacional, cualidades necesarias en tiempos constitucionales para la reivindicación de derechos, dado el nacionalismo que se fomentaba por aquellos años. Entre los argumentos a su favor, llama la atención la afirmación de que es el «solo español» de su clase que se ha hecho un nombre en el extranjero, y tiene fama en Europa.

Unas semanas más tarde el maestro recibió un escrito comunicándole su nombramiento. Reproducimos las palabras transmitidas a Carnicer confirmando su plaza¹⁷⁶⁵:

«Teniendo en cuenta el Excmo. Ayuntamiento Constitucional de esta M.H.V. de los méritos y servicios contraídos por V. como Maestro Director y Compositor de la ópera en los teatros de esta Corte e igualmente su distinguido mérito, ha tenido a bien nombrar a V. para la plaza de Maestro de Música del Teatro del Príncipe vacante por fallecimiento de Don Estévan Moreno.

Lo que comunico a V. para su inteligencia y satisfacción.»

Parece que a partir de este momento el panorama profesional de nuestro músico en los teatros se consolida y sus méritos artísticos son reconocidos, ya que obtiene el pleno derecho a ocupar su plaza en el Teatro del Príncipe, a la vez que continúa trabajando en el Teatro de la Cruz y guardando, para mejores tiempos, su plaza en el conservatorio, que permanece cerrado. Por entonces Carnicer comienza nuevamente a vincularse a círculos liberales, aunque esta vez más en el plano artístico, y no tanto en el político. Colabora de forma más intensa con autores del mundo del teatro madrileño —como Manuel Bretón de los Herreros, Ángel Saavedra, Eugenio de Hartzembusch y José de Espronceda, conocidas figuras del romanticismo español y vinculadas a las ideas liberales— en la composición de música incidental para sus obras. Con la promulgación del Estatuto Real en 1834 y la restauración de la Constitución de Cádiz en 1836 se respira un ambiente más libre en el plano creativo, y Carnicer va recibiendo el reconocimiento del mundo oficial por su trayectoria y labor como músico. Es entonces cuando se crean distintas instituciones de carácter científico y cultural, vinculadas al mundo de los liberales, como el Liceo Artístico y Literario de Madrid, fundado en 1837, donde Carnicer es nombrado

¹⁷⁶⁵ AVM: (S) 4-67-86 (13.II.1837).

profesor de Armonía en 1838¹⁷⁶⁶.

Seguramente este complicado período en la vida profesional de nuestro compositor le animó a solicitar también la plaza de maestro de música del Teatro de la Cruz, y a continuar como empresario, primeramente en el Teatro del Príncipe (1836-1838), junto con su yerno Francisco Mingüella de Morales, y más tarde junto con varios socios en el Teatro de la Cruz (1839-1840).

1.1 La plaza de maestro de música del Teatro de la Cruz

El maestro reclamó la propiedad de la plaza del Teatro de la Cruz a lo largo de 1837 y 1838, una vez conseguida su plaza en el Coliseo del Príncipe. Curiosamente, y hasta esas fechas, Carnicer había gozado de un nombramiento «político», que se había consumado en la plaza de Maestro Compositor de los Reales Teatros, en virtud de una Real Orden, pero no en propiedad. Gracias a su reconocimiento artístico y su pericia al frente de las compañías italianas había seguido ocupando el puesto sin que hubiera fricciones con los maestros de música que sí habían hecho oposición para las plazas. Sin embargo, con la llegada del período constitucional y la primera guerra carlista, la ópera italiana fue desplazada poco a poco de los Reales Teatros, especialmente debido a la bancarrota del ayuntamiento y del gobierno. El recorte presupuestario aconsejó prescindir de Carnicer, que no contaba con un nombramiento en firme. Por esta razón se vio obligado a buscar otras vías para ocupar su puesto.

Su reclamación por la propiedad de la plaza del Teatro de la Cruz fue discutida en diversas sesiones ordinarias del ayuntamiento. Y finalmente¹⁷⁶⁷:

«El gobierno, previo informe del Excelentísimo Señor gefe político, acogió benignamente esta súplica y en Real Orden de 23 de diciembre de 1838 dijo que S.M. se había servido»

aprobar la propuesta de su nombramiento. En el siguiente párrafo se cita la Real Orden¹⁷⁶⁸:

¹⁷⁶⁶ Dentro de esta misma línea se crea en el año 1837 una Junta Filarmónica, para fomentar la composición de óperas nuevas. Dada la experiencia de Carnicer y su puesto en los Reales Teatros, fue nombrado director de la junta, donde también participó el conocido compositor Rodríguez de Ledesma.

¹⁷⁶⁷ Barbieri, 1986, p. 120.

¹⁷⁶⁸ Citado por Barbieri, 1986, p. 120.

«Declarar que en atención a que la venida de Carnicer a los teatros de Madrid fue forzosa en virtud de la ley de embargo que entonces existía, y decretada por una junta autorizada al efecto por Real Orden, su plaza de maestro director y compositor de los teatros principales de esta corte, debe considerarse según solicita, como obtenida por real nombramiento, y al mismo Carnicer con derecho a que se conserve en ella por cualquier empresa que la tome a su cargo.»

Así es como Carnicer logra ser reconocido como maestro director de los «Teatros principales», con derecho a la posesión de ambos cargos, en el Teatro de la Cruz y en el del Príncipe, y —lo más importante— con obligación para los empresarios de mantenerle en ellos. De esta manera nuestro músico acaba «convirtiéndose, quizás, en el primer funcionario artístico del Ayuntamiento de Madrid»¹⁷⁶⁹. Hasta aquí todo parecía resolverse a su favor, pero como veremos las cosas no fueron tan sencillas a la hora de aplicar su nombramiento.

1.2 El panorama profesional en la posguerra

Hacia 1838 la guerra por la sucesión de la corona tocaba a su fin. Las tropas del «pretendiente» Carlos María Isidro habían sido derrotadas en sucesivas batallas y no habían logrado apoderarse de grandes ciudades como Bilbao o San Sebastián. Después de la muerte de Zumalacárregui, las divisiones en el seno de los carlistas se hicieron cada vez más patentes, sobre todo por la existencia de dos corrientes: una favorable a la negociación con los liberales, y otra dispuesta a continuar la guerra. Finalmente, en 1839, se impuso la primera corriente y se produjo el famoso abrazo de Vergara entre los generales Espartero y Maroto, tras el cual sólo quedaron algunos focos de resistencia en Cataluña y el Maestrazgo. Madrid había sufrido las consecuencias de la guerra en menor medida que otras grandes ciudades; se notaron sobre todo en los presupuestos, que se redujeron en todos los ámbitos y afectaron al conservatorio, cuya partida se suprimió a partir de 1835. Los carlistas, aunque llegaron a las afueras de la capital, a Vallecas y Arganda, nunca lograron entrar en ella. La vida cultural, aunque con estrecheces, pudo seguir un curso más o menos normal. A partir de 1838 todo pareció ir un poco mejor para nuestro músico, el incierto y atribulado panorama político del período de la guerra carlista iba quedando atrás y la

¹⁷⁶⁹ Pagán y de Vicente, 1997, p. 33.

vida cultural retomaba su pulso; Carnicer era reconocido y respetado como una de las figuras imprescindibles en aquel renacimiento cultural. En 1838 el conservatorio volvió a funcionar como tal, aunque se redujo su presupuesto, y Carnicer recuperó su plaza y su sueldo, aunque más bajo y con retrasos. Como señalábamos antes, nuestro músico dirigía la Junta Filarmónica, y gracias a esta institución pudo apoyar a su amigo, paisano y discípulo, Baltasar Saldoni, en la puesta en escena de la ópera *Ipermestra*, estrenada el 20 de enero de 1838 en el Teatro del Príncipe, uno de cuyos empresarios era nuestro compositor. Está claro que cierto grado de optimismo imperaba en el maestro, ya que aquel año de 1838 también dio alas a sus impulsos creativos y le llevó a estrenar la que será su última ópera: *Ismalia o morte ed amore*, el 12 de marzo de 1838 en el Teatro de la Cruz. Llevaba varios años, desde diciembre de 1832, sin componer una nueva ópera, y esta sería su última creación para el teatro lírico. Posiblemente la reserva con que la obra fue recibida por la crítica, así como el acontecer profesional futuro de nuestro músico, fueron elementos determinantes a la hora de seguir componiendo para la compañía italiana de Madrid. Sin embargo, tras la paz de Vergara, parecía que las cosas para la música y para Carnicer volverían a ser como durante los primeros años del reinado de María Cristina de Borbón.

A pesar de no haber tenido un rotundo éxito con dicha producción, el ánimo de nuestro músico seguía alto. En la temporada 1838-1839 decidió, junto con su yerno Francisco Mingüella de Morales¹⁷⁷⁰, solicitar licencia para organizar bailes en el llamado Salón de Oriente¹⁷⁷¹. Carnicer llevaba años componiendo piezas para bailes públicos, que se celebraban en los teatros de la corte, así como en el citado Salón de Oriente (Ver capítulo I).

2. NUEVO PLEITO POR DERECHOS LABORALES

Para la temporada 1838-1839 es Luis María Pastor quien se hace con la empresa que llevaban Carnicer y su yerno, quienes¹⁷⁷²:

¹⁷⁷⁰ BN: Papeles Barbieri, Mss. 14.067/16. Teatros.

¹⁷⁷¹ El Salón de Oriente estaba en un extremo del futuro Teatro de Oriente (Teatro Real), cuyas obras estuvieron interrumpidas durante muchos años por falta de fondos. El recinto tuvo diversos usos, entre otros el de salón de baile.

¹⁷⁷² AVM: (S) 9-449-25 (30.IV.1839). «Antecedentes de las compañías».

«Manifestaron no poder continuar en la indicada contrata a causa de las enormes pérdidas que sufrían con motivo de las circunstancias y calamidades públicas.»

El nuevo empresario del Teatro del Príncipe decide no hacer ópera italiana, sino más bien teatro en español y «ópera española». Por otra parte tampoco respeta el nombramiento de Carnicer, como propietario de la plaza. Una cosa era su nombramiento en la teoría y, como veremos a continuación, otra muy distinta era la práctica. Los empresarios a cargo de los teatros no necesariamente reconocían los acuerdos del ayuntamiento, ni los reales nombramientos u oposiciones, y muchas veces interpretaban la ley a su favor, sobre todo cuando había dinero por medio, ya que buscaban la forma de no pagar. Otro factor que estaba en contra de Carnicer era el hecho de que algunos de los actores o músicos que se hallaban al frente de los teatros a partir de 1836 eran antiguos subordinados suyos, que habían logrado prosperar gracias al régimen constitucional y a la nueva estética «españolista». Buena parte de ellos, aunque reconocían los méritos del maestro, sentían cierta envidia y resentimiento debido a que Carnicer, en su afán por mejorar el rendimiento de la compañía italiana, había sido bastante enérgico con el gremio y los «funcionarios», a la vez que un símbolo del poder del «italianismo» amparado por María Cristina. La moda de lo italiano había causado furor en España, y los cantantes y actores españoles se sentían discriminados, pues se pagaban verdaderas fortunas a los solistas italianos y, comparativamente, sueldos bastante modestos a los artistas nacionales, que a veces tenían que hacer el mismo trabajo. A su vez, Carnicer había disfrutado de sueldos bastante altos, —aunque no tanto como una *prima donna* o un primer tenor— por lo que también se le identificaba con los «privilegiados» de la compañía italiana. Buena razón para tratar de apartarle de la nueva política de los teatros. Por lo tanto, Carnicer, a pesar del nombramiento, no siempre cobró automáticamente su sueldo, ni tampoco fue aceptado siempre por los empresarios que tomaban a su cargo los teatros. De modo que se vio obligado a seguir reclamando durante varios años ambas plazas. No sabemos tampoco cuánto cobró, ni cuáles fueron exactamente los años que le pagaron las empresas que tomaron a su cargo el teatro del Príncipe y el de la Cruz. Lo que sí sabemos es que los empresarios no eran demasiado generosos, y que poco a poco trataron de apartarle de sus trabajos musicales.

En este primer pleito que nos ocupa, el de la temporada de 1839-1840, Carnicer reclama el derecho a cobrar un sueldo por la plaza del Teatro del Príncipe, pago que veía como una obligación por parte de los empresarios, incluso si no le llamaban a desempeñar labor alguna. Nuestro músico aporta

documentos y precedentes que avalan sus exigencias; por ejemplo, plantea el caso del anterior maestro de música del mismo teatro, Esteban Moreno, quien, como figura en nómina, de 1831 a 1834 había cobrado 40.000 reales por el mismo cargo. En cambio a Carnicer no se le reconocía ese derecho y no cobraba por la plaza en el Teatro del Príncipe, «que tiene en propiedad», según él mismo señala. Las reclamaciones siguen y los empresarios argumentan la imposibilidad de¹⁷⁷³:

«Poder desempeñar Don Ramón Carnicer dicho cargo en una misma noche teniendo que dirigir la ópera en el de la Cruz.»

Carnicer argumenta que, aunque tiene las obligaciones antes señaladas con el otro coliseo, esto no le impide ensayar las partes musicales de las obras de teatro en el Príncipe, o escribir piezas para ellas, como ha hecho en años anteriores.

El problema, en realidad, era el aspecto económico: Carnicer, puesto que conservaba la plaza, había solicitado que se mantuviera el sueldo de 40.000 reales por año —cifra que a más de uno le parecía excesiva— por lo que los empresarios, si hacía falta alguna intervención musical en las obras de teatro, buscaban a otra persona que les saliera más económica.

Las reclamaciones por el abono de su sueldo y derechos pasan al ayuntamiento y duran bastante tiempo. Sin embargo, no logran demasiadas resoluciones favorables, como comprobamos en el¹⁷⁷⁴:

«Expediente formado ante el Señor Alcalde 1º Constitucional, sobre abono a Don Ramón Carnicer de su sueldo como Maestro de Música del Teatro del Príncipe.»

La carpeta contiene escritos firmados por el interesado, así como documentos del ayuntamiento y de los empresarios, que revisten particular interés, pues revelan cómo funcionaba la burocracia y se procedía en el ámbito del gremio teatral.

En un primer escrito (7 de abril de 1839) nuestro músico reclamaba su sueldo a los empresarios. Estos le contestan que respetan su plaza, pero que no tienen que abonarle sueldo alguno a menos que haya trabajado. Carnicer se queja no sólo de no haber cobrado su sueldo, sino de que también se ha tocado

¹⁷⁷³ AVM: (S) 2-481-6 (1839).

¹⁷⁷⁴ AVM: (S) 2-481-6 (1839).

música suya, y en particular un coro escrito en 1831 para una pieza de teatro. Los empresarios, cada vez que Carnicer acude al teatro, dicen que han enviado escrito al ayuntamiento y que hasta que no se resuelva y conteste nada pueden hacer.

En el siguiente escrito del interesado, dirigido al «Señor Alcalde 1º Constitucional», con fecha del 19 de abril de 1839, el compositor da cuenta de los amargos problemas que tiene al respecto¹⁷⁷⁵:

«El esponente ha justificado sus derechos ante la Empresa del teatro del Príncipe solicitando la mitad del sueldo con el cual fue embargado, o al menos el partido de primer Galán¹⁷⁷⁶, sin pretensiones de orgullo artístico atendidas las circunstancias; se ha desentendido dicha Empresa.»

Las reivindicaciones, aunque se vuelven más modestas —el maestro está dispuesto a cobrar un poco menos— siguen pareciéndole excesivas e injustificadas a la empresa, que replica que no eran las condiciones estipuladas en el contrato firmado con el ayuntamiento. Carnicer pide que el consistorio interceda para que se le dé lo que pide: un sueldo diario «que hasta aquí ha disfrutado»¹⁷⁷⁷.

El ayuntamiento envía entonces una providencia a la empresa para que cumpla, pero esta se desentiende, por lo que Carnicer vuelve a quejarse al ayuntamiento en un documento del 1 de mayo de 1839 —que hemos intentado reconstruir en sus argumentos esenciales— dirigido al Alcalde Primero, en el que también da cuenta del trato que se la ha dado¹⁷⁷⁸:

«Sin haber novedad alguna [...] Este acudió al Contador de aquel Teatro, quien le manifestó que no tenía orden alguna para abonarle sus sueldos, [...] hasta que el Exmo. Ayuntamiento acordase sobre una solicitud que le habían dirigido y que estaba pendiente de resolución.

Así ha quedado contrariado el mandato expreso de V.S.

¡No parece sino que existe en los Teatros algún genio turbulento sostenido, que trata de trastornarlo todo!

¹⁷⁷⁵ AVM: (S) 2-481-6 (19.IV.1839).

¹⁷⁷⁶ El sueldo de primer galán era el del actor primero de una compañía.

¹⁷⁷⁷ AVM: (S) 2-481-6 (19.IV.1839).

¹⁷⁷⁸ AVM: (S) 2-481-6 (1.V.1839).

[La] Empresa tiene como objeto [...] [y] evadirse [...] bajo el suspicaz pretexto de que ahora no le necesitan, y que en otro caso le buscarían eventualmente. Esto no es sólo degradante para un artista revestido con un Nombramiento Real [...], sino hasta deshonroso para un primer profesor reconocido como tal. Otro de los motivos que parece pretextar [...] [la empresa, es que] no podrá Carnicer desempeñar su encargo personal en dicho teatro por el compromiso que tiene contraído con la Sociedad de la Cruz.»

En este escrito vemos como el maestro empieza a sufrir los efectos del rechazo y la manipulación, considerando la actitud de los empresarios degradante hacia su persona, sobre todo al tratarse de «un primer profesor reconocido como tal»¹⁷⁷⁹.

Invoca entonces Carnicer su escritura señalando que no son incompatibles ambos trabajos, ya que en ella se dice textualmente que trabajará en el Coliseo de la Cruz¹⁷⁸⁰:

«Sin faltar al deber en que está constituido por obligación con el del Príncipe.»

Solicita así que se cumpla el mandato del Alcalde 1º y que se le pague el sueldo, visto¹⁷⁸¹:

«El derecho de propiedad del esponente de dichas Plazas.»

Mientras, la solicitud que había enviado la empresa, recibe contestación de la Comisión de Espectáculos, con una larga exposición que da la razón más bien a la empresa, aunque halaga bastante a nuestro músico¹⁷⁸²:

«Un Profesor tan distinguido y benemérito como Don Ramón Carnicer, el primero de España y de su clase.»

Argumenta la comisión que Carnicer fue embargado para el cargo de Maestro Director y Compositor de la Compañía de Ópera, y no para Maestro Director y Compositor de los Teatros de Madrid¹⁷⁸³:

¹⁷⁷⁹ Idem.

¹⁷⁸⁰ Idem.

¹⁷⁸¹ Idem.

¹⁷⁸² AVM: (S) 2-481-6 (21.VI.1839).

¹⁷⁸³ Idem.

«Como se ha alegado y bajo cuyo supuesto obtenido la Real Orden de 23 de diciembre de 1836.»

Concluye que la empresa tiene razón, y que no se le puede exigir que le pague sueldo alguno, «a no ser que se le encargue algún trabajo de esta especie»¹⁷⁸⁴. La estrategia de los empresarios del Teatro del Príncipe consistía en enviar escritos a la Comisión de Teatros, donde tenían bastantes conocidos y amigos que eran propensos a decantarse por sus intereses. Sin embargo, el «Alcalde 1º» se inclinaba por dar la razón a Carnicer, y desautorizaba las resoluciones de la Comisión de Espectáculos.

Sigue por lo tanto el maestro presentando escritos, en los que comienza a denunciar otros abusos de los empresarios. Así, en el de 1 de junio de 1839, alega lo siguiente¹⁷⁸⁵:

«En la Comedia ejecutada los días 29 y 30 de mayo próximo pasado con el título de Acertar Errando o el cambio de diligencia en la cual hay una aún que pequeña parte de canto, no se ha llamado por la Empresa para ensayarlo al Maestro de música propietario, [...] por lo que ha pasado a ensayar aquel Canto el maestro Don Basilio Basili, sin tampoco tomarse en consideración que la composición es del esponente escrita en el año 1831 en que por primera vez se ejecutó la indicada Comedia.»

Con este dato queda demostrada la falsedad de la afirmación anterior, en el sentido de que no había trabajo musical que hacer, y se pone en evidencia que este argumento sólo es un pretexto para apartarle del coliseo del Príncipe. Además es música del propio Carnicer, tocada sin su consentimiento. Se queja también en el mismo escrito de que la empresa tampoco ha cumplido con la providencia anterior, dictada por el Alcalde 1º, para el pago de su sueldo.

El 9 de agosto de 1839 la junta directiva de la empresa del teatro se ratifica en su informe, e insiste en que mientras no haya trabajo, no corresponde pagar un sueldo. El Alcalde 1º sigue insistiendo en que el maestro cobre, para lo que envía, al recibir la contestación de la empresa, un oficio en el que manifiesta su desacuerdo total con la junta. Pero persiste el problema de interpretación del cargo de Carnicer y la empresa sigue haciendo oídos sordos de su petición. Un escrito del 13 de agosto de 1839 al

¹⁷⁸⁴ Idem.

¹⁷⁸⁵ AVM: (S) 2-481-6 (1.VI.1839).

«Señor Alcalde 1º Constitucional», José García Luna, empresario del Teatro del Príncipe, nos ilustra graciosamente cuán aguda era la picardía y el cinismo cuando se buscaba una forma de evadir los pagos¹⁷⁸⁶:

«En contestación al oficio de V.S. del 9 del actual, en que me comunica el acuerdo del Excmo. Ayuntamiento para que le respete por esta Sociedad el nombramiento de Maestro de Música del Teatro del Príncipe a favor de Don Ramón Carnicer, debo decir a V.S. que este Caballero se halla ausente tomando baños, y que tan pronto como regrese a esta Corte le llamará la Sociedad para tratar del sueldo que debe reportar como tal maestro de música, en atención a que esta plaza no tiene ninguno señalado y fijo.»

Es posible que Carnicer, efectivamente, hubiera salido de Madrid durante unos días, para eludir el caluroso verano de la capital. Pero pronto estuvo de vuelta, como veremos, y la empresa no hizo ningún intento de llamar al maestro para hablar del sueldo; más aún, buscó una nueva medida que dilatara en el tiempo el asunto, como lo demuestra otro escrito de Carnicer al Alcalde 1º, fechado el 28 de agosto, en el que el interesado nos hace ver el estado en que se hallaba la gestión¹⁷⁸⁷:

«En vista de lo prevenido por V.S. a la Sociedad dramática del teatro del Príncipe por su mandato que la fue comunicado con oficio de V.S. de 8 del actual, se presentó el esponente confiado en la terminante resolución, de V.I. que previene el reconocimiento debido [...] y la contestación que se le ha dado por algunos individuos de la Sociedad referida ha sido que, tan pronto se le conteste sobre una nueva petición hecha al Excmo. Ayuntamiento, se trataría de su interés. [...]La ninguna buena fe que se descubre en este negocio, retardando el pago a un benemérito artista, [...] buscando refugios para evadir la providencia dictada por la autoridad.»

Al día siguiente, 29 de agosto, parece que la cosa por fin prospera, aunque no tenemos constancia de lo que Carnicer acabó cobrando. La resolución del Alcalde 1º, Vallejo, escrita al margen del oficio anterior, es bien clara¹⁷⁸⁸:

¹⁷⁸⁶ AVM: (S) 2-481-6 (13.VIII.1839).

¹⁷⁸⁷ AVM: (S) 2-481-6 (23.VIII.1839).

¹⁷⁸⁸ Idem.

«Requíerese en forma a los representantes de la Sociedad dramática al Teatro del Príncipe para que en el término preciso de veinte y cuatro horas, satisfagan a este interesado las cantidades que haya devengado como Maestro de Música, desde que comenzaron las funciones de dicho teatro en el presente año cómico.»

Las reclamaciones se resolvieron a favor de Carnicer, ya que aquí acaba el expediente. Conociendo la perseverancia de nuestro músico, creemos que en caso contrario no se habría dado por vencido de manera tan fácil, y nos encontraríamos con más documentos que avalaran dicho planteamiento. Como veremos a continuación, parece que la empresa tuvo que desembolsar su sueldo detrayéndolo del importe de la recaudación en taquilla. No obstante, en vista del conflicto generado, la empresa continuó con su política de no aceptarle en el Teatro, actitud que seguramente ofendió a Carnicer, y por la cual no les perdonó otros abusos, como la utilización de sus obras sin su permiso.

3. RECLAMACIÓN Y PLEITO POR DERECHOS ARTÍSTICOS

Una vez ganada la anterior batalla, es posible que Carnicer estuviera en buena posición para luchar por sus derechos artísticos. Según consta en los documentos de su siguiente reclamación, del año 1840, se interpretaron obras del maestro sin su permiso. Estos documentos constituyen un interesante precedente de lo que será la defensa del derecho de autor, razón por la cual reproducimos íntegramente el primer escrito que el compositor dirigió a la autoridad¹⁷⁸⁹:

«Excelentísimo Señor Gefe Político.

Ramón Carnicer, maestro director y compositor de la ópera de los teatros principales de esta corte, y maestro de música del de el Príncipe, a V.E. respetuosamente espone: Que por Reales órdenes de 5 de mayo de 1837, 8 de abril y 9 de mayo de 1839, se dignó S.M. la Augusta Reyna Gobernadora, mandar que [¿?] [como] se establece por las Cortes la competente Ley. Se prohíbe a toda empresa, Sociedad o compañía puedan hacer ejecutar en ningún teatro las obras tanto literarias como artísticas de música, sin el previo permiso de sus autores como propietarios

de los ingenios de sus talentos; siendo la Soberana Voluntad de S.M. que los Gefes Políticos y los Alcaldes sean los responsables del cumplimiento de dichas Reales órdenes en los puntos donde haya teatros.

Este esponente reclama el derecho de su propiedad artística y sus consecuencias, ante la rectitud de V.E. como Juez a quien S.M. comete el exacto cumplimiento de las indicadas Reales órdenes que penetrado V.E. de su contenido, no podrá menos que mandar se llebe a debido efecto la siguiente reclamación.

La actual Sociedad empresaria del teatro del Príncipe ha faltado a lo prevenido terminantemente por S.M., tomándose la libertad de poner en función composiciones del esponente, sin su conocimiento ni voluntad.

En la función teatral que se dio en el Príncipe el día 3 de agosto del año próximo pasado, se ejecutó el Gran bayle titulado *Laurentino triunfante en Roma*, y la sociedad empresaria hechó mano para aquél, de la música que el esponente compuso a propósito para el drama *La Espada del Mago*, cuya obra por no haber sido enagenada y ser de propiedad del que representa, reclama este las consecuencias de su derecho: aquella función se ejecutó los días 3, 4, 8 y 11 del referido agosto.

En el drama titulado *La degollación de los Inocentes*, que se ejecutó en el referido teatro los días 24 hasta 31 últimos ambos inclusive y 1º y de enero próximo pasado, hechó mano también la Empresa, de la música de un Coro que espresamente compuso el esponente para el drama *Luis onceno*, el cual tampoco ha enajenado y es de su propiedad, pues que no encontrando la empresa quien compusiera dicha música adecuada a las situaciones de los dramas, abusó aquélla del derecho exclusivo del compositor; por todo lo que reclama en ambos casos el cumplimiento de las Reales órdenes que le favorecen, y para que así se verifique.

Suplica a V.E. que como Juez a quien comete S.M. el encargo de hacer respetar la propiedad artística, se sirva V.E. mandar a la empresa actual del teatro del Príncipe, habiendo

¹⁷⁸⁹ AVM: (S) 3-385-1 (16.III.1840). Este documento está escrito en papel sellado del Ayuntamiento Constitucional.



faltado a lo mandado por S.M., abone inmediatamente al esponente como propietario de las obras de la música indicada, la cantidad en que estima la producción de su ingenio, con más el tanto por cada representación en que se ha ejecutado su música, conforme a la adjunta cuenta.

Y a fin de que la providencia gubernativa que V.E. tenga a bien dictar, lleve el sello de la más estricta justicia. Puede V.E., si lo estimase necesario, acordar que por la contaduría del teatro del Príncipe se dé conocimiento a V.E. de los días en que se ejecutaron el gran Bayle *Laurentino triunfante en Roma*, y el de la *Degollación de los Inocentes* con más el nombre del maestro compositor de la música que se tocó en el primero, y lo mismo que se cantó en el coro segundo, por cuyo medio quedará comprobado todo lo que manifiesta el esponente.

Por ante todo, y para que la Empresa que va a concluir, no trate de eludir las disposiciones de V.E. es indispensable se digne V.E. acordar que satisfechos que sean los honorarios que corresponden al esponente por su plaza de maestro de música previa la debida liquidación, se amplíe el embargo hasta satisfacerle la cantidad de 6.700 reales de vellón que espresa la adjunta cuenta. Es gracia que espera merecer de la rectitud de V.E.»

Está claro que nuestro músico conocía bien la ley, mejor que las autoridades, por lo que de manera elegante reclama al jefe político su cumplimiento. Carnicer invoca reales órdenes sobre propiedad artística de los años 1837 a 1839. No sería raro que el propio Carnicer hubiera sido uno de los que habían influido en la aprobación de las citadas órdenes. Nuestro músico, conocedor del mundo empresarial de los teatros de la corte, se anticipa al término del contrato de la empresa con el ayuntamiento, y exige el pago de derechos por las composiciones suyas que se tocaron sin su consentimiento, antes que la empresa terminara la temporada y pudiera evitar su pago. Las obras se habían tocado en funciones teatrales del año 1839, varias en el mes de agosto, cuando se resolvía su derecho a la propiedad de la plaza, antes de prosperar el pago de sueldo, y en enero de 1840. También se había tocado música suya sin su permiso en otras ocasiones: mayo de 1839, como hemos visto en la anterior reclamación, agosto y diciembre del 39, y enero del 40. Este último dato nos confirma que, aunque probablemente sí pudo percibir sueldo, no trabajó en la parte musical de las obras de teatro declamado que se hicieron en el Príncipe. A continuación vemos la valoración que hizo Carnicer de los derechos de sus obras, y que acompañó a su reclamación. En el mismo expediente está otro documento en el que da detalles muy precisos de las

obras y fechas en que se tocó música suya sin su consentimiento, aunque no incluye las de mayo de 1839¹⁷⁹⁰:

«Cuenta que yo el abajo firmado, maestro Director y Compositor de la ópera de los teatros principales de esta Corte con Real nombramiento, y maestro titular de el de el Príncipe por nombramiento del Exmo. Ayuntamiento, presenta para que le sea satisfecha por la actual Sociedad empresaria del referido teatro del Príncipe con arreglo a lo mandado por S.M. en las Reales órdenes vigentes de que se hace mérito en la adjunta instancia

Por la música que compuse para el drama titulado *La Espada del Mago*, que la Empresa del Príncipe introdujo en el Bayle *Laurentiano triunfante en Roma*, como propiedad de mi ingenio 2000 r.v.

Por el Coro que compuse para el drama *Luis onceno*, y que dicha empresa introdujo en el drama *La degollación de los inocentes*, como propiedad de mi ingenio1500 r.v.

Por los días que se ejecutó la primera composición que fueron 3, 4, 8 y 11 de agosto a razón de 300 r.v. por función1200 r.v.

Por los días que se ejecutó el coro arriba indicado que fueron el 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30 y 31 de diciembre del año ppdo. [presente pasado] y 1º y 5 de enero último que son diez días a razón de 200 r. v. por función 2000 r. v

Total 6700 r.v

Importa la citada cuenta de los seis mil setecientos reales espresados. Madrid 11 de marzo de 1840.»

Esta cuenta resulta de singular importancia, ya que nos permite, por primera vez en el caso que nos ocupa, cuantificar el valor monetario de una obra musical, y nos servirá de precedente para otro de los pleitos que sostuvo Carnicer, el de la *Misa de Difuntos* compuesta para el banquero José Safont que, como veremos más adelante, fue mucho más sonado. El recibo desglosa, por un lado, lo que es el derecho a ser el creador de la obra musical («propiedad de mi ingenio»), hoy llamado propiedad

¹⁷⁹⁰ AVM: (S) 3-385-1 (11.III.1840).

intelectual, por la que el autor exige un pago, y por otro los derechos de utilización de las piezas, estableciendo un canon por día y representación, es decir, derechos de interpretación. La ley de 1837, que Carnicer cita, aunque con algunos precedentes, es una de las primeras leyes de derecho de autor que existe en España, dictada por Real Orden durante la regencia de María Cristina. Podemos afirmar que Carnicer la conocía, porque en el desglose de la cuenta que envía aparece el concepto «propiedad del ingenio», así como el derecho a interpretación, que es otro de los conceptos que aparecen en dicha ley. Aunque los cobros que reclamaba seguramente le parecieran excesivos a la Empresa, nos permiten situarnos en la realidad de las cantidades que se cobraban normalmente por las obras que se componían y representaban.

El asunto se resuelve rápidamente, y por la vía expeditiva, ya que era imprescindible hacerlo antes que la empresa cesara y se disolviera, dejando a sus acreedores sin la posibilidad de cobrar lo que se les adeudaba. La Comisión de Espectáculos sale esta vez curiosamente en defensa de Carnicer y en una carta dirigida al alcalde constitucional, del 17 de marzo, propone que se embargue la cantidad a la empresa del Príncipe¹⁷⁹¹:

«Ilmo. Sr

Admito a V.I. la adjunta instancia de Don Ramón Carnicer, en que solicita que con el fin de que la actual sociedad dramática del Teatro del Príncipe no le eluda el pago del importe de varias obras de música que ha ejecutado sin conocimiento suyo ni voluntad, se proceda al embargo del precio de las entradas hasta seis mil setecientos reales de vellón que importan aquéllas; y espero que se servirá V.I. manifestarme con la brevedad que le sea decible cuanto se le ofrezca y parezca sobre el particular.

Dios Guarde a V.I. m. a. Madrid, 17 de marzo de 1840.

[Firmado] Diego de Estrana.»

Al parecer, la empresa cedió a las amenazas y llegó a un acuerdo con el interesado. Aunque no tenemos constancia de él, todo indica su resolución favorable, ya que el expediente termina en el documento anterior. Seguramente el apoyo de la Comisión de Espectáculos también fue decisivo, ya que en ella

¹⁷⁹¹ AVM: (S) 3-385-1 (17.III.1840).

figuraban varios autores teatrales, lógicamente interesados en sentar precedentes en aspectos relacionados con la propiedad artística. En este sentido el gremio teatral era bastante celoso, ya que había luchado durante años, desde el siglo anterior, por conseguir que se respetara y se pagara el derecho a la propiedad de las obras.

4. PLEITO POR LOS DERECHOS DE COMPOSICIÓN E INTERPRETACIÓN DE LA *MISA DE DIFUNTOS* ENCARGADA POR JOSÉ SAFONT

Al año siguiente, Carnicer, como uno de los más prestigiados compositores de la Villa y Corte de Madrid, recibe un singular encargo: escribir una obra religiosa para unos funerales en memoria del banquero catalán José Safont, que había muerto en un accidente con otros miembros de su familia. El hijo de Safont decidió organizar unos actos fúnebres con toda la pompa y gala que merecía su padre y sus parientes. Pensando en la relevancia que dicho acto debía tener, encargó una *Misa* a Carnicer, que entonces probablemente era el compositor español más afamado. Los actos debían celebrarse el día 25 de febrero de 1842 en la iglesia del antiguo convento de Santo Tomás. Nuestro músico aceptó con entusiasmo el encargo y escribió, con bastante celeridad y dedicación, una obra para orquesta y coro. La *Misa* fue interpretada en el día señalado por una orquesta y un coro compuestos por doscientos músicos. Fue un éxito, y Carnicer no solo se encargó de escribirla, sino que también de organizar la orquesta y dirigir su ejecución.

El encargo se realizó hacia el otoño de 1841, y Carnicer, con extraordinario oficio musical, tardó, según nos refiere Barbieri¹⁷⁹², doce noches en escribir la obra, que fue ejecutada meses después, el 25 de febrero de 1842, en la Iglesia de Santo Tomás de Madrid. No sabemos exactamente si Safont y Carnicer hablaron en algún momento de los términos económicos cuando el primero encargó la obra, pero al parecer no quedó nada claro. Al poco tiempo de su ejecución Carnicer pasó una factura de 40.000 reales por la composición e interpretación de la obra, pero el hijo del banquero no quiso pagarle, al considerar desorbitada la cantidad. Por esta razón nuestro compositor se vio obligado a recurrir a la vía judicial para

¹⁷⁹² *El Mundo Teatral* (1.IV.1855), p. 2.

Su discípulo nos cuenta que Carnicer escribía normalmente a altas horas de la noche, ya que era el único momento que tenía, al tener que compaginar la composición con su cargo en los Reales Teatros y sus clases en el

hacer respetar sus derechos. Todo parece indicar que el compositor acabó ganando el pleito, y que los tribunales le dieron la razón, pero no tenemos constancia de ello, ni de si pudo hacer efectivo el cobro de los honorarios reclamados y los gastos de abogado. El caso plantea un interesante precedente en las reclamaciones legales para reconocimiento del derecho de autor y de la fijación de normas para la valoración de obras artísticas. Sin embargo, para poder desglosar los honorarios reclamados por el maestro, lo que de momento nos interesa es el trabajo realizado, no sólo como compositor, sino también como gestor, pues tuvo que encargarse de su ejecución y de todo el trabajo previo —reclutar profesores para la orquesta, cantantes para el coro, preparar el material de su ejecución y coordinar el trabajo de los copistas, así como dirigir los ensayos de orquesta y coros y la ejecución final de la misa—.

Suponemos que Carnicer acogió el encargo con entusiasmo y, al tratarse de un banquero, quiso hacer las cosas a lo grande y sin ahorrar medios, ya que estaba acostumbrado a trabajar en los teatros de la Cruz y Del Príncipe, donde durante bastantes años había podido configurar las orquestas y los coros y elegir a los solistas a su voluntad. Compuso así una partitura monumental, cuya ejecución duró casi una hora y media, para una orquesta de doscientos músicos en la que introdujo un gran número de metales, y dos coros¹⁷⁹³. Por todo este trabajo, el maestro pedía 40.000 reales, en concepto de honorarios y gastos. Sin embargo casi todo el pleito, para el cual se nombraron un perito por cada parte y un tercero en discordia, se centró en la obra misma y su valor artístico y estético, sin tomar apenas en consideración la mencionada labor de gestor. Tampoco parece que en ningún momento se discutieran los gastos que tuvo Carnicer como productor de la obra: pagar a los profesores de la orquesta, a los cantantes de los coros y a los copistas, así como su trabajo de organización y seguimiento del montaje de la obra.

Baltasar Saldoni, perito nombrado por Carnicer, afirmaba que la partitura era de gran calidad, y que merecía mucho más de lo reclamado por el autor, por lo que cifraba su valor en 95.000 reales. Para Basilio Basili, perito de Safont, la obra desmerecía las cualidades del compositor, por lo que consideraba que no valía más de 5.000 reales. Suponemos que tal diferencia entre los dos peritajes no ayudaba a dictar una sentencia «objetiva», lo que obligaría al juzgado a nombrar un tercer perito «en discordia», Indalecio Soriano Fuertes, que tras diversas consultas decidió quedarse en un punto intermedio y dar la razón a Carnicer, señalando que el precio pedido, 40.000 reales, era justo.

conservatorio. Se pasaba muchas noches sin dormir.

¹⁷⁹³ Entre los bajos que cantaron la misa estaba Francisco Asenjo Barbieri. Pagán y De Vicente, 1997, p. 130.

El mejor documento que hace referencia a este pleito es el titulado¹⁷⁹⁴:

«Pruebas de peritos
en el pleito seguido
entre
el Excelentísimo Señor Don José Safont
y el maestro compositor de música
Don Ramón Carnicer
sobre la valoración de este en 40.000 reales de
una Misa de Réquiem encargada por aquél.»

El extenso opúsculo de 130 páginas, publicado por Basili para defenderse de los ataques de la prensa y de muchos músicos, contiene la valoración de la obra hecha por los tres peritos que se nombraron para el pleito, así como las réplicas de Basili a los juicios y valoraciones de Saldoni y de Soriano Fuertes. Cada perito hace sus observaciones acerca de la obra y el trabajo de Carnicer, de lo que resulta un interesante análisis de la *Misa* y del asunto que se traen entre manos: la valoración de una obra artística. A nuestro juicio, esto último es lo más importante del pleito, pues tenemos un extraordinario antecedente en todo lo referido al derecho de autor y al respeto a la creación artística dentro de un modelo de Estado de Derecho, hacia el cual evolucionaba España. En el caso del pleito que nos ocupa, ganado por Carnicer, si bien estamos ante un miembro influyente de la burguesía española del momento, resulta fundamental el hecho jurídico, cuyo resultado favorable al compositor abrirá las puertas a posteriores reclamaciones en la misma línea.

El folleto contiene en primer lugar una introducción, en la que nos expone las razones que le llevaron a publicar dicho material, señalando que la causa principal había sido el dictamen de Soriano Fuertes, que era¹⁷⁹⁵:

«El origen de las habladurías esparcidas contra mí, y he juzgado necesario atacar a la maledicencia, embozada con el manto de la imparcialidad, no tanto pulverizando los cargos hechos por dicho señor, como manifestando que mi escrito no es más que el resultado franco de

¹⁷⁹⁴ Basili, 1844. En Pagán y De Vicente, 1997, pp. 508-530.

¹⁷⁹⁵ En Pagán y De Vicente, 1997, p. 509.

mis opiniones, que podrán ser más o menos acertadas.»

Tras esta introducción se incluye el peritaje de la parte que ha promovido el litigio.

4.1 El peritaje de Saldoni¹⁷⁹⁶

Baltasar Saldoni, nombrado perito por nuestro compositor «para examinar el mérito o demérito de la composición de la música de difuntos», se muestra, como era de esperar, muy positivo en la valoración artística de la obra y muy generoso en su valoración económica. El profesor se deshace en elogios a la obra, que describe número a número. No podía ser menos, ya que Saldoni era discípulo y gran admirador de Carnicer, a quien le debía buena parte de su situación profesional en Madrid. En cualquier caso resulta su peritaje bastante interesante, sobre todo por el análisis descriptivo-musical que hace de la *Misa de difuntos*, ya que, con un lenguaje un tanto retórico, nos da a una idea de cómo pudo sonar la obra el día de su estreno. Saldoni se plantea exponer por partes su análisis, y ya desde el principio alaba el mérito de Carnicer¹⁷⁹⁷:

«Digo, que bajo el juramento que se me ha exigido judicialmente para llenar mi cometido, y analizar la expresada composición y demás indicados, aunque arredrado por tener que juzgar una obra, cuyo autor por su solo nombre y reputación artística merece entre los profesores y conocedores del arte el mayor respeto y consideración por su elevado talento en la carrera, voy a exponer por partes lo que he juzgado después del más detenido análisis, según mi conciencia y corto entender.»

Sobre la obra misma, Saldoni «analiza» cada número de la siguiente manera¹⁷⁹⁸:

«La *Sequentia*, aquel tremendo *Dies ire dies illa* es de mágica composición por su grande armonía, combinación y encadenamiento de acordes; el instrumental brillantísimo, sin confusión

¹⁷⁹⁶ Basili, 1844, pp. 7-13.

¹⁷⁹⁷ En Pagán y De Vicente, 1997, p. 509.

¹⁷⁹⁸ En Pagán y De Vicente, 1997, p. 510.

y sorprendente por el desarrollo de todos sus grandes masas, cuya fantasía presenta a los inteligentes desplomarse el templo. [...]

En el verso *Quantus tremor est futurus* no cabe más verdad. El clarín en aquel verso *Tuta mirum spargens sonum* deja pintada la gran escena de la Sagrada Escritura que debe verificarse en el valle de Josafat [...]. La voz imponente con la fuerza de tanto metal en armonía, confusión y transición patética en el verso *Mors stupebit* no puede analizarse; es todo más fácil de sentirse que de expresarse [...].

El verso *Liber scriptus*, es propiamente un episodio, donde se ve que el autor ha querido neutralizar la gran agitación que ha sufrido el espíritu, dándole por algunos momentos algún descanso,[...] con las bellas melodías en que abunda el *duetto* de dos tiples.

En el verso *Recordare Jesu pie* y en las palabras *Ne me perdas illa die*, confieso que se me han arrasado los ojos en llanto [...]. El verso *Querens me*, dúo de tiple y contralto, es otro episodio, para que sirva de claro-oscuro al total del cuadro.»

Vemos que el análisis de Saldoni, aparte de ser sumamente elogioso, está fundamentado sobre todo en una percepción estética de la misa y en el poder de la música para expresar el texto. Refiriéndose a los demás números, prosigue en la misma línea¹⁷⁹⁹:

«El verso *Qui Mariam absolvisti*, es un dúo de bravura par tenor y bajo, lleno de fuego, riqueza de armonía y mucha filosofía.

Confutalis maledictis[...] no puede pintarse con mejor colorido por su elevada expresión, formando un contraste tan hermoso cuando dice: *voca me cum benedictis*,[...] . *Oro supplex et acclivis*, este verso que sigue después de tanta confusión y ruido como ha sido en el anterior, es de lo más sublime y patético que hace resaltar la obra, pues, la idea de empezar los violines sólo con sordina, acompañando las dos voces y tantas imitaciones en los cantos, son cosas sorprendentes, lo que con la interrupción de los clarines para expresar las palabras *judicandus homo reus* en medio de un trozo tan armónico y grande, nada deja que desear. El pedal que forma el bajo sobre el cual van modulando las demás voces e instrumentos, hasta tomar el *Dona eis requiem*, fragmento de fuga que sirve para conclusión y final de la *Sequentia* [...].

¹⁷⁹⁹ Idem.

El ofertorio es un trozo de música más grandioso, [...] en particular el tutti, *quam olim Abraoe*; todo es energía, todo vigor.

El *Santus* es un episodio armonioso como toda la obra, pero no presenta nada de particular.

El motete, para el alzar *Domine quando veneris* es un cuarteto divino, música angelical que arrebatada en dulce éxtasis. No puede analizarse, es preciso oírle para gozar, según el temple del alma de cada uno.

El *Agnus Dei* es uno de los episodios que se usan para hacer resaltar el mérito de otras piezas, y el señor Carnicer lo ha conseguido completamente en las dos inmediatas a éste, tanto en el anterior como en el que sigue, que es el *Comunión*. La variedad de modulaciones e imitaciones, lo hacen uno de los buenos versos de la obra; pero sobre todo el *Requiem aeternam*, con el cual parece que el autor ha querido poner el sello a tanta belleza, tanta modulación y novedad.»

Una nota a pie de página, insertada por Basili al principio del texto anterior, trata de ridiculizar el análisis de Saldoni, diciendo¹⁸⁰⁰:

«Por lo que va leído hasta ahora, creo que el lector conocerá todo el valor de la opinión de este perito. Dejo a la voluntad del inteligente la calificación de este dictamen, porque creería ofender a su razón si me propusiese demostrar la pobreza de ideas y los disparates que contiene bajo juramento.»

Saldoni, que se deshace en elogios a la capacidad creadora de su maestro, hace una descripción de la obra, basada en la instrumentación y en los efectos dramáticos y líricos utilizados por Carnicer en la partitura. Resulta de particular interés sobre todo porque Saldoni oyó la interpretación de la obra en directo, y aunque no conocemos la partitura en detalle, a través de esta descripción podemos hacernos una idea de lo elaborada que estaba la composición e interpretación de la misa, y confirmar la afirmación que hace Carnicer en su alegato de lo mucho que le ha costado escribirla. Según Saldoni, nuestro compositor tardó cuatro meses en componer la obra, y tuvo que hacer un estudio de su anterior *Misa de Difuntos*, la escrita para la Reina María Amalia de Sajonia, teniendo que vencer¹⁸⁰¹:

¹⁸⁰⁰ Idem.

¹⁸⁰¹ En Pagán y De Vicente, 1997, p. 511.

Dirección de la misa, oficio, responso y *requiescant* 4.000

Réditos del capital invertido y alquiler del oficio, responso y *requiescant* 3.000

Tiempo invertido en viajes, consultas, arreglo y colocación de tablado en el coro del templo de Santo Tomás, formación de listas, todo para el buen éxito de la función 2.000.

Total 92.232

Cuyos noventa y dos mil doscientos treinta y dos reales, repito es lo que valúo el valor de lo ya mencionado: y lo firmo en Madrid a 2 de octubre de 1843.»

En el último párrafo vemos que nuestro compositor tuvo que adelantar dinero para la interpretación de la obra, y seguramente quedó debiendo dinero a los profesores y cantantes que interpretaron la *Misa*.

4.2 El peritaje de Basili¹⁸⁰⁵

El españolizado tenor, compositor y empresario italiano, Basilio Basili, emitió un dictamen, quizás el más polémico, en el que empieza hablando de «sociología» de la música para luego plantear diversas consideraciones estéticas. Con una florida retórica, que no nos facilita la comprensión inmediata de sus conclusiones, arranca aclarando lo difícil que le resulta hacer la tasación¹⁸⁰⁶:

«Creo antes de todo conveniente manifestar la crítica posición en que me he colocado al aceptar tan espinosa tarea.»

Aunque había sido contratado por el banquero, trata de desmarcarse de cualquier intencionalidad que pudiera haber respecto a su interés por hacer el trabajo¹⁸⁰⁷:

«No tomando en consideración el ningún compromiso que resulta para el señor Safont, pues que

Vicente, 1997, p. 512.)

¹⁸⁰⁵ Basili, 1844, pp. 42-46.

¹⁸⁰⁶ En Pagán y De Vicente, 1997, p. 512.

¹⁸⁰⁷ Idem.

respecto a él se disputa una suma insignificante¹⁸⁰⁸, sólo debe tenerse en cuenta aquí el del autor y el de los profesores peritos.»

Sin embargo, enseguida pasa a poner en duda la capacidad de Carnicer¹⁸⁰⁹:

«Pues ningún artista por eminente que sea está libre de producir una obra que no corresponda enteramente a la opinión que de él se tiene.»

Idea que reafirma diciendo que nuestro compositor se encontraba:

«Escudado con una fama popular, que impusiese aquel ciego respeto y veneración, que acompaña casi siempre a la opinión de la muchedumbre, incapaz de analizar el mérito de las obras y de los artistas, cualquiera que sea su clase.»

Basili sostiene que era una difícil situación la suya, al tener que enfrentarse a¹⁸¹⁰:

«Los admiradores del artista juzgado los cuáles, aunque jueces incompetentes por no ser hombres del arte se hacen, sin embargo, respetables por su número.»

Gracias a este párrafo comprobamos el éxito que seguía teniendo nuestro músico entre el público.

Continúa Basili su disertación, esta vez hablando de música¹⁸¹¹:

«Trátase aquí de un arte tan vago como el de la música; y, si no basta en las otras bellas artes el haberse conformado con las reglas por haber hecho una buena obra, debiendo centrar en su mayor parte la imaginación y el buen gusto.

Si las bellas artes no están en España en un estado de progreso, ¿qué podremos decir de la música, cuya situación a ninguna otra es comparable?»

Luego nos sugiere que había intentado llegar a un acuerdo amistoso con el otro perito, Saldoni, pero que

¹⁸⁰⁸ Efectivamente, era una suma insignificante para Safont, que hizo fortuna con las plusvalías generadas con la venta de propiedades adquiridas durante la desamortización de Mendizábal.

¹⁸⁰⁹ En Pagán y De Vicente, 1997, p. 512.

¹⁸¹⁰ Idem.

¹⁸¹¹ En Pagán y De Vicente, 1997, p. 513.

éste último no lo había rechazado¹⁸¹²:

«Estas y no otras razones me hicieron desear entre las dos partes interesadas una honorífica transacción proponiéndome como mediador, en compañía de Don Baltasar Saldoni, perito por parte del señor maestro Carnicer; pero no habiendo éste accedido a mis deseos, y quejándose además con sobrada sorpresa mía, de mi sincero y desinteresado celo.»

Con este comentario Basili hace gala de una inusitada dosis de cinismo, al hablar de su sinceridad y desinterés. Tras esto anuncia que su análisis de la obra se hará desde «tres puntos de vista»¹⁸¹³:

«Primero. Mirada aisladamente como obra del arte.

Segundo. Atendiendo a las circunstancias que pueden haber influido en su trabajo.

Tercero. Considerando el estado del arte en España, y comparando la obra con el precio de otras.»

El músico italiano intenta explicar cada uno de los puntos de vista sobre los cuales establecerá el valor de la *Misa de Difuntos*, y en el primero hace una serie de disquisiciones sobre las condiciones que, según él, debe tener una composición musical¹⁸¹⁴:

«A saber: genio, ciencia y estética, vulgarmente llamada filosofía.»

Continúa así con una extensa explicación de estas condiciones para referirse luego a¹⁸¹⁵:

«Los diferentes géneros que en el arte existen; cuales son: el vocal y el instrumental, que se subdividen en teatral, sagrado y de cámara. Siendo mi objeto el examen de una obra sagrada, necesito hacer una distinción más, y es el estilo severo y libre que hacen dos géneros diferentes de la música sagrada.»

¹⁸¹² Idem. Dice Basili: «Tuve una entrevista con Saldoni a quien expliqué mis deseos. Encargóse de hablar con Carnicer interponiendo nuestra mediación para el objeto que yo me había propuesto; pero al poco tiempo me dijo que Carnicer no estaba dispuesto a entrar en transacción alguna». (En Pagán y De Vicente, 1997, p. 529).

¹⁸¹³ Idem.

¹⁸¹⁴ Idem.

¹⁸¹⁵ En Pagán y De Vicente, 1997, p. 514.

El texto es muy largo, y habla de contrapunto, de melodía y de expresión¹⁸¹⁶:

«Esta expresión apenas se encontraba en el carácter que podía darle tal o cual género del trabajo de contrapunto, en el uso raras veces puesto en práctica de ciertas armonía, y en el movimiento y la lánguida expresión de unas melodías buscadas con el principal objeto de que se prestase a la ingeniosa combinación en que se habían propuesto dar nueva muestra de habilidad. Para esto lo más frecuente era el uso de algún trozo de canto llano, tratado ya con imitación, ya con canones y ya con fugas.»

El párrafo siguiente se refiere a la música aplicada a las representaciones dramáticas, en las que los compositores, según Basili, se han visto¹⁸¹⁷:

«Obligados a adular a la muchedumbre, alagando únicamente sus oídos con melodías de buen gusto, sin atender mucho a la aplicación de ellas.»

El perito entiende que la música religiosa se divide¹⁸¹⁸:

«En un estilo severo, o sea el más apegado a lo antiguo, y en el libro [...] y en otro más moderno, considerado por los primeros como una profanación del templo, para lo cual creo que no tengan más razón que el abuso que cometen algunos escritorzuelos que limitan su ambición a alagar el oído de la mayoría de sus oyentes, aplicando el carácter, el género de música teatral y muchas veces de óperas bufas, y lo que es desgraciadamente muy común, las mismas melodías y aún las mismas notas de las óperas de los autores más en boga; con lo cual pretenden encubrir ya que no la falta de conocimientos, al menos la de genio de que se hallan tan desprovistos.»

Basili sostiene que los que escriben de esta manera a veces tratan de ocultar la falta de ideas musicales con el uso de un elaborado contrapunto y variados movimientos¹⁸¹⁹:

«Ejecutados por numerosas voces y las melodías, si tal pueden llamarse una sucesión de

¹⁸¹⁶ Idem.

¹⁸¹⁷ Idem.

¹⁸¹⁸ Idem.

¹⁸¹⁹ Idem.

sonidos de larga duración; pueden sin embargo tacharse por el abuso en la aplicación de las reglas exactas del arte y por la falta de expresión que es consecuencia de ello.»

Al referirse a quienes se escandalizan con esta manera de escribir música, los considera¹⁸²⁰:

«Más acertados, (hablando de los que deben ser considerados como modelos de una escuela) convencidos de que la música es un arte de imitación, cuyo objeto es excitar las pasiones sin abandonar nunca la parte poética del arte, ponen todo su conato en expresar las impresiones del alma que las palabras indican con la mayor verdad, conservando al mismo tiempo el colorido necesario para diferenciar el tumulto de las humanas pasiones, de las elevadas y puras que a los afectos divinos pertenecen.»

Sin embargo, el compositor italiano se inclina por la primera forma de escribir música religiosa, no obstante los abusos de algunos, ya que considera que es más apropiada para expresar las pasiones humanas y la imitación de la naturaleza. Tras una larga disquisición sobre el tema, en la que se refiere a la «imitación objetiva» y pone como supremo ejemplo expresivo el *confutatis maledictus* y otros pasajes de la *Misa de Requiem* de Mozart, concluye¹⁸²¹:

«Que los trabajos contrapuntísticos dan cierto carácter y expresión a la música del templo, toda propia de la alabanza que se dirige a Dios.»

Tras el extenso análisis de los «tipos» de música religiosa y la expresión en esta, pasa a hablar de la diferencia entre los teatros de Italia y los de España, y se refiere a la fama de los compositores¹⁸²²:

«Resta considerar la fama de esos autores, cuyas óperas después de haber recorrido todos los teatros de su nación, han sido repetidas en todos los de Europa, con el señor maestro Carnicer, cuyo mérito no disputo, y a quien tomaré por tipo, siendo el más aventajado entre nosotros, y cuyas óperas, sin embargo, son conocidas únicamente en Madrid y en Barcelona por su estancia en tales poblaciones y cuando más en algún otro punto de España.»

¹⁸²⁰ Idem.

¹⁸²¹ En Pagán y De Vicente, 1997, p. 515.

¹⁸²² En Pagán y De Vicente, 1997, p. 516.

Sostiene Basili que Carnicer, aunque era conocido en España, no tenía ninguna fama en el extranjero, y por lo tanto la suma que pedía por la misa era exagerada¹⁸²³:

«Compárese la diferencia de una suma estipulada antes de ponerse a escribir por encargo de una empresa, a la eventualidad de un beneficio concedido como por favor, y por deferencia al espíritu de patriotismo, a una obra ofrecida, y se verá que la suma de 24.000 reales, dada al célebre Bellini modelo de esta comparación, en el caso de estipular una contrata con nuestro maestro en los mismos términos, debe darse por muy satisfecho, si le asignan la suma de 6.000 reales.»

Luego sostiene que siempre se ha exagerado el «mérito de una composición sagrada», asociando al género religioso con la ciencia, pero que comparado con la ópera es más sencillo, por lo que el valor de una obra de este tipo es bastante menor¹⁸²⁴:

«Así, pues, si en Italia por una ópera tan célebre como el Pirata, la Straniera y otras equivalentes, se pagan 24.000 reales, otra obra comparable con ellas en sus respectivas clases, la valuaré en 10 o 12.000 reales, aunque me exceda de la costumbre. Aplicada esta regla a nuestro país, si una buena ópera del señor Carnicer debe valuarse en 6.000 reales, una buena obra de iglesia debe valuarse en 3.000. Pero aún hay más.»

Tras esto dice Basili que tampoco quiere parecer tan mezquino al valorar «una buena obra de iglesia con 3.000 reales», por lo que se pregunta¹⁸²⁵:

«¿En cuánto debería valuarse la obra del señor Carnicer? Una razón hay que oponer a la escala de precios que se ha establecido, y es, que en el estudio que se necesita para llegar a escribir una buena obra de iglesia, en el tiempo que en ella se invierte y en el talento que en ella se demuestra.»

En lo que al talento se refiere, dice Basili que hay en él «un valor real», comparándolo con el de una joya,

¹⁸²³ Idem.

¹⁸²⁴ Idem.

¹⁸²⁵ En Pagán y De Vicente, 1997, p. 517.

en la que habría que diferenciar el metal de que está hecha; luego cita obras de grandes compositores¹⁸²⁶:

«El *Stabat Mater* de Rossini, cualquiera de las misas de Cherubini y la misa de *Requiem* de Mozart.»

Que según él, por su excelente factura deben «valuarse aproximativamente de 8 a 10.000 reales», tras de lo cual pregunta:

«¿Está en éste caso la Misa del señor Carnicer? No, Seguramente.»

Al contraponer obras de los grandes maestros, Basili considera que la composición de nuestro músico no puede valorarse en una cifra mayor, por ser de muy inferior factura. Además, Basili considera que ha habido negligencia por parte de Carnicer al cumplir el encargo de Safont¹⁸²⁷:

«He dicho que la cuestión sobre la obra del señor Carnicer, estriba en saber si este autor había querido satisfacer o no las extraordinarias exigencias del señor Safont. Creo haber probado hasta la evidencia que el señor Carnicer no sólo no se ha ocupado en satisfacerlas, sino que fundándome en la alta estimación y justo aprecio en qué le tengo por sus talentos, no ha invertido en su composición más tiempo que el necesario para escribirla; y por lo tanto a medida del trabajo debe ser pagado.»

Llega así a la conclusión de que la partitura de nuestro compositor no vale mucho mas que el trabajo de un copista de música, que cobra de «cuatro a seis reales el pliego», lo que sumado a los estudios que debe hacer un compositor, cifra en¹⁸²⁸:

«Veinte reales el pliego. Ciento cuarenta son los pliegos que la obra contiene: 2.800 reales son los que se le deben dar por SU obra, añadiéndoles otros 2.200, porque el mayor o menor crédito del autor toma parte del valor de la obra. Dichas cantidades reunidas componen la suma de 5.000 reales con que creo bien pagada la composición del señor Carnicer.»

¹⁸²⁶ Idem.

¹⁸²⁷ Idem.

¹⁸²⁸ Idem.

Como vemos, el precio fijado por este perito nada tiene que ver con el que había calculado Saldoni. Basili lo justifica plenamente, sosteniendo que incluso ha sido prudente al establecerlo¹⁸²⁹:

«Este es el cálculo prudencial y más favorable que he podido formar en conciencia de las pretensiones de Carnicer, a la justicia que yo creo reconocer en mi dictamen, y como por otra parte pudiera suceder que el señor Don Baltasar Saldoni, nombrado perito por el autor, no participase de mi opinión, y rehusasen ambos a avenirse a ella buscando acaso pretextos para desecharla y declararla nula; debo decir y digo que si se hubiese de nombrar un tercero, deseo que éste sea el Conservatorio de París, el de Viena, el de Nápoles o el de Palermo; y que sometiendo su obra al examen de cualquiera de ellos. vaya unido mi dictamen para que se convenza de que no solamente he sido justo o imparcial en mi juicio, sino que también ha sido el más análogo a la posición de artista en que me encuentro.»

Basili, cuyo dictamen está fechado el 1 de enero de 1843, propone que si, como parecía evidente, hubiese la necesidad de nombrar a un tercer perito, éste fuese italiano y no español. Sin embargo, al parecer el juez consideró que debía ser Indalecio Soriano Fuertes, quien debía decidir cuál era el punto justo entre tan contrastadas valoraciones.

4.3 El dictamen de Indalecio Soriano Fuertes¹⁸³⁰

En el mes de marzo de 1843 tenemos ya noticia del nombramiento del tercer perito¹⁸³¹:

«En el celebre y ruidoso litigio que se sigue con motivo de la misa de requiem compuesta por el señor Carnicer por encargo del señor Safont, ha sido nombrado tercero en discordia el director de nuestro periódico en la parte música Don Indalecio Soriano Fuertes. A su debido tiempo daremos noticia a nuestros lectores de cuanto tenga relación con este asunto y cuya noticia puede interesar al público filarmónico.»

¹⁸²⁹ Idem.

¹⁸³⁰ Basili, 1844, pp. 47-64.

¹⁸³¹ *El Anfión Matritense* (12.III.1843), p. 80.

Antes de emitir un dictamen, y dada la complejidad del tema, Soriano Fuertes decidió consultar al director del conservatorio¹⁸³²:

«Para que la Junta auxiliar facultativa resolviese cuatro cuestiones que proponía relativas al pleito entre los Señores Safont y Carnicer.»

El caso, al parecer, no se había dado nunca en los tribunales, razón por la cual era necesario hacer las consultas al conservatorio y a su máximo órgano para que opinase:

«Sobre el honorario que éste exige por la composición de una Misa de Difuntos, que dicho Señor Safont le encargó compusiese, sin haber mediado contrato anterior, me dirijo a V.E. como Director del único establecimiento científico de música que hay en la Nación, y que en casos extraordinarios se debe consultar, para que tenga la bondad de mandar reunir la Junta Facultativa [...] para examinar y apreciar la obra del Señor Carnicer, y desconfiando de mis cortos talentos para decidir en un negocio tan delicado y trascendental para la Profesión, y el primero de esta naturaleza en España y quizás en Europa.»

Soriano pide una opinión a la junta sobre algunos puntos concretos, para que «pueda yo dar mi dictamen con toda seguridad». Al enunciar su dudas, el músico nos ayuda a entender como discurrió el pleito:

«1ª ¿Que tasa tienen las producciones del talento, cuando por comisión especial se encarga a alguno la ejecución de una obra, no habiendo ajuste anterior relativamente a su precio?

2ª Si no tienen tasa las obras del entendimiento, como yo creo, y como así lo creen los letrados a quienes he creído de mi deber consulta; y si a pesar de esto me veo en la precisión de justipreciar la obra del Señor Carnicer ¿que tipo podré yo elegir, que sea razonable y segura para aproximarme al acierto en la valoración de una obra, que el mismo autor asegura sobre su conciencia haber empleado cuatro meses para producirla?»

En el tercer punto pregunta sobre el ejemplo que pone Basili, de comparar su composición con el trabajo de un copista y, por último, en el cuarto solicita una aclaración entre lo que se entendía como música para el culto y música para la escena:

¹⁸³² E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 48 (3.V.1843).

«4ª ¿Que se entiende por música sagrada y por música teatral, y si están marcados de una manera fija y determinada los límites de una y de la otra?»

Suponemos que esta última pregunta era para rebatir algunos argumentos de Basili. El director escribe a Pedro Albéniz, Francisco Valdemoso y Juan Diez, vocales de la Junta, para que den su opinión, y les pasa el oficio sobre las cuestiones del pleito, «con el objeto de que puedan V.SS. ilustrarlo con un dictamen». Considera el director que son las personas más dotadas para colaborar en la resolución del «asunto delicado»¹⁸³³.

Los vocales de la junta contestan que¹⁸³⁴:

«Con el deseo del acierto en tan delicado negocio, no creyendo suficiente robusta la opinión de solo tres individuos se atreven a proponer a V.E. tenga a bien invitar a los profesores mas acreditados de la Corte como son los Señores Don Mariano Ledesma, Don Ángel Ynzenga, Don Lorenzo Nielfa, Don Francisco Javier Gispert, Don Manuel Quijano, Don José Sobejano (padre) y Don Francisco Villalba, a fin de que en unión de tan distinguidos artistas se discutan y resuelvan dichas cuestiones o preguntas de una manera correspondiente a la importancia del asunto.»

Sin embargo, a Juan Diez, miembro de la Junta Facultativa, no le gusta nada la idea de llamar a profesores ajenos al conservatorio, y escribe al director al respecto¹⁸³⁵:

«Me veo en la precisión de dar mi voto particular por no estar conforme con la reunión de profesores que proponen a V.E. Don Pedro Albéniz y Don Francisco Valdemoso para este objeto; si la Junta fuera la llamada a decidir sobre este asunto de hecho, convendría con la opinión de mis compañeros, pero tratándose solamente de manifestar nuestra opinión.[...] no es posible entrar en pormenores.»

Sobre la primera pregunta que hacía Soriano Fuertes, referida al criterio de valoración de la obra, dice Diez:

¹⁸³³ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 88 (4.V.1843).

¹⁸³⁴ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 88 (9.V.1843).

¹⁸³⁵ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 88 (10.V.1843).

«Juzgo que no mediando contrato alguno deben estar sujetas al valor que el mismo autor conceptúa merecer; el encargo de formar un tipo exacto en obras de esta clase, es difícil y espinoso, porque careciendo de ejemplares en donde se hubiesen suscitado cuestiones de esta naturaleza, se carece también de causa que poder citar.»

Por fin las consultas a los otros profesores no se efectúan, y la junta responde a través del director a Soriano Fuertes con una conclusión que no le sería de mucha ayuda¹⁸³⁶:

«No puedo prescindir de manifestar a V. que no me considero autorizado para invitar a los profesores que no se presentarían a hacerlo cuando no tengo autoridad para mandar como que no se fundaría en un mandamiento o invitación del juzgado que entiende del asunto y que lo [someten] al Establecimiento, sino que es una plausible y particular [¿?] de V. en adquirir las opiniones de otros profesores para omitir la suya individual.»

El perito tuvo, pues, que limitarse a emitir su opinión sobre los diferentes aspectos de la misa de Carnicer. El resultado es el dictamen que aparece en el opúsculo publicado por Basili¹⁸³⁷:

«DICTAMEN DE DON INDALECIO SORIANO FUERTES, como tercero en discordia sobre una Misa de Requiem, compuesta por Don Ramón Carnicer, por encargo especial del Señor Don José Safont.»

El perito, antes de iniciar su tasación, dice¹⁸³⁸:

«Me veo constituido en una posición harto crítica por la grandísima diferencia que se nota entre las tasaciones hechas por los peritos Don Baltasar Saldoni, y Don Basilio Basili, diferencia que es imposible conciliar, porque el primero se ha excedido en más de la mitad de lo que exige el mismo autor de la obra, único que en conciencia puede graduar su honorario, y el segundo, considerando el trabajo científico casi como el material, peca por el extremo opuesto. y de un modo tan mezquino a mi modo de ver, que estoy persuadido que el señor Safont, atendida su posición y su rango, jamás ofrecería a un artista una cantidad tan pequeña, aún cuando la que

¹⁸³⁶ E-Mc: 282, Leg. 4, Carpeta n.º 88 (12.V.1843).

¹⁸³⁷ En Pagán y De Vicente, 1997, p. 517.

¹⁸³⁸ En Pagán y De Vicente, 1997, pp. 517-518.

mandase hacer fuese obra de infinita menos importancia que la obra en cuestión, porque le considero caballero, español, generoso y protector de las ciencias y de las artes.»

Las divergencias tan acusadas entre ambas tasaciones habían llevado a Soriano Fuertes consultar a la junta facultativa, a varios maestros y letrados, para así,¹⁸³⁹

«cuales salen grandes cantantes y sobresalientes instrumentistas, pero muy pocos compositores. ¿Y por qué son tan pocos? Porque dejando aparte la disposición natural que es la base para llegar a ser compositor de música y adquirir los conocimientos necesarios, hay que vencer una infinidad de dificultades que sólo consiguen dominarse a fuerza de estudio. de perseverancia y trabajo, y no todos los que se dedican a esta carrera, aún cuando tengan el genio más feliz para sobresalir en ella, tienen aliento o constancia bastante para no desmayar en medio de tantos y tan complicados esfuerzos.»

El perito destaca las dificultades que tiene un compositor en su carrera¹⁸⁴⁰:

«No sólo debe ser un gran profesor de música y haber estudiado la armonía, el contrapunto, la melodía y el ritmo, sino que debe también conocer la extensión de todas las voces e instrumentos para escribir con propiedad para unas y otras.»

Enumera luego las muchas dificultades que debe enfrentar quien escribe una obra de música, y compara al compositor con un gran arquitecto, que construye superando grandes desafíos elaborados edificios, y pasa luego a referirse a la diferencia entre la música religiosa y teatral, y a lo relativas que podían resultar las disquisiciones de los otros peritos sobre el tema¹⁸⁴¹:

«Los señores maestros ya citados Saldoni y Basili, hablan de música sagrada y teatral, y hablan también sobre la filosofía del arte. Yo hubiese querido encontrar en alguno de los dos mencionados señores los límites marcados entre los dos géneros sacro y profano, puesto que hasta el día no lo están de un modo positivo; y hubiera deseado también oírles discurrir de un modo más explícito de que lo han hecho sobre la filosofía de la música, cuyo punto es más

¹⁸³⁹ En Pagán y De Vicente, 1997, p. 518.

¹⁸⁴⁰ Idem.

¹⁸⁴¹ En Pagán y De Vicente, 1997, p. 519.

delicado todavía.»

Se refiere luego Soriano Fuertes a los compositores de música religiosa¹⁸⁴²:

«En esta posición considero a todos los maestros compositores de música sacra que hay en Madrid, incluso el maestro Carnicer, y creo que la crítica que en esta parte se haga de su obra es ligera, atendidas las circunstancias que dejo indicadas.»

Más adelante pasa a hablar de las horas que Carnicer tuvo que dedicar a la composición de la obra y del tiempo que le quitó¹⁸⁴³:

«Del juramento recibido por V. S. en virtud de mi súplica, resulta que el maestro Carnicer ha empleado cuatro meses, días más o menos, en la composición? de la Misa de Requiem, trabajando seis horas diariamente en el discurso de los expresados cuatro meses.

Ahora bien, ¿se creerá acaso excesivo el honorario que exige Carnicer por su obra después de un trabajo tan largo y tan asiduo e incalculable en su precio, dándole por último resultado una obra muerta y de la cual no pudiese prometerse ningún producto?, ¿hubiese, quizá, ganado más con la ópera que estaba trabajando para su beneficio, y que tuvo que dejar de las manos por complacer al señor Safont como se lo manifestó el mismo Carnicer? Seguramente que el producto hubiera sido tal vez mayor, porque una ópera produce emolumentos por mucho tiempo en los teatros, y con las reducciones y arreglo que de ella se hacen para varios instrumentos.»

Al parecer nuestro músico estaba comenzando la composición de una ópera para estrenarla en el Teatro del Circo, y tuvo que posponer el trabajo para cumplir el encargo de Safont, por lo que Soriano Fuertes pone especial énfasis en el perjuicio que esto supuso para nuestro compositor. El perito considera, por lo tanto, que lo que pide por la obra es justo¹⁸⁴⁴:

«Para probar que el honorario exigido por Carnicer no es excesivo, cuando están envueltos en el no sólo la Misa, sino los ensayos particulares y generales y la puesta de otra obra para el nocturno, pondré a la consideración de V.S. lo que juzgue conveniente, y vea que he procedido

¹⁸⁴² Idem.

¹⁸⁴³ En Pagán y De Vicente, 1997, p. 521.

¹⁸⁴⁴ Idem.

con toda conciencia y escurpulosidad en asunto tan delicado.»

Luego pasa a cifrar el trabajo que tuvo que hacer estableciendo un precio por hora de trabajo, basándose en lo que se cobraba por lecciones particulares¹⁸⁴⁵:

«Los maestros de piano y canto a quienes he consultado, y que son de los que más consideraciones artísticas merecen, y con justicia, me manifiestan que el honorario que exigen por una hora de lección son, el uno veinticinco reales, y el otro treinta, y que nunca pasan de seis las lecciones que dan diariamente: es decir, que uno gana cada día siete duros y medio, y el otro nueve, añadiendo el uno de ellos que la recompensa de un maestro compositor acreditado debe ser triple a la suya en tiempo igual de trabajo. [...]

Y si un buen maestro de piano o canto puede ganar en un día hasta nueve duros por seis horas de un trabajo que tiene mucho de material, ¿no podría asignársele un doble por lo menos a un maestro compositor, aún cuando no fuese más que de un mérito regular? Yo creo que sí.»

Después de hacer estos cálculos, Soriano Fuertes considera que no es en absoluto excesivo lo que pide Carnicer, y que la suma podría haber sido mayor:

«Eso, no obstante, y por más que esta opinión aparezca racional y fundada, si se eligiese este tipo subiría la Misa mucho más de lo que el compositor pide por ella, por la dirección, etc., y por lo mismo lo único que infiero de todas estas consideraciones es, que la petición del señor Carnicer no me parece exagerada.»

Tras dicha afirmación, el perito pasa finalmente a establecer los conceptos y las cifras de su tasación¹⁸⁴⁶:

«Atendiendo a que el señor Carnicer es uno de los profesores más distinguidos y de más crédito que tenemos en España, atendido a que su obra es digna de la merecida reputación de que goza; atendiendo al tiempo que, según su juramento ha invertido en aquélla, desentendiéndose de otro trabajo que pudiera haberle sido más útil, y atendiendo finalmente a las demás consideraciones que llevo expuestas, creo, según mi conciencia y por lo que me es dado conceptuar en mi leal saber y entender, que la totalidad de su trabajo debe ser recompensado en

¹⁸⁴⁵ Idem.

¹⁸⁴⁶ Idem.

esta forma:

Por la Misa, quedando suya la propiedad...	32.000 reales de vellón
Por los ensayos particulares y generales, y por haber puesto el nocturno, y haber dirigido la ejecución con tanta maestría el día de las honras...	8.000 reales de vellón
Suma total...	40.000 reales de vellón.»

El dictamen de Indalecio Soriano Fuertes aparece publicado con fecha de 22 de junio 1843. Por lo tanto suponemos que la sentencia, favorable a Carnicer, no debió de retrasarse mucho, y que a finales del mismo año o principios de 1844 estuvo el pleito resuelto. Una noticia de enero de 1844, nos da cuenta de lo importante que había sido el dictamen del tercer perito¹⁸⁴⁷:

«Hemos leído detenida y escrupulosamente el dictamen que el Señor Don Ignacio Soriano Fuertes, maestro de capilla, compositor de música y director cesante de la extinguida Real Cámara de S.M. ha emitido como tercero en discordia, sobre el mérito y honorarios que debe percibir Don Ramón Carnicer por una misa de requiem que escribió por encargo especial del Señor Safont.»

El artículo celebra la elección de Soriano Fuertes como «tercero en discordia», ya que su amor y respeto por el arte eran una garantía de imparcialidad. Y afirma que el¹⁸⁴⁸:

«Dictamen decisivo ha debido enseñar mucho, no ya al Señor Safont, hombre rico, extraño al arte musical, sino al Señor Basili que hoy obtiene el título de maestro compositor, es decir, el mismo título que adorna a Rossini, Donizetti y Mercadante.»

Éste último párrafo nos sugiere que había una resolución positiva en el asunto, ya que destaca lo decisivo que había sido el dictamen «concienzudo, razonado, modesto, ilustrado y justo». Comenta también que Soriano había llamado¹⁸⁴⁹:

«Escandalosa, y con mucha verdad a la tasación del Señor Basili, pues en ella se iguala al maestro Carnicer con el carpintero que puso el tablado para la ejecución de la obra.»

¹⁸⁴⁷ *Gaceta Musical y Literaria* (10.I.1844), p. 118.

¹⁸⁴⁸ Idem.

¹⁸⁴⁹ Idem.

Por último, considera el periódico muy justo el precio y los conceptos que establece el tercer perito, así como que la misa quedara en propiedad de su autor.

La polémica, sin embargo, no cesó, y el objetivo de Basili, al publicar los dictámenes, era hacer una encendida defensa del suyo, ya que había sido muy denostado. Tras el texto del dictamen de Soriano Fuertes, nos revela algunos pormenores de lo sucedido¹⁸⁵⁰:

«Enterado ya el lector en los escritos que preceden, y especialmente en el último de Don Indalecio Soriano Fuertes, conocerá fácilmente que no debía yo callar por estar interesados en ello la verdad y mi reputación. Acaso alguno por la lectura del anterior dictamen habrá creído decidida la cuestión victoriosamente para Carnicer; sin embargo, pocos conocimientos del arte se requieren para ver que el anterior escrito es más bien una defensa laudatoria que un dictamen imparcial. Bien conozco que necesito extenderme demasiado con copia de razones para destruir las, al parecer fundadas, del llamado tercero en discordia, y que habré de molestar la atención del que recorra estas pruebas; pero no puedo menos de hacerlo, manifestando que no escribo solamente para las altas inteligencias musicales, sino para todo profesor y cualquier otra persona, aún en el arte lega.»

Basili llama artificioso el encabezamiento del dictamen de Soriano Fuertes, y rebate varios de sus conceptos sobre el arte. Sostiene que al no disponer de la partitura, le costaba refutar algunas afirmaciones del tercer perito¹⁸⁵¹:

«La gran dificultad que ahora se me ofrece para poder presentar una defensa cumplida, es el no tener a la vista la partitura de que se cuestiona; pues, cuando escribí mi dictamen, lo hice con apuntes ligeros que tuve que sacar en presencia de la persona encargada por el autor de vigilarme en la revisión de la obra, de cuyo hecho me ocuparé después, y al que condescendí porque mi objeto fue ser todo lo imparcial posible.»

Según este párrafo, Basili tuvo que revisar la misa «vigilado» por una persona de confianza de Carnicer, que estuvo presente en todo momento. Basili continúa rebatiendo extensamente todos los argumentos del

¹⁸⁵⁰ En Pagán y De Vicente, 1997, p. 522.

¹⁸⁵¹ Idem.

tercer perito, y en uno de los párrafos sostiene que éste se atreve¹⁸⁵²:

«A criticar la obra del príncipe de la música, el inmortal Mozart; de esa obra maestra que en elogio suyo ha dicho la *Gazzetta di Milano*¹⁸⁵³: *Scrivere una messa da Requiem è, dopo Mozart, difficile impresa.*»

Más adelante sostiene que establecer un paralelo entre la obra de nuestro compositor y la de maestro de Salzburgo basta por sí solo para desacreditar el dictamen de Soriano Fuertes¹⁸⁵⁴:

«Tomar en boca la misa de Mozart para compararla con la de Carnicer, es lo que puede llamarse un sacrilegio en el arte; es el colmo de la osadía, y el indicio mayor de una pueril vanidad.»

Basili continúa «desmontando» así uno por uno los argumentos de Soriano Fuertes y, tras un extenso alegato, trata de defenderse de los ataques sufridos. Luego se queja de lo injusto de ciertos detalles del procedimiento judicial, ya que había acudido como perito, según él, con la mejor de las intenciones¹⁸⁵⁵:

«La recompensa que obtuve de mi conciliatario deseo fue un escrito injurioso y digno de todo el desprecio que merece un acto, el más poco decoroso; escrito en el que el señor Carnicer me acusó de haber desobedecido la orden del juez, proponiendo la transacción con el objeto de entorpecer el curso de la justicia, y pidiendo que se me obligase a revisar la obra en el término de ocho días; consiguiendo del juez que me mandase hacer la revisión en la escribanía a la presencia de dicho Carnicer y con la mayor brevedad.»

A través de esta defensa, podemos apreciar el grado de enemistad que había entre Basili y Carnicer. Como hemos visto, nuestro compositor no quiso entregar la partitura de su obra al perito italiano, ya que no se fiaba de él. Basili, sin embargo, no estuvo de acuerdo con analizar la misa en tan breve plazo¹⁸⁵⁶:

«No conformándose con semejante acuerdo, pedí y obtuve el poder revisar la obra en mi casa,

¹⁸⁵² En Pagán y De Vicente, 1997, p. 523.

¹⁸⁵³ En Pagán y De Vicente, 1997, p. 523, Nota n.º 4, «Número 29, 16 de julio de 1843».

¹⁸⁵⁴ En Pagán y De Vicente, 1997, p. 523.

¹⁸⁵⁵ En Pagán y De Vicente, 1997, p. 529.

¹⁸⁵⁶ Idem.

en presencia del autor o parte interesada por él; todo para manifestar la delicadeza, que con petición tan injuriosa debió justamente resentirse. En todas las diligencias pasó algún tiempo, y el 14 de octubre hice saber la hora que destinaba para esta ocupación.»

Suponemos que la persona nombrada por Carnicer se presentaba todos los días ante Basili con la partitura. Esto comenzó a inquietar al compositor, por lo que¹⁸⁵⁷:

«El 28 se acordó a instancias de Carnicer que se fijasen diez días para la entrega del dictamen; y a poco de expirar este plazo, se me apremió con alguacil de vista. Protesté irritado contra semejante apremio, pues era cosa chocante, que no pudiendo el juez decidir sobre la obra, por serle extraña la materia, pudiese juzgar el tiempo y trabajo necesario para su análisis, y porque no estaba en el caso de abandonar mis ocupaciones para sólo atender a este negocio.»

Basili no parecía tener prisa por concluir su análisis de la obra, por lo que Carnicer decidió apremiarle más aún¹⁸⁵⁸

«Carnicer, que se había propuesto inquietarme continuamente y no dejarme la libertad necesaria para cumplir con mi deber; pidió pena de cárcel y embargo, amenazando entablar acusación criminal con un escrito para cuya calificación no hay palabras en el diccionario de la urbanidad, y el juez volvió a mandar el alguacil de vista con apercibimiento de obras con más rigor si necesario fuese.»

No conocemos el escrito al que hace referencia, pero está claro que la poca simpatía que sentía entonces nuestro compositor por el perito le haría mostrarse bastante impulsivo. Basili sostiene en su defensa que su idea era hacer un extenso análisis de la obra¹⁸⁵⁹:

«Pues si tardaba era con el fin de hacer mayor acopio de datos necesarios; pero hube de apresurarme a fin de no dar valor a la calumniosa sospecha manifestada por Carnicer de que mi objeto era dar largas al asunto. Concluido por fin el dictamen, pedí como he dicho anteriormente, que la obra se depositase en la escribanía para evitar que se introdujesen en ella variaciones que

¹⁸⁵⁷ Idem.

¹⁸⁵⁸ Idem.

¹⁸⁵⁹ Idem.

podiesen acusarme de inexactitudes. Algunos esfuerzos se necesitaron para que Carnicer se sometiese a la orden del juez de entregar la obra; hízolo, yo entregué mi dictamen, lo mismo hizo el señor Saldoni con el suyo, y en vista de todo se nombró al señor Soriano tercero en discordia.»

Basili se sentía agraviado por nuestro compositor, y en el escrito sostiene que la intención del autor era no dejarle en paz para poder hacer el peritaje¹⁸⁶⁰:

«Véase por el anterior relato las molestias y disgustos que he sufrido, ocasionadas por el señor Carnicer; cotéjese su conducta con mi escrito, y se verá el propósito de no dejarme llevar en mi juicio de ninguna pasión, pues creo que su persona no ha podido ser tratada con más respeto.»

Luego pasa a destacar la diferencia de trato que había tenido con el tercer perito, y el hecho de que a Soriano Fuertes nadie le hubiera apremiado para que emitiera su dictamen, que tardó varios meses en ver la luz¹⁸⁶¹:

«Nombróse el tercero en la discordia y cesó en el señor Carnicer el interés de la pronta conclusión del asunto. Ningún recurso, ningún apremio, al menos que yo sepa, ha molestado al señor Soriano.»

Aparte de lo anterior, Basili se queja también de los ataques contra su persona y su dictamen desde que había intervenido Soriano Fuertes¹⁸⁶²:

«En cambio desde que pasó a sus manos este asunto, empezaron a extenderse en el círculo de profesores más próximo a dicho señor, varias habladurías contra mi dictamen entre las cuales las que más altas sonaban eran las relativas a la célebre comparación del compositor y el carpintero. Desde luego conocí la poca nobleza de este proceder, y mucho más cuando añadían que pidiendo yo se enviase la obra al extranjero para su examen, hacía una afrenta a la profesión española. Estas habladurías fueron tomando cuerpo y dilatándose, y por último un papelucho llamado Revista de Teatros la estampó en sus columnas.»

¹⁸⁶⁰ Idem.

¹⁸⁶¹ Idem.

¹⁸⁶² En Pagán y De Vicente, 1997, pp. 529-530.

Durante varios años siguieron oyéndose los «ecos» del célebre pleito, pero más que a la misa y a su autor, se referían al conflicto personal entre Basili y otros profesores, sin demasiada relación con el problema de fondo planteado en tan acalorado y prolongado pleito. En cualquier caso, lo más importante fue el hecho de que se hubiese juzgado el valor monetario de una obra musical y el precedente que dicho pleito creó.

5. RECLAMACIONES Y PLEITO CON LOS EMPRESARIOS DEL TEATRO DE LA CRUZ

En el año 1844, esta vez con motivo de su puesto en el Teatro de la Cruz, se entabló otro sonado pleito, del que se hizo eco toda la prensa madrileña de la época. El episodio, uno más en la lista de reivindicaciones por sus derechos que mantuvo Carnicer durante el último periodo de su vida, se circunscribe a este coliseo, y se desarrolla a lo largo de la temporada de 1844-1845.

En este caso los empresarios eran Francisco Salas¹⁸⁶³ y Juan Lombía, que habían firmado una contrata con el ayuntamiento para la cesión del Teatro de la Cruz en agosto de 1841. Carnicer había estado un poco alejado del coliseo en las últimas temporadas, pues debido a los problemas que había tenido con los empresarios por su plaza, se había centrado en su trabajo en el Teatro del Circo, sin apenas tiempo para dedicarlo al Teatro de la Cruz. Lo cierto es que desde la llegada de los nuevos empresarios en este teatro no se había representado demasiada ópera. Sin embargo, en esa temporada sí decidieron representar algunos títulos líricos. La primera noticia sobre el asunto la encontramos en un escrito dirigido al jefe político por el propio Carnicer, que expone el problema¹⁸⁶⁴:

«Constándole al esponente que los Empresarios del Teatro de la Cruz habían contratado una compañía lírica, que parte de los individuos que la componen habían llegado y que los coros hacía algunos días estaban ensayando la primera ópera que deberá egecutarse en este teatro; no pudo menos de estrañar la sospechosa reserva que los indicados empresarios guardaban con el que ocupa el primer lugar en la Dirección de los trabajos artísticos. Este siniestro silencio le

¹⁸⁶³ El bajo Francisco Salas había sido discípulo de Carnicer en el conservatorio, y el maestro le contrató durante varias temporadas de la compañía italiana. Buscó fortuna como empresario, y fundó un teatro dedicado exclusivamente a la ópera española: Teatro de la Princesa y, más tarde, el Teatro de la zarzuela.

¹⁸⁶⁴ AVM: (S) 4-67-8 (28.XI.1844).

movió a oficiar con fecha de 12 del corriente a la Empresa mencionada, recordándola que se hallaba revestido con el Real nombramiento citado.»

Seguramente Carnicer era de los mejor informados de Madrid de todo lo relacionado con la ópera, por lo que cabía esperar que los empresarios del teatro le llamasen, pues a diferencia de las reclamaciones que había hecho en 1839 por su plaza del Teatro del Príncipe, esta vez no podían escudarse en la falta de ópera para no llamarle: habían contratado una compañía italiana y estaban ensayando los coros y la orquesta de la primera de una serie de producciones líricas. En vista de que no contaban con él, Carnicer decidió enviar el citado oficio el 12 de noviembre, recordándoles que en virtud de la Real Orden de 23 de diciembre de 1838 le correspondía el puesto de director¹⁸⁶⁵. Lombía contesta que él no tiene nada que ver con la parte artística, y que hará llegar el escrito a Salas, que es el encargado del asunto. Salas no contesta, por lo que Carnicer decide recurrir a la Comisión de Teatros del ayuntamiento para que se pronuncie.

Nuestro músico, como en otras ocasiones, invoca el real nombramiento que le otorga tanto la plaza del Teatro del Príncipe como la del Teatro de la Cruz. Pide a la autoridad que obligue a los empresarios a aceptarle como maestro de música¹⁸⁶⁶:

«Suplica respetuosamente se digne acordar, que la Empresa del Teatro de la Cruz cumpla religiosamente su compromiso, al que abusivamente ha faltado, poniendo inmediatamente al esponente en posesión de su plaza, que de derecho obtiene por Real nombramiento [...] sin que Empresa ninguna lo haya resistido ni disputado.»

La comisión recomienda desestimar la petición. Sin embargo Carnicer aporta una serie de documentos para alegar sus derechos sobre el puesto, lo que da lugar a una «abierta discusión» sobre si mantenerle o no en su plaza, que una vez más se resuelve a favor del interesado. El ayuntamiento escribe a la empresa el 8 de diciembre, instándola a que¹⁸⁶⁷:

¹⁸⁶⁵ Carnicer fue nombrado en febrero de 1837 Maestro de Música del Teatro del Príncipe. Más adelante, el 23 de diciembre de 1838, como hemos visto, fue nombrado por Real Orden Maestro Director y Compositor de la ópera de los teatros principales de la Corte, lo que incluía al Teatro de la Cruz. Sin embargo, a partir del período de los Ayuntamientos Constitucionales, los teatros propiedad de este ayuntamiento fueron alquilados a diferentes empresarios, que fueron los que, mediando un contrato aprobado Comisión de Teatros, organizaron las temporadas.

¹⁸⁶⁶ AVM: (S) 4-67-8 (28.XI.1844).

¹⁸⁶⁷ AVM: (S) 4-67-8 (8.XII.1844).

«Ponga inmediatamente al Maestro Carnicer en posesión de la plaza.»

Salas contesta con una extensa y florida carta el 13 de diciembre, señalando que no es posible, y que ya se ha contratado a Basilio Basili para el puesto. La carta resulta muy interesante por los argumentos que aduce contra la posesión de la plaza por Carnicer. Como empresario, primero cita e invoca el contrato que ha firmado con el ayuntamiento el 9 de agosto de 1841, en cuya cláusula número 10 se dice que los músicos que hayan ganado su plaza por oposición deben ser contratados por la los empresarios de los Reales Teatros, pero en cambio aquellos nombrados por real orden «serán preferidos», de lo que deduce que no es obligatorio contratarles. Luego pasa a dar su opinión sobre este tipo de nombramientos, hechos «por gracia y merced, sin señalamiento de sueldo». Esto último tiene una relevancia especial, ya que Carnicer reclamaba el puesto y el mismo sueldo que cobraba en la época de María Cristina y antes de la primera guerra carlista, es decir, 40.000 reales de vellón. Seguramente este era el principal motivo de que no le hubieran llamado, ya que los empresarios eran muy cicateros con los sueldos, y lo que había cobrado Carnicer durante las temporadas en que los teatros dependían sólo del ayuntamiento les debía de parecer muy alto. Salas sostiene también que la real orden caduca, por haberse publicado después del 11 de septiembre de 1838, circunstancia¹⁸⁶⁸:

«Aclaratoria del modo y forma que se obtienes todas las Reales Ordenes particulares, [...] como favor de influjo, obtenido con vicios.»

Resulta curioso, y revelador de la personalidad del cantante Francisco Salas, que después de haber sido promovido por Carnicer le dedique este comentario tan venenoso y que viene a negar los méritos de Carnicer, insinuando que su nombramiento tan sólo habría sido «un real favor», obtenido con intrigas y no por su talento, digno de un músico poco relevante y aficionado al mundo de las granjerías de la corte. Y por si fuera poco Salas intenta argumentar que existe una diferencia entre los músicos que han ganado su plaza por oposición y los nombrados por real orden; en el primer caso —situación de algunos músicos antes de 1826— Salas destaca que la diferencia radica en que eran propuestos por el primer violín, y se presentaban a una rigurosa oposición, pasando un examen mucho más serio. En este examen competían con otros, y eran examinados por el «Maestro de música de la Capilla, por el Director de la Real Cámara y

¹⁸⁶⁸ AVM: (S) 4-67-8 (13.XII.1844).

Maestro de música de ambos teatros»¹⁸⁶⁹.

Otro motivo que aduce para reafirmar que la real orden ha caducado es que a Carnicer le había contratado el Teatro del Circo en 1842, y había marchado a Italia para contratar una compañía sin permiso del ayuntamiento, razones por las que habría perdido su derecho al cargo.

La carta de Salas cae muy mal en el ayuntamiento, que considera una falta de respeto la forma en que se dirige a ellos, así como las descalificaciones e interpretaciones de la contrata que los empresarios habían firmado con el consistorio. El ayuntamiento llama la atención a Salas por sus modales y se reafirma en el derecho de Carnicer a mantener su plaza.

Los empresarios del Teatro de la Cruz no hacen ningún caso a las pretensiones del maestro tarreguense ni a las amonestaciones del ayuntamiento. Los intercambios epistolares duran meses, sin el más mínimo acuerdo entre las partes. Mientras tanto Carnicer solicita documentos de principios de los años 30, para probar el sueldo que entonces cobrada por nómina. Por fin decide dirigirse a los tribunales para reclamar sus derechos; estos le dan la razón, y una orden judicial impone varias multas a los empresarios: primero una de cien ducados y luego una de trescientos. También se ordena el pago del sueldo íntegro a Carnicer.

Mientras tanto, la prensa se va haciendo eco del asunto. Así, el periódico dirigido por Espín y Guillén dice lo siguiente¹⁸⁷⁰:

«Se ha dado posesión judicialmente de la maestría de la ópera de la Cruz al maestro Don Ramón Carnicer que ha pleiteado al efecto; la empresa se opone y hay contestaciones por una y otra parte bastante agrias: hablaremos en el número próximo.»

En otro número del mismo periódico se relatan humorísticamente algunos pormenores de los intentos de nuestro compositor de tomar posesión de su plaza¹⁸⁷¹:

«El lunes 20 se presentó a tomar posesión de la plaza, estaba cerrado, volvieron el martes y se presentó en el ensayo de *Luigi Rolla*. Cuando se comenzó la primera pieza dijo a Salas que judicialmente le correspondía dirigir la ópera. Este se negó, aduciendo que no la había ensayado.

¹⁸⁶⁹ AVM: (S) 4-67-86 (23.V.1846).

¹⁸⁷⁰ *La Iberia Musical* (25.I.1845), p. 28.

¹⁸⁷¹ *La Iberia Musical* (26.I.1845), p. 30.

A lo que dijo Carnicer que no importaba. Era el ensayo general. Además dijo que la empresa tenía su maestro. Carnicer tomó como testigos a varios de los presentes «de que no le dejaban ejercer la maestría» y se fue.»

Uno días más tarde, aparece otro irónico párrafo en *La Iberia Musical*, que se refiere en tono despectivo al maestro¹⁸⁷²:

«El Señor Don Ramón Carnicer sigue sudando la gota negra por los tribunales de esta corte, a fin de alcanzar por justicia, lo que no puede por su talento: es decir, el turruncillo de la maestría de la Cruz.»

Los empresarios del coliseo, presentan varios recursos y señalan que prefieren cerrar el teatro antes que seguir pagando más multas. En una carta del 10 de mayo de 1845 al Alcalde 1º, Francisco Salas explica su versión de la situación, de la que se siente víctima¹⁸⁷³:

«Excelentísimo Señor

Los Señores Jueces de 1ª instancia Don Juan Fiol y su acompañado Don Benito Serrano y Aliaga han señalado sin oír a la Empresa a Don Ramón Carnicer el sueldo de 40.000 reales, obligando además a ésta a que le tenga como maestro único y exclusivo de la ópera, imponiéndole multas y conminándolo con obras mayores en el caso de que no cumpla con sus mandatos. Para redimir estas vejaciones ha dirigido diferentes recursos a la audiencia territorial, aunque ahora sin fruto alguno. Ha elevado además una reverente esposición a S.M. pidiendo se dignase aclarar el verdadero sentido de una Real Orden por la cual se declaró a Don Ramón Carnicer como maestro director de la ópera por Real nombramiento. Por no haber recaído aun resolución alguna a estas esposiciones, se ve la empresa en la sensible necesidad de suspender las representaciones de ópera aunque con grave perjuicio de sus intereses, a fin de eximirse de la enorme multa y otras penas con que se la conmina en auto del 29 de abril último. Aunque ha apelado de el, ha hecho consignación del importe de las multas impuestas, de la cantidad correspondiente al sueldo señalado y de las costas, acordando además la señalada suspensión, por que no se considera obligada por ninguna ley ni contrato a valerse precisamente para los

¹⁸⁷² *La Iberia Musical* (30.I.1845), p. 36.

ensayos y representaciones de ópera de un maestro que no merece su confianza.»

El rechazo a Carnicer es total, y, como hemos visto en el escrito, la opinión de Salas sobre su antiguo maestro es muy negativa. Por lo que el enfrentamiento prosigue en términos bastante crispados. Salas sigue invocando la cláusula n.º 10 de su contrato con el ayuntamiento. Una anotación en el margen del escrito de Salas, seguramente hecha por un secretario del ayuntamiento, dice¹⁸⁷⁴:

«Contéstese que no está en el caso de permitir que se dejen de dar las funciones a que están obligados.»

El ayuntamiento contesta así el 12 de mayo, aclarándoles que no pueden suspender las funciones de forma arbitraria. La empresa del Teatro del la Cruz responde el 15 de mayo, invocando otra cláusula de su contrato, que decía que la misma estaba obligada a hacer 200 representaciones, y que su Empresa podía elegir cuando y cómo las hacía, así como cuando suspender las funciones si lo consideraba necesario.

El asunto, en manos de los tribunales, hace que las partes busquen todos los medios para defender sus intereses. La causa llega hasta la prensa, donde cada uno explica su versión, generando una polémica inusitada. Es así como, a raíz del cierre del Teatro de la Cruz, los empresarios envían una carta a *El Heraldo*, explicando los motivos del cierre y defendiendo su punto de vista en el pleito¹⁸⁷⁵:

«Señores redactores del Heraldo.

Muy señores míos:

Remito a Ustedes un extracto del expediente que motiva la suspensión de las representaciones de ópera de este teatro, para que enterado de las arbitrariedades ejecutadas contra esta empresa, tenga la bondad de prestarle en su apreciable periódico todo el apoyo que pueda.

Antes de ayer fueron cumplidos por la empresa los mandamientos del juez reducidos a pagar a Carnicer, y las multas establecidas por el juzgado. Si la empresa siguiera dando funciones, sin consentir que dirija la orquesta el maestro Carnicer, incurriría en la multa de mil ducados y demás penas a que hubiese lugar, y antes que sucumbir a lo que cree injusto, prefiere tener cerrado el teatro.

¹⁸⁷³ AVM: (S) 4-67-8 (10.V.1845).

¹⁸⁷⁴ AVM: (S) 4-67-8 (11.IV.1855).

¹⁸⁷⁵ *El Heraldo* (13.IV.1845), p. 4.

Ruego a Ustedes me dispensen esta molestia.»

En un escrito al ayuntamiento, la empresa de Salas se presenta como víctima, haciendo constar los daños que sufre y los enormes gastos que tiene que paliar debido a la situación¹⁸⁷⁶:

«Son enormes los perjuicios que por lo pronto está sufriendo la Empresa [...] porque al paso que no puede cumplir a los abonados el número de representaciones que debían hacerse en este mes, por haber sido preciso cerrar el teatro para redimir las vejaciones con que se molestaba a la Empresa, tiene ésta que pagar sus respectivos sueldos a los individuos de la Compañía lírica, a los coros, profesores de la orquesta y demás dependientes del teatro, cuyas asignaciones reunidas forman una considerable cantidad.»

La empresa pide que «se evacue el informe» —que había hecho sobre el tema del cargo de Carnicer— y se clarifique la real orden de 1838, así como su obligación contractual con Carnicer. De esa forma podría ver la forma de reanudar las funciones.

Carnicer había «entablado un interdicto posesorio» con la empresa, con lo cual el juez la obligaba a tomarle como maestro de música. Salas y Lombía buscan la forma de no cumplir la orden judicial, y concluyen que la única manera en que se puede burlar el imperativo mandato de la justicia es manteniendo cerrado el coliseo. Mientras tanto, la empresa ha interpuesto una apelación, y cifra todas sus esperanzas en la resolución a su favor. Carnicer, por su parte, sigue luchando por su derechos, y vuelve a presentar pruebas del sueldo que cobraba en las temporadas de 1831 a 1834.

El problema era que, según las órdenes judiciales, si la temporada seguía, Carnicer debía tomar posesión de su cargo. El ayuntamiento se vio presionado por ambas partes, ya que cada una acudía en busca de apoyo. La prensa fue también una tribuna importante para el pleito. En otro comunicado Salas hace llegar la siguiente información¹⁸⁷⁷:

«Teatro. Cruz. Viéndose compelida judicialmente la empresa a recibir por único y exclusivo maestro-director de la ópera a Don Ramón Carnicer, y a pagarle el sueldo de 40.000 reales señalado por un juzgado de primera instancia de esta corte sin prestar audiencia alguna, interinamente se resuelve el genuino y legal sentido de la cláusula de la escritura de arriendo de

¹⁸⁷⁶ *El Heraldo* (18.IV.1845), p. 4.

los teatros otorgada por el Excelentísimo Ayuntamiento de esta capital, se ve dicha empresa en la sensible precisión de suspender las representaciones por ahora, y mientras no cesen las causas que han motivado esta resolución.

Lo que se pone en conocimiento del público y de los señores abonados, a quienes se avisará para que se sirvan recoger el importe correspondiente a las funciones que faltan hasta completar el número porque se hizo el abono.»

En este escrito hay una clara alusión a dar por terminada la temporada y devolver el dinero de los abonos. Salas ya había amenazado al ayuntamiento con no respetar la contrata si no se resolvía a su favor el pleito, y si el consistorio no le apoyaba en la causa.

Carnicer, también decide utilizar la prensa para explicar su versión de las cosas y en su defensa hace publicar la siguiente carta¹⁸⁷⁸:

«Cuestión entre la Empresa del Teatro de la Cruz y el Señor Carnicer.

Muy señores míos:

He de merecer de Ustedes se sirvan insertar en su apreciable periódico la siguientes líneas en contestación a las muchas inexactitudes, y algo más... que la empresa de la Cruz ha permitido publicar en su apreciable periódico.

En el interdicto sumarísimo de posesión que se ha instruido a mi instancia ante el Señor Fiol, se ha administrado a la empresa de la Cruz seis apelaciones, una de ellas hace cerca de cinco meses, y de ninguna ha hecho uso.

La misma empresa ha introducido hasta el día 3 recursos ante la audiencia del territorio, se han resuelto ya dos, y las dos han sido desestimadas por éste. El tercero está pendiente.

El público juzgará ahora cuánta sea la injusticia y la razón que asisten a la empresa de la Cruz. Y respecto a la arbitrariedad que se atribuye al Señor Fiol, sépase que éste se halla recusado por la empresa desde 11 de marzo, que sucesivamente ha tenido en acompañados a los señores Chinchilla, Durán y Serrano, que los es actualmente, y que hasta el día no han discordado en una sola providencia. No serán, pues, tan arbitrarios los procederes, prescindiendo ahora del resultado que pueda tener la cuestión en juicio más amplio. Soy siempre de Vds. su más

¹⁸⁷⁷ *El Heraldo* (13.V.1845), p. 4.

atento y S.S.Q.B.S.M.

Ramón Carnicer

Madrid, 15 de mayo de 1845.»

Este escrito, del propio Carnicer, da fe de las maniobras de los empresarios del Teatro de la Cruz. En primer lugar, se había intentado arreglar el asunto en buenos términos, como consta en la posibilidad de apelaciones que había tenido y desaprovechado la empresa. Luego, forzada por el juez, tampoco había querido hacer caso y había interpuesto recursos a la administración superior de justicia para dilatar el asunto. Los dos primeros recursos habían sido desestimados. Por último, la empresa había recusado el Juez, Juan Fiol, acusándole de parcialidad en el asunto. Era otra maniobra para no llegar a ningún acuerdo con Carnicer.

El ayuntamiento, por su parte, se encontraba envuelto en un asunto que desbordaba sus competencias, ya que por un lado estaba el cargo de un antiguo subordinado suyo, que era Carnicer, y por otro la empresa del Teatro de la Cruz, que también formaba parte de sus intereses, dado que el arriendo del coliseo revertía directamente en las arcas del consistorio madrileño. Por lo tanto, cuando el pleito llegó a los tribunales, se pidió la opinión a los «letrados Consistoriales», que se mostraron bastante contrarios a los intereses de Carnicer, negando la validez de los fundamentos legales en que se basaba su reclamación para ocupar el cargo, al mismo tiempo que le presentaban como a un ambicioso¹⁸⁷⁹:

«No contento con el sueldo de cuarenta mil reales que se le ha asignado en virtud de una providencia Judicial, lleva su pretensión hasta el extremo de exigir, el personal y exclusivamente el que dirija la Orquesta del Teatro de la Cruz, pero los fundamentos en que apoya tan exagerada pretensión están muy lejos de enbolber un derecho fuera de toda razón y Justicia, bastando para combencerse de ello tener presente que el embargo a que un día se le sugetó se halla suficientemente subsanado con el derecho al goce de la jubilación que adquirió por aquel hecho, no produciendo dicha carga otros efectos ulteriores ni a su favor ni al de los demás actores y empleados que se hallan en idéntico caso [...] ¿Con que derecho se puede exigir de una empresa particular que admita por Director para el todo o parte de sus negocios a una persona determinada con exclusión de toda otra que pueda combenir mejor para beneficiar sus

¹⁸⁷⁸ *El Heraldo* (17.V.1845), p. 4.

intereses? Hágase si se quiere a Carnicer una asignación, pero sea sobre la base consignada en el contrato de arrendamiento de 9, de agosto de 1841.»

Como podemos ver, los letrados del ayuntamiento encuentran que la empresa está en lo justo al negarse a aceptar a Carnicer como director musical. Su opinión, después de ver todo el expediente del caso, se basa en algunas afirmaciones que no son ciertas. Al parecer las fuentes de información de los letrados no fueron muy objetivas, ya que hay datos tergiversados, posiblemente aportados por Salas, dado su talante manipulador, puesto en evidencia por sus cartas. En primer lugar: cuando los letrados dan su opinión, no consta que Carnicer haya cobrado el sueldo asignado por la orden judicial, sino todo lo contrario, que seguía tratando de reclamarlo, al presentar pruebas de los sueldos que figuraban en nómina y que había cobrado en otras temporadas. En segundo lugar: no hay ningún dato que avale que Carnicer percibiera jubilación alguna en 1845, ni de ningún derecho a la misma, adquirido a raíz de su embargo para los teatros de la Villa y Corte. Por el contrario, como más adelante veremos, nuestro músico comienza, con toda clase de obstáculos, a reclamar una jubilación sólo a partir de 1846, es decir, más de un año después de este pleito que nos ocupa.

Vistos los informes, de los letrados y de la comisión, el ayuntamiento concluye¹⁸⁸⁰:

«Que Carnicer habría perdido su derecho, si lo tenía, por haberse contratado en el Teatro del Circo y haber marchado a Italia a ajustar la Compañía de Ópera para dicho teatro sin permiso del Ayuntamiento ni la Empresa.»

Las razones son diferentes de las que habían expuesto los letrados; sin embargo, el consistorio madrileño tampoco da la razón a nuestro músico. De manera similar, decide abstenerse en el asunto, y acuerda «no tomar parte por ahora» en el pleito.

Los últimos documentos del expediente que encontramos en el Archivo de la Villa de Madrid son del 31 de mayo de 1845. Se trata de escritos breves de carácter más bien burocrático y no aportan elementos que nos permitan concluir con certeza si Carnicer logró imponer su criterio y cobrar lo que le correspondía. Por otra parte, al inhibirse el ayuntamiento en el asunto, es posible que el consistorio diera por cerrado el expediente, pero el asunto siguiera durante un tiempo en manos de la justicia. Lo cierto es

¹⁸⁷⁹ *El Heraldo* (14.IV.1845).

¹⁸⁸⁰ *El Heraldo* (17.IV.1845).

que nuestro músico era muy perseverante en este tipo de pleitos, y es muy posible que lograra sus objetivos; que se respetara su cargo, aunque no estamos seguros de si pudo percibir el sueldo que le correspondía, como atestiguan documentos de su siguiente reclamación que veremos a continuación, de cuando solicitó su jubilación.

A finales de mayo de 1845 *La Iberia Musical* nos cuenta que el pleito entablado llega a su fin¹⁸⁸¹:

«Se asegura estar pronta a terminarse la cuestión judicial entre el maestro Carnicer y la empresa del teatro de la Cruz: de ello nos alegramos.»

Aunque no tenemos ninguna constancia de cómo acabó el pleito, parece que la resolución fue favorable a nuestro compositor, ya que los impedimentos que se impusieron a la empresa judicialmente la obligaron, tras un largo litigio, a reponer al maestro en su cargo. El mismo periódico se queja de lo mucho que ha durado el pleito:

«Va haciéndose demasiado larga la cuestión del maestro Carnicer y la empresa del teatro de la Cruz: nosotros deseamos, como el público de Madrid, que se salga pronto de este asunto, que tiene fastidiado a todo el público y a los artistas.»

Unos días mas tarde se tiene noticia de que el Teatro de la Cruz ha vuelto a abrir sus puertas, aparentemente con Carnicer como director musical¹⁸⁸²:

«El jueves ha hecho su nueva apertura el teatro de la Cruz y se egecutó *María di Rohan*; y al día siguiente, a medias, la propia ópera, por haberse puesto enferma repentinamente la Señora Rossi. No se pudo cantar por esta razón ni el dúo final del 2º acto, ni el rondó del 3º que estaba anunciado, y en su lugar nos dieron el dúo del primer acto de Columella y el segundo de la misma ópera, el cual se hizo repetir. Por ahora la empresa va adelante, veremos el Señor Carnicer que resultado nos da, y hasta entonces nos abstenemos de votar en su cuestión.»

Por el mismo periódico sabemos que la Sala Segunda había revocado el auto del día 6 de mayo, que imponía una multa de mil ducados si continuaban las funciones y no se reponía a Carnicer en su plaza. Dice el cronista que gracias a la rectitud de los magistrados volverá a haber ópera antes de concluir la

¹⁸⁸¹ *La Iberia Musical* (22.V.1845), p. 164.

¹⁸⁸² *La Iberia Musical* (25.V.1845), p. 168.

temporada.

El resumen mas completo de cómo se desarrolló dicho pleito se encuentra en el artículo publicado por *El Heraldo* el día 13 de mayo de 1845 (en Apéndice n.º 36)¹⁸⁸³:

«Extracto de los autos seguidos por Don Ramón Carnicer contra la empresa de la ópera del teatro de la Cruz.»

El documento publicado por Salas explica, según su punto de vista, cómo se produjo la llegada de Carnicer a Madrid, su nombramiento en la plaza y las pretensiones del músico. El cantante sostiene que el maestro se creía con unos derechos que no le correspondían:

«Ha supuesto el agraciado de que esta real declaración le da un derecho exclusivo a ser el único director y maestro de la ópera y a que las empresas se valgan de él precisamente.»

Luego narra Salas en su artículo los primeras gestiones que se realizaron ante los tribunales, promovidas por nuestro músico:

«Acudió al juzgado de primera instancia que despacha el Señor Don Juan Fiol, quejándose de que la empresa le había despojado de la plaza de maestro, en el hecho de haber encargado a Don Basilio Basili de la dirección de los ensayos y representaciones de ópera, y consiguió que por auto de 19 de diciembre de 1844 «se le amparase y en caso necesario reintegrar en la posesión, en que según se espresó estaba de desempeñar el cargo de director y compositor de la ópera en los teatros principales de esta corte con el sueldo y emolumentos que le correspondieran» bajo multa de cien ducados, imponiéndoseles además las costas.

La empresa pidió reforma de esta providencia, apelando subsidiariamente y desestimándose: la primera pretensión se admitió el recurso solo en el efecto devolutivo. A su consecuencia se puso a Carnicer judicialmente en posesión de la plaza el 21 de enero último, y en el acto mismo solicitó para el día siguiente, a fin de tratar de contrato que debería celebrarse sin perjuicio de llevar adelante la apelación.»

Tras sintetizar los procedimientos adoptados, nos cuenta el empresario interesantes detalles sobre el comportamiento de nuestro compositor en su intento de tomar posesión de la plaza:

¹⁸⁸³ *El Heraldo* (13.V.1845), p. 4.

«Creyendo empero Carnicer que tenía derecho a entrar en el ejercicio de la plaza, aun contra la voluntad de la empresa, se presentó en el ensayo de la ópera de *Luigi Rolla*, y habiéndosele hecho presente que no podía dirigirle, ya porque debía preceder el correspondiente contrato, y ya porque no conocía el *Spartito* se retiró quedando en presentarse en el día inmediato con el objeto de hacer el ajuste que pudiese tener lugar.»

Al parecer, al día siguiente el maestro se dirigió al Teatro de la Cruz para entrevistarse con Salas, pero no se sacó nada en limpio:

«En la entrevista inútilmente se le manifestaron los términos en que estaban concebidas las cláusulas novena y décima de la escritura de arriendo de los teatros, y se le hicieron varias reflexiones, porque obstinado en su idea de entrar en el ejercicio de la plaza, dejando para después el otorgamiento del contrato, no quiso tratar de modo alguno del ajuste ni de sus condiciones, y aunque se le propuso otra reunión, con asistencia de su abogado, no llegó a verificarse, por haberle dicho este, según manifestó de palabra, que no era necesario.»

Carnicer no tuvo demasiada paciencia con las maniobras de Salas,

«E inmediatamente presentó un escrito al juzgado quejándose que se le perturbaba en el ejercicio de su posesión, como si tuviese derecho a ocupar el puesto de director de la ópera contra la voluntad de la empresa, y a desempeñar la plaza antes de formalizarse el contrato en que debían estipularse el sueldo y las condiciones.

Noticiosa la empresa de esta infundada queja se apresuró a poner en conocimiento del juzgado todo lo que había ocurrido, para evitar que se le sorprendiese, y a pesar de que por un escrito posterior ofreció justificarlo con declaraciones de testigos y del mismo Carnicer, le fue denegada esta justísima pretensión, al paso que se admitió la información propuesta por aquel. En su vista se dictó auto en 11 de febrero por el cual se declaró incurso a la empresa en la multa de 100 ducados, con que se la conminará, y se la mandó hacerla sobre que en lo sucesivo no contrariase a en lo mas mínimo lo dispuesto en la providencia de 12 de diciembre; bajo la multa de 200 ducados, y que por consecuencia de la misma y bajo igual prevención pagase a Carnicer, a contar desde el citado 12 de diciembre, el sueldo de 40.000 que había acreditado corresponderle.»

Salas hace una descripción pormenorizada de los procedimientos y gestiones practicadas, y se queja del

comportamiento de nuestro compositor, reintegrado en su plaza por orden del juez:

«Se mandó además que se hiciese saber a la empresa que desde el acto de la notificación no tuviese ningún ensayo que no fuese dirigido por Don Ramón Carnicer, bajo la multa de 300 ducados.

También se dijo de nulidad que apeló este auto, recusándose por un otrosí al señor Fiol. Después de haber pedido, aunque sin fruto, que se llevasen los autos al repartimiento, se notificó otro auto fecha 9 de abril, por el cual se declaró que la empresa había incurrido en la multa de 200 ducados, mandándose que no satisfaciéndola en el acto, se precediese al embargo y venta de bienes de los empresarios.

Practicadas otras actuaciones que sería prolijo referir, se dio providencia en 29 del mismo mes por el Señor Fiol y su acompañado en la que se dice que la empresa estaba incurso en las dos multas de 200 y 300 ducados: que no haciéndose efectivos en el acto, se embargasen y vendiesen bienes, incluyéndose especialmente en el embargo los productos del teatro, y que si dentro del tercero día no acreditaba la empresa hallarse cumplidos los autos de 12 de diciembre y 11 de febrero, se la declaraba también incurso en una multa de 1000 ducados y demás penas a que hubiese lugar.

Creyéndose la empresa vejada y oprimida por esta providencia, se ha visto en la sensible precisión de consignar el importe de las multas, del sueldo y de las costas, suspendiendo además las representaciones de ópera, porque cree no se la puede obligar por ninguna ley ni contrato a recibir a Carnicer por maestro único y exclusivo, a un profesor que no tiene derecho a exigir su confianza.

Ahora se conseguirá que se remitan los autos a la audiencia para que enmiende la sentencia del juzgado inferior, guiado tal vez de falsos principios. El uno es que la declaración hecha por S.M. a favor de Carnicer equivale a nombramiento único y exclusivo de maestro director y compositor de la ópera; y el otro que habiéndosele pagado en otras ocasiones el sueldo de 40.000 reales tiene derecho a que cualquiera empresa le contribuya con el mismo sueldo, sin preceder ajuste alguno ni estipularse condiciones, aunque siempre se estipulan.

El ayuntamiento no pagó a Carnicer 40.000 reales solo por la dirección, sino también porque le impuso la obligación de escribir una ópera nueva, componer arias, dúos, u otras piezas para el

mejor éxito de las funciones y cambiar o transportar papeles cuando fuese necesario arreglarlos a las facultades de los cantantes.»

Además Salas argumenta que Carnicer había disfrutado de dicho sueldo solamente de 1831 a 1834, cuando los teatros estaban al exclusivo cargo del ayuntamiento, pero que estando a cargo de una empresa los contratos debían someterse a un «convenio particular», por lo que la empresa se sentía «vejada y oprimida» por las sentencias favorables a los intereses de Carnicer.

Este último pleito, al parecer ganado por nuestro músico, marca el fin de la relación laboral del maestro con los teatros principales, ya que, como veremos a continuación, el músico había pedido su jubilación de los teatros, y a partir de fines de 1845, su vida laboral se limitó casi exclusivamente a su trabajo en el conservatorio.

6. RECLAMACIONES DE CARNICER POR SU DERECHO A JUBILACIÓN COMO EMPLEADO DEL AYUNTAMIENTO

En 1846 Carnicer debía de estar bastante cansado, tras varios años de pleitos diversos. Un tanto deprimido, y apartado de la escena musical y de los teatros de la Villa y Corte, nuestro músico había decidido que era el momento de retirarse de su plaza en los teatros principales. Por lo tanto decidió acelerar la tramitación de su jubilación, que había comenzado a gestionar en 1843, al menos en lo que a los teatros se refería, ya que seguiría en el conservatorio hasta sus últimos días. En un primer escrito sobre el tema, dirigido a la Comisión de Teatros, el maestro hace un repaso a su vida en Madrid, las circunstancias que le trajeron y su situación actual¹⁸⁸⁴:

«Ecmo. Señor:

Don Ramón Carnicer, Maestro Director y Compositor de Música con real nombramiento a V.E. con el respeto debido expone:

Que en el año de 1827 se le comunicó por el Gobernador militar y político de subdelegado del Teatro de la Ciudad de Barcelona la orden de la Junta Real nombrada por S.M. para la reforma de los teatros principales de esta Corte y Sitios Reales.»

¹⁸⁸⁴ AVM: (S) 4-67-86 (23.IV.1846).

Carnicer destaca los servicios prestados en Madrid, donde ha permanecido 16 años, según sus propias palabras, al servicio de los Reales Teatros, así como el destino forzoso que le fue impuesto al tener que venir a la capital, resaltando¹⁸⁸⁵:

«Los enormes perjuicios que se irrogaban a un artista, que además de las muchas consideraciones que había merecido a las Empresas Teatrales de dicha Ciudad se veía forzado a levantar su casa con su numerosa familia, con gastos enormes y perjuicios de mucho interés.»

Argumenta que su sueldo en los Teatros de Madrid nunca excedió a¹⁸⁸⁶:

«El de los primeros galanes, pues nunca estos llegaron a tener el de cuarenta mil reales como el exponente.»

También destaca el hecho de ser un artista nacional al señalar que¹⁸⁸⁷:

«Reúne además la circunstancia de ser un Español, de haber empezado su carrera en España, y creándose en ella la opinión artística que lo condujo a dicho embargo.»

Termina el escrito haciendo alusión a su mala salud, razón que le haría difícil continuar en su trabajo de director musical. El maestro:

«Suplica respetuosamente que teniendo en consideración lo expuesto y documentos que acompaña se sirva, mediante su gastada salud e imposibilidad de continuar en los trabajos artísticos concederle la Jubilación que le corresponde como tal Maestro y Director Compositor, con arreglo a sus circunstancias, rango y categoría de primera línea.»

Carnicer aporta varios documentos a su solicitud: varias cartas del gobernador de Barcelona, que son el testimonio más directo de los pormenores de su embargo a Madrid, así como el escrito de 1837 que confirma su nombramiento en la plaza. El 25 de mayo de 1846 es remitido dicho escrito a la comisión, y el 2 de junio esta a lo envía a la Junta Calificadora. La junta responde el 5 de julio, y no es proclive a que se acepte la petición del maestro. Argumentan en contra, señalando que Carnicer no se encuentra imposibilitado para seguir ejerciendo «su arte», por lo que no ve razón para concederle una jubilación; por

¹⁸⁸⁵ Idem.

¹⁸⁸⁶ Idem.

otra parte señala que en «el convenio» (las normas para acogerse a la jubilación) existente dice claramente en su artículo 9º¹⁸⁸⁸:

«Que no son de servicio los años en que cualquiera individuo haya disfrutado de sueldos o ración estando las compañías formadas por partido.»

y que para tener derecho:

«Era indispensable que en el año de 1827 hubiese estado a partido perdiendo como todos los actores la parte que le correspondiese; pero lejos de ser así, ganó el sueldo de cuarenta mil reales que le abonaron las compañías, cuando entre todos los actores principales no percibieron igual cantidad, por pagar religiosamente este sueldo y las demás cargas de los Teatros, incluso las jubilaciones. Pagos que en nada ha satisfecho el Señor Carnicer bajo ningún concepto.»

Es decir, que Carnicer tendría que haber «cotizado», con una parte de su sueldo para tener derecho a jubilación. En un tono bastante afectado, el autor de la carta nos cuenta que nuestro músico ha cobrado más que todos los primeros actores de verso juntos, a pesar de lo cual estos últimos nunca habían dejado de pagar sus aportaciones a la jubilación. Finalmente, citando la prueba que aporta (su nombramiento de 1837) concluye que como en el caso de los demás músicos nombrados «por S.M. o por V.E.», la junta:

«No considera al Señor Carnicer con el más mínimo derecho a percibir jubilación.»

Además, alega que dicha solicitud, de ser aceptada, no sentaría un buen precedente para las obligaciones del ayuntamiento, ya que muchos otros actores y músicos en similar situación podrían solicitar lo mismo.

En la Junta Calificadora figuraban varios de los «enemigos de Carnicer», como José Nicolau, que cobraba como actor de verso un salario bastante bajo, o Luis Fabiani, que ganaba 40 reales diarios como «segundo barba» en el teatro (contrato del 11 de febrero de 1831)¹⁸⁸⁹. Fabiani había sido apuntador, y en 1831 ganaba veintisiete reales diarios como «apuntador primero de música y verso» (21 de febrero de 1831)¹⁸⁹⁰.

¹⁸⁸⁷ Ibidem.

¹⁸⁸⁸ AVM: (S) 4-67-86 (5.VII.1846).

¹⁸⁸⁹ AVM: (S) 3-410-15.

¹⁸⁹⁰ Idem.

Como hemos visto, el gremio de los actores no se mostraba nada favorable a los intereses de Carnicer. Sin embargo, y afortunadamente para nuestro músico, la decisión no dependía sólo de la Junta Calificadora, pues en un informe de la Comisión de Espectáculos (21 de octubre de 1846), se vuelve a revisar el expediente, con opinión favorable a la jubilación de Carnicer, en contra del dictamen que negaba el derecho. Sostiene que la Junta Calificadora sólo ha tenido en cuenta legales al recomendar su dictamen, es decir, el Reglamento de 1807¹⁸⁹¹:

«Pero sin duda no se previó cuando se hicieron aquellos reglamentos y se establecieron aquellas bases, que había de llegar una caso en que la causa principal de la jubilación, que era el derecho de embargo que tenía Madrid sobre los actores de todos los Teatros, hubiera de aplicarse también al Director maestro de la ópera, y este es el caso excepcional de Carnicer.»

Que desde ese punto de vista¹⁸⁹²:

«Varía la cuestión, y pierde muchos grados de su inflexibilidad legal.»

Y que además, visto los:

«Servicios que por muchos años ha prestado al arte y a los Teatros de la Capital,»

los méritos para percibir la jubilación serían mayores. La comisión termina proponiendo que:

«Se sirva acceder a la solicitud de Don Ramón Carnicer señalándole la jubilación a la mayor que disfrute el primer actor de las Compañías.»

El 24 de noviembre de 1846 se le concede la jubilación. No nos consta que se le comunicara hasta el mes de marzo del año siguiente¹⁸⁹³:

«Señor Don Ramón Carnicer

Madrid 8 de marzo de 1847.

El Exmo. Ayuntamiento Constitucional de esta M. H. Villa en vista de la solicitud de V. para que en atención haber sido embargado para los Teatros de esta Corte en clase de Maestro y Director

¹⁸⁹¹ AVM: (S) 4-67-86 (21.X.1846).

¹⁸⁹² Idem.

¹⁸⁹³ AVM: (S) 4-67-86 (8.III.1847).



de ópera de los Teatros principales de esta Corte, le declarase la jubilación que le correspondiese y conforme con lo manifestado por su Comisión de Espectáculos en un informe del 21 de noviembre último, se ha servido ~~conceder a V. la jubilación que solicita a calidad~~ por su acuerdo de 24 del mencionado noviembre conceder a V. la jubilación que solicita a calidad de que esta vez sea igual a la mayor que disfruta el primer actor de canto en las Compañías.

Lo que comunico a V. para su inteligencia y satisfacción.

Dios Guarde [a usted].»

Hasta aquí todo parecía bastante claro. Sin embargo, todavía no hay acuerdo sobre el monto, ni sobre la nómina que debía pagarse. La Junta Calificadora de los actores jubilados estaba furiosa, y era completamente contraria a la concesión. En un escrito del 23 de marzo de 1847 advierte de las perjudiciales consecuencias al conceder la pensión, sobre todo, en el aumento de cargas¹⁸⁹⁴:

«Y efectivamente, Ecmo. Señor; ¿en que motivo justo puede estar basada la solicitud del Señor Carnicer para que desestimando V.E. los informes dados por la Junta Calificadora le conceda una jubilación que no le corresponde? ¿Que sacrificios ha podido hacer para considerarle digno de obtener una pensión igual a la que disfruta el 1er cantante? ¿Podría faltar razón a la junta para pensar que aspira a la que indebidamente obtuvo por Real concesión Doña Lorenza Correa¹⁸⁹⁵; concesión que se hizo sin egemplar sorprendiendo quizá a S.M. y abusando de su bondad? Si así fuese no podría menos de haber muchas reclamaciones de actores beneméritos que han prestado servicios de consideración; que han hecho cuantiosos desembolsos para sostener las jubilaciones, y que sin embargo; clasificados según el convenio; se han sugetado a percibir los correspondiente a los años que cuentan de servicio; clasificación que tampoco ha sufrido Carnicer, pues se le concede el maximun sin averiguar los años que tiene en estos teatros. Se dirá que vino embargado a ellos: mucho podría decir la junta sobre esto, si se le hiciera la justicia de creerla: pero si así fue cumplidamente le indemnizó la empresa dándole un

¹⁸⁹⁴ AVM: (S) 4-67-86 (23.III.1847).

¹⁸⁹⁵ Lorenza Correa, nacida en Portugal, española de adopción, fue una de las cantantes de tonadilla más celebradas en Madrid durante el período en que las óperas se traducían al castellano. Fue también la primera, hacia 1818, que comenzó a cantar en la Villa y Corte arias de Rossini en italiano.

cuantioso sueldo, mayor que el que ganaron los actores principales y mayor que el que iba a disfrutar en Barcelona.»

Como vemos, los miembros de la Junta Calificadora no tenían muy buena opinión de los decretos reales, ni tampoco mucha simpatía por el gremio del teatro lírico, ya que al hablar de Lorenza Correa, que había sido la cantante española más importante de su época, no le reconocen méritos que justificaran la concesión de una jubilación, descalificando la real decisión como si se hubiera tratado de un capricho del monarca. Una opinión similar se vierte sobre Carnicer, señalando que las alegaciones sobre su condición de embargado como justificación para concederle una pensión no tienen validez, al haber sido compensado con creces por el salario percibido en los Reales Teatros.

Sin embargo, la jubilación de Carnicer ya se había concedido, con la cantidad de 22 reales diarios. A juicio de la junta, el músico no debía figurar en la nómina de actores jubilados, ya que no se había atendido a «los trámites prescritos en el convenio, y también, al considerarla injustamente concedida, para evitar »las muchas reclamaciones «que se han de hacer» de los «demás maestros que ha habido y que no se les ha considerado jubilados». Por lo que la comisión decide que «no la perciba por la nómina de actores jubilados», sino de la otra forma.

Carnicer, aunque seguramente estaría satisfecho con la concesión, consideró que el importe de su jubilación debería ser la máxima que había disfrutado hasta la fecha un primer galán en los Reales Teatros, para lo que aportó como precedente el de Lorenza Correa. En la Comisión de Teatros se entabló una «abierta discusión», según consta en acta. Algunos de sus miembros afirmaron que eraon 22 reales diarios, la máxima jubilación conocida hasta entonces. Sin embargo, no se pusieron de acuerdo al respecto,

«Insistiendo el Señor Peñuela, apoyado por diferentes señores, que la pensión que debería señalarse a Carnicer era de 37 reales, por ser la misma que disfrutó en su tiempo [...] Lorenza Correa y que era el ejemplo que debía seguir.»

Por último, una carta del alcalde de Madrid, Marqués de Someruelos, a Isabel II en apoyo a Carnicer, y solicitando que su pensión fuese igual a la que había percibido Lorenza Correa, terminó por inclinar la balanza a favor de nuestro compositor:

«Señora.



El Ayuntamiento constitucional de Madrid puesto a la R. P. de S. M. espone: que en 23 de mayo de 1843 solicitó Don Ramón Carnicer, Maestro Director y Compositor de ópera en los teatros principales de esta M. H. Villa que en atención a la gastada salud e imposibilidad de continuar en los trabajos artísticos, se le concediese la correspondiente jubilación con arreglo a sus circunstancias, rango categoría y sueldos u honorarios que siempre ha disfrutado por su distinguida profesión posición. No pudiendo el Ayuntamiento llevar en todas sus partes los justos deseos de Carnicer por carecer de facultades para ello, se limitó a designarle la jubilación misma que corresponde a los primeros actores de verso, pero reconociendo al mismo tiempo que tal asignación no era la que Carnicer merecía y pedía por las especialísimas circunstancias que en el concurren. Artista eminente y el más aventajado de entre todos los españoles de su clase y de su época, que goza de una gran reputación y de no menos celebridad en la patria y fuera de ella merced a sus talentos, su laboriosidad y a sus composiciones, artista que en 1827 fue embargado y traído casi a la fuerza para dirigir la ópera en los Teatros de Madrid, arrancándole de su hogar y de su suelo natal y obligándole a rescindir la contrata celebrada con la empresa de ópera de Barcelona, este artista es en concepto del Ayuntamiento acreedor por su mérito a jubilación mayor que la corresponde a un primer actor de verso que nunca salió quizá de la esfera de la medianía, que tal vez no le vio nunca en ellas y por los perjuicios que ha sufrido en obsequio del pueblo de Madrid merece además alguna indemnización. El Ayuntamiento teniendo en cuenta todas estas consideraciones

Suplica a V.M. se digne autorizarle para estender la jubilación de 22 reales y 17 maravedíes diarios, señalados a Don Ramón Carnicer a 37 reales que es la que por una gracia especial concedió el Augusto Padre de V.M. a la célebre Lorenza Correa a cuyo mérito, aunque grande, no cede en la clase de Carnicer, el cual tiene además a su favor los perjuicios que sufrió por la llamada lei del embargo, y que de justicia exigen ser en la manera posible indemnizados. Dios guarde muchos años ña importante vida de V.M. para bien y felicidad de la Monarquía.

Madrid, 4 de Mayo de 1847.

A.L. R. P. de V. M.

El Al. Marqués de Someruelos, E. M. E. brio.»

Vemos que Carnicer era bastante respetado en la altas esferas, y la carta, escrita por un

influyente personaje de la Villa y Corte, debió de llegar a oídos de Isabel II a través de la lectura de un secretario o mayordomo. La reina, bastante instruida en música, conocía sin duda el nombre de Carnicer, con lo que pudo valorar el mérito real que tenía nuestro compositor, así como su prolongada trayectoria en los Reales Teatros. Con estos antecedentes decidió apoyar la concesión. Aunque no tenemos una carta de la monarca, sí contamos con la decisión de la Comisión de Teatros, que por fin aprueba el informe respecto a la cuantía de la pensión, y acuerda proponer que disfrute de la máxima,

«En consideración al mérito artístico de Carnicer y al perjuicio que sufrió en su embargo.»

Siempre que Carnicer «no se ajuste o contrate en otro teatro». Finalmente, en el mes de octubre se ordena proceder al pago del aumento de la pensión hasta la cantidad estipulada, y quedan así concluidas a su favor las reclamaciones por el derecho a disfrutar de una jubilación digna.

Este episodio nos señala que nuestro músico se retira de su trabajo en los Reales Teatros a mediados de 1846, dando por finalizada su labor de director artístico de los Reales Teatros; probablemente su jubilación es incompatible con cualquier trabajo en este puesto. En el conservatorio, sin embargo, seguirá ejerciendo como profesor hasta el día de su muerte, por no tener derecho a jubilación. Con este último «litigio» o reclamación sostenida por nuestro compositor termina este breve pero intenso capítulo del trabajo que nos ocupa. Nos muestra una faceta distinta de Carnicer, que en su larga y agitada vida fue un tenaz defensor de sus intereses.



V CONCLUSIONES

El siglo XIX en España plantea muchos desafíos a la hora de intentar lograr un conocimiento y una comprensión global de las corrientes estéticas preeminentes. En materia de historia de la música, al enfocar esta tesis ha sido necesario revisar tópicos y, tal vez, algunos mitos que se mantenían en torno al período romántico español. Para conseguir una mejor comprensión del fenómeno musical y social llamado «italianismo» nos propusimos buscar un conocimiento más directo de la realidad de las primeras décadas del siglo XIX a través un acercamiento a fuentes contemporáneas y a los acontecimientos políticos y estéticos que tuvieron lugar durante dicho período. Consideramos que un acercamiento a la época que abarca esta tesis es fundamental, pues la primera conclusión a la que hemos llegado es que el fenómeno nacionalista que se aprecia a partir de la segunda mitad del siglo XIX ha influido de forma marcada en la historiografía musical, oscureciendo a través de sus prejuicios buena parte de la primera mitad del siglo. Para el estudio de un autor como Carnicer ha sido preciso replantearse el valor de esta óptica.

A través del seguimiento del trabajo de Carnicer en sus facetas de músico, gestor y pedagogo, nos hemos encontrado con aspectos desconocidos de su producción artística y, particularmente, de su labor como director musical de los teatros de ópera de Madrid y como primer profesor de composición del Real Conservatorio María Cristina de Madrid.

En primer lugar vemos que su presencia es permanente en el acontecer musical madrileño de las primeras décadas del siglo XIX, en el que Carnicer es un importante punto de referencia. En los teatros de la Cruz, Príncipe y del Circo es quien organiza las orquestas y los coros, elige a los solistas, participa en la redacción de sus contratos y es designado para ir a Italia a contratar cantantes para las temporadas. A su vez escoge el repertorio y dirige los ensayos y las representaciones. Dicho trabajo lo realiza a lo largo de aproximadamente 16 años (1827-1844), con algunas breves interrupciones, contribuyendo de forma notable a la formación de compañías estables de ópera. Con su trabajo establece significativos precedentes en España en la redacción de contratos de cantantes solistas, la estructuración de las orquestas y coros, el desarrollo de una metodología para los ensayos y la creación de un modelo de programación de las temporadas de ópera. La preeminencia de la música italiana es indiscutible, y Carnicer estrena diversas óperas en Madrid, además de las propias, con libretos de autores transalpinos: muchas óperas de Bellini y

Donizetti, además de las de autores como F. Ricci, Carafa, Coccia, L. Ricci, Persiani o Coppola, entre otros. En la programación de los primeros años hay una predilección por Rossini, que poco a poco va cambiando en favor de Donizetti. No obstante sigue programando los títulos favoritos de Rossini y estrena obras tan «antiguas» como el *Don Giovanni*, de Mozart, en 1834. Sin embargo sus trabajos en Madrid fueron un lastre para su propia producción lírica, pues aunque en Barcelona estrenó tres óperas en solo cuatro años, en Madrid, aunque escribió y estrenó cuatro óperas, lo hizo a lo largo de diez años.

Como compositor, además de su producción lírica, vemos en los coliseos una presencia permanente de Carnicer como autor de música incidental para obras de teatro declamado, con una notable aportación musical para obras de autores de teatro romántico como Gil de Zárate, Hartzembusch, el Duque de Rivas, Ventura de la Vega y Martínez de la Rosa, entre otros. Carnicer colaboró con el gremio teatral madrileño, en el que la familia Baus y las hermanas Lamadrid eran uno de los principales referentes. A su vez tuvo una actividad notable como compositor de himnos para cantar en los teatros, así como de música para intercalar en óperas, entre las que destacan sus interpolaciones de canciones castizas cantadas en castellano por las solistas de las compañías italianas, gracias a las cuales hemos podido comprobar que era una práctica común cambiar un número de una ópera y sustituirlo por otro, tanto en italiano como en castellano, compuesto por el maestro director y compositor.

En el conservatorio hemos podido demostrar que su presencia fue muy notable, desde el momento de su fundación en 1830. Carnicer, como primer profesor de composición, participó en todas las instancias del centro: la Junta Facultativa y casi todas las comisiones que se crearon. En el ámbito de la coordinación pedagógica, prácticamente en todos los tribunales de evaluación, exámenes y oposiciones, e intervino en la elaboración de los criterios de admisión y evaluación de los alumnos. En temas económicos se encargó de realizar presupuestos, administrar ciertas partidas y negociar otras con el gobierno, así como en la redacción de los primeros reglamentos del centro. En sus escritos hemos encontrado también diversos proyectos y propuestas para la mejora de las enseñanzas, particularmente para el solfeo, que constituyeron un importante referente para la futura educación musical en España. Las múltiples obras y ejercicios pedagógicos, para diversos instrumentos o voces, así como para la enseñanza del solfeo y el contrapunto, muchos de los cuales figuran sólo en actas, que aún no han sido localizados, serían dignos de un pormenorizado estudio y un aporte notable a la historia del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Carnicer también desempeñó en varias ocasiones el cargo de director, con funciones de protocolo y relaciones políticas con diputados y miembros de la nobleza. Como miembro principal de la Junta Facultativa

a lo largo de 25 años, sus opiniones como especialista fueron requeridas para solucionar conflictos o emitir dictámenes sobre diversos temas relacionados con la música.

Desde la fundación del Real Conservatorio de Madrid el protagonismo de Carnicer fue indiscutible. En la Junta Facultativa actuó como su principal impulsor pedagógico y, desde la fundación del centro, como figura permanente, tanto consultiva como organizativa, en los órganos de gobierno. Con su esfuerzo e influencia fue uno de los responsables de la reapertura del conservatorio en 1838, tras la primera guerra carlista. Pensamos que la permanencia de la institución, amenazada entonces con un cierre definitivo, y de Carnicer en ella, fueron sin duda factores que contribuyeron a la fundación y organización de los futuros conservatorios en España. Como director de la orquesta del conservatorio, Carnicer contribuyó a la difusión en España del repertorio de autores contemporáneos europeos, interpretando obras de Cherubini, Beethoven, Weber, Verdi, Berlioz, Mendelssohn y Glinka, entre otros. Hasta hace poco se sostenía que la música instrumental de autores como Beethoven no se había estrenado en Madrid hasta la década de 1860, cuando Jesús Monasterio lideraba la Sociedad de Conciertos. Hemos visto, sin embargo, que a finales de la década de 1840 se interpretaban sinfonías de Beethoven en los conciertos que Carnicer dirigía en el conservatorio, así como de autores que eran modernos entonces, como Glinka o Berlioz.

En su calidad de «funcionario» el ayuntamiento de Madrid también aportó al repertorio de música religiosa diversas obras ligadas a reales acontecimientos, como la misa para las exequias de Josefa Amalia de Sajonia y el Invitorio y primer nocturno de difuntos para las exequias de Fernando VII, entre otras. Por otra parte, su permanente colaboración musical para la celebración de grandes acontecimientos o efemérides directamente vinculados a la Casa Real y al gobierno constitucional nos ha dejado un abundante repertorio de himnos. Su producción es de primera importancia y sitúa al maestro como un eximio creador de este tipo de composiciones. Cabe destacar que el *Himno Patriótico de Chile*, aportación musical a un nuevo modelo político, se ha mantenido vigente desde la fecha de su estreno, en 1828, hasta hoy. Su música y letra suenan de forma casi permanente en la República de Chile y en el extranjero en los actos oficiales vinculados al país andino. Por otra parte, creemos haber demostrado que dicho himno fue compuesto aproximadamente dos años antes de lo que oficialmente se afirma (1828), es decir, a finales de 1825 o principios de 1826.

En el ámbito judicial y reivindicativo, los pleitos y reclamaciones que Carnicer sostuvo crearon importantes precedentes para futuras reclamaciones vinculadas al derecho de autor y a los derechos laborales de los músicos. El pleito por los derechos de composición e interpretación de la *Misa de Difuntos* encargada por José Safont y el pleito con la empresa de los Teatros Principales probablemente fueron

estudiados antes de la aprobación de la primera ley de propiedad intelectual en 1847.

La propiedad intelectual era un asunto muy debatido en la época y un tema candente en Europa, particularmente en el mundo de la ópera. Por ejemplo, Verdi adaptó *Le roi s'amuse*, de Victor Hugo, convirtiéndola en *Rigoletto*, y *La Dama de las camelias*, convirtiéndola en *La Traviata*. Simplemente cambiando los nombres de los protagonistas y arreglando un poco el argumento. Hugo se enfadó mucho, pero carecía de un marco legal que protegiese sus intereses. En cambio, en lo que a música se refiere, el derecho a la propiedad de la creación parecía estar más claro, ya que en 1838 Carnicer consiguió ser indemnizado cuando los empresarios del Teatro de la Cruz utilizaron su música cambiándole la letra. En el terreno laboral, el pleito que sostuvo Carnicer con los empresarios del Teatro de la Cruz y sus múltiples reclamaciones por su derecho a la propiedad del cargo de Maestro Director y a percibir una jubilación como empleado del ayuntamiento, marcaron una referencia importante en las futuras reivindicaciones de los empleados para los teatros por el consistorio madrileño.

APÉNDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO 1

Informe de la policía francesa sobre las actividades de Carnicer en París. El escrito se conserva en los Archivos Nacionales de Francia (ANF: F712045, 8.X.1824).

1.365 e.

Gabinet du Préfet de Police. Paris 8 Octobre 1824

Monseigneur:

Votre Excellence m'a fait l'honneur de m'écrire, le 16 Décembre dernier, qu'elle appelait mon attention particulière sur le Señor Raimond Carnicer, Espagnol, né a Barcelonne et qui [c'est] rendu successivement à Nice, á Turin et a Milán.

Le Señor Carnizer et non Carnicer est un célèbre compositeur de Musique, qui a longtemps dirige à Barcelonne l'opera italien. En 1823, il se rendit à Madrid pour y diriger aussi le Théâtre Italien; mais ce spectacle ayant été fermé et les acteurs, qui'y étaient Employés, n'ayant d'autre ressource que celle de se louer pour aller chanter aux cérémonies publiques et aux enterrements, le Sr Carnicer quitta Madrid et accompagna a Milán une Cantatrice Espagnole nommée Loretta García.

Il se peut que cet individu, qui a un talent tres remarquable ait composé, pendant les troubles de l'Espagne, la musique des quelques himnes révolutionnaires, mais sa conduite à Paris prouve jusqua l'evidence qu'il ne s'occupe en aucune maniere d'intrigues politiques. Logé rue de Marivaux N°5, il se reunit tous les soirs avec quelques autres musiciens espagnols aux nombre des quels on cite les Señor Colomer es Sino qui logent dans la même maison et ils passent ensemble une partie de la nuit a donner des petits concerts.

J'ai l'honneur d'être avec respect, Monseigneur, Votre tres homblr et très obéissant serviteur

Le conseiller d'Etat Préfet

[firma ilegible]

A Son Exc. Le Mtre. de l'Interieur.»

[En el margen izquierdo de la primera página dice] : «Son nom est bien Carnicer par un c et non par un z».

DOCUMENTO 2

Escrito del empresario Joseph Cornet a los Administradores del Hospital de Santa Cruz de Barcelona en el que protesta ante el inminente embargo de Carnicer a Madrid (AHSP: Teatro, Carpeta N° 25, 18.III.1827).

Empresa del Teatro de Barcelona

Una novedad inesperada amenaza grandes perjuicios a la Empresa del teatro de esta Ciudad, los cuales deviendo ser trascendentes a esa Administración del Santo Hospital, se apresura la Empresa a ponerla en su noticia a fin de que pueda concurrir con sus esfuerzos en prevenir los indicados perjuicios. El día 6 del [presente], se comunicó por El Excelentísimo Sr. Subdelegado de este teatro a Don Ramón Carnicer Maestro de Música del mismo, una orden dimanada del Señor protector General de los Teatros del Reyno y de la Real Junta de los mismos para que pasase a la Corte a desempeñar igual servicio en aquellos teatros, fundándose dicha orden en privilegios que tienen los mismos para llamar y atraer a los actores de las provincias.

Persuadiéndose la Empresa de que podía haberse padecido alguna equibocación en la inteligencia de [dichos] privilegios haciéndolos estensivos a las compañías Italianas, representó a Dho Señor Protector los perjuicios que de Dha extensión iban a resultar a este teatro, haciéndole presente entre otras muchas cosas, que este era el primer ejemplar de haber hecho uso de semejante prerrogativa en cuanto a la Compañía Italiana. Esta representación y antes de haber discurrido el tiempo suficiente para que haya recibido, o se haya podido recibir resolución sobre la misma, con orden al día de ayer se ha mandado otra vez al citado Carnicer por el Exmo. Señor Gobernador Subdelegado, con referencia a nuevas ordenes del Señor Protector y Real Junta de teatros que indefectiblemente salga de esta Plaza para la Corte, con la diligencia del martes prójimo, habiéndose comunicado la misma orden y con la misma fecha a la Empresa para su conocimiento. Las resultas de llevarse a efecto esta orden, serán indefectiblemente, al quedar cerrado el teatro en la próxima temporada, porque la Empresa se considera libre de continuar un empeño que contrajo sin contar, ni poder contar con una novedad tan extraordinaria. No ignoraba la Empresa que los teatros de la Capital del Reyno gozan de prerrogativa de

poder escoger los papeles que tengan por conveniente entre las compañías de verso; pero ignoraba y todavía no puede persuadirse, que estas prerrogativas se restringa a las Compañías de canto, porque sería destruirlas todas de raíz, e imposibilitar que las hubiese en ninguna Ciudad subalterna; y la razón es bien obvia y evidente: porque formándose las compañías de canto quasi exclusivamente de extranjeros, sería en tales casos difícilísimo, por no decir imposible remplazar los artistas que se sacasen de la compañía, siendo sabido que estos artistas se escrituran con muchos meses, y tal vez años de anticipación y que tiene que hacer la Empresa desembolsos inmensos, antes de verificarse su primera salida a las tablas o a la orquesta: Por otra siendo el teatro de Barcelona el único de Ciudad de Provincia, o al menos el de mayor nombradía, en que hay compañía de canto estendida aquella prerrogativa a las compañías de esta espresión, gravita todo su peso sobre el teatro de esta Ciudad y daría necesariamente fin a la diversión favorita de este pueblo, que es la que atrajo la mayor concurrencia al teatro, y hace mas productivo el arriendo. La Empresa, pues espera se servirá N.S. secundar lo que ha manifestado al Exmo. Señor Governador a fin de que se suspenda la ejecución de la orden comunicada a Carnicer y cooperar igualmente a que por el Señor Protector General de Teatros del Reyno y Principal Junta de los mismos no se espidan en lo sucesivo semejantes ordenes, ni se extienda la prerrogativa de los Teatros de la Corte a los artistas de las Compañías Italianas. Dios guarde a V.S. muchos años. Barcelona 18 Marzo de 1827.

[Firmado] Joseph Cornet y Compañía.

Ilustres Señores Administradores del Hospital General de Santa Cruz de Barcelona.

DOCUMENTO 3

Escritos del gobernador militar de Cataluña a Carnicer en los que le conmina a partir hacia Madrid (AVM: (S) 4-67-86)

16 de marzo de 1827

Gobierno Militar y Político de Barcelona

Señor Don Ramón Carnicer

El día 6 del actual [dije] a V. verbalmente que en virtud de lo acordado por la Real Junta presidida por S.M. en 31 de diciembre último para la mejora y reforma de los Teatros de la Corte y Reales [Sitios], quedava V. designado en calidad de Maestro de Música y que debía ponerse en camino para aquella Capital inmediatamente hecho cargo de las razones que me expuso en el auto accedí a la dilación de ocho días, más habiendo recibido nueva orden del Protector General de Teatros con fecha 10 del corriente para que se llebe a efecto aquella providencia, ecsitando más celo y autoridad para que tenga cumplimiento; prevengo a V. que sin excusa ni pretexto alguno el Martes próximo día 20 deverá salir con la diligencia para el nuevo destino y al efecto se me presentará a recibir adelanto previo para el viaje que se me encarga. Barcelona, 16 de marzo de 1827.

[Firmado] El Conde Villemur.

[AVM: (S) 4-67-86]

Gobierno Militar y Político de Barcelona

En 16 del actual previne a V. que sin excusas ni pretexto alguno el martes 20 próximo devía ponerse en marcha con la diligencia para la Corte adonde es llamado por la órdenes emanadas [de] S.M.

Según [¿?] por el Administrador de aquel establecimiento. [Hasta] las horas [¿?] no se ha presentado a tomar el billete de asiento para dar cumplimiento a aquella orden. [¿?] espero que mañana a las 12 del día se me presentará con el indicado billete y el pasaporte necesario para sin dar lugar a que tome otra providencia que podría ser para V. más sensible.

Barcelona, 18 de marzo de 1827.

[Firmado] El Conde Villemur

DOCUMENTO 4

Escrito del gobernador militar de Barcelona que confirma el traslado forzoso de Carnicer a Madrid (AVM: (S) 2-481-35).

Gobierno Militar y Político de Barcelona

Por el oficio de N.S. de 28 del presente pasado marzo he visto haber llegado a esa Corte el Profesor Don Ramón Carnicer. También veo por que V.S. se sirve decirme en el mismo que mis disposiciones relativas a la presentación en esa del espresado Profesor han merecido la aprobación de N.S. y de esa Junta Directiva lo que me llena de satisfacción tanto mas cuanto que el Norte de mis operaciones es siempre el mejor desempeño de lo que S.M. se digna disponer. Es cierto que en un principio se dijo aquí que la familia del referido Carnicer seria incomodada por la empresa de este Teatro pero hasta de ahora nada se ha verificado, y en el caso de que hiciesen alguna tentativa para ello sabré sostener mi Autoridad cual corresponde dispensando a la familia y propiedad de aquel la protección de que es acrehedora. Dios guarde V.S. mil años. Barcelona, 3 de Abril de 1827.=

[Firmado] El Conde de Villemur

Señor Protector General de los Teatros del Reyno.

DOCUMENTO 5

Contrato que firmó Carnicer al llegar a Madrid y tomar posesión del cargo para el que fue embargado: maestro director y compositor (AVM: (S) 3-478-22, 1.IV.1827).

Coliseos, año de 1827

Combenio celebrado entre Don Ramón Carnicer y los señores Bernardo Gil y Antonio Silbotski, Autores de las compañías de teatros de [esta] Corte, en consecuencia de las repetidas ordenes de embargo al efecto, y condiciones bajo las cuales se contrata dicho Señor Carnicer, en calidad de Maestro Director y Compositor de la Compañía Italiana que ha de actuar en los dos teatros de Cruz y Príncipe de esta Corte, previniéndose que no se otorga por instrumento público a causa de ser la costumbre en ellos [¿?] en esta forma:

1º-EI Sr Carnicer tendrá la obligación en calidad de Maestro Director y Compositor de ensayar y dirigir todas las operas, tanto nuevas como ya ejecutadas, sean serias, semiserias, Bufas, como asimismo farsas, Oratorios, cantatas, o cualesquier otro espectáculo de canto que disponga la Dirección.

2º También será de su obligación, examinar, corregir y arreglar [las partituras], como igualmente el apuntar o transportar para las voces de los cantores las piezas que ocurran y componerlas nuevas si así combiniera para el mejor lucimiento y desempeño de la función.

3º Asimismo será de su obligación asistir al Piano de la Orquesta para dirigir la Ópera los seis primeros días de su ejecución, o hasta tanto que su presencia no sea necesaria. No debiendo dejar de hacerlo sino por enfermedad o combenio con los Autores.

4º Estando a cargo de otro Maestro el enseñar los coros a los coristas el Sr Carnicer debería examinarles antes de empezar los ensayos con la Orquesta, por si los tienen bien sabidos.

5º El Sr Carnicer está obligado a componer una ópera que dará a las compañías para que quede de la propiedad sin exigir por ello retribución alguna.

6º. Será por cuenta de las Compañías la satisfacción de lo que importase el gasto del viaje del Señor Carnicer y su familia desde Barcelona a Madrid pagándose por las tesorerías de los teatros presentada que sea la cuenta por dicho Señor Carnicer.

7º. Esta Escritura dio principio el día veinte de Marzo del presente año en que el Señor Carnicer

salió de Barcelona para Madrid en virtud de ordenes repetidas de embargo; y desde aquel día le será abonado su sueldo hasta el Martes de Carnabal del próximo año.

8º. En recompensa de sus trabajos, se le pagaran por las tesorerías de los teatros mil francos mensuales que es la cantidad señalada en las citadas ordenes de embargo dadas por la real Junta; los quales le serán pagados por mesadas anticipadas excepto la última que será postergada.

9º En el caso de que las compañías sigan con los teatros y haya Ópera sea Italiana, o Española, seguirá el Señor Carnicer por dos años mas, en los mismos términos que el presente.

Esta Escritura deja de tener efecto en qualesquiera de los casos fortuitos, a saber incendio, guerra sobre el país, o muerte de soberano o suspensión de orden de gobierno.

Y para que conste firmamos la presente por Duplicado en Madrid a primero de Abril de mil ochocientos veinte y siete.

[Firmado] Ramón Carnicer.

DOCUMENTO 6

Escrito de puño y letra de Carnicer en el que se queja al corregidor de problemas de disciplina en los ensayos de la orquesta (AVM: (C) 1-4-39, 3.XI.1827).

Sr. Corregidor.

Haviendo esta mañana al concluir el ensayo de orquesta que están haciendo en el Teatro de la Cruz de la Ópera El Corazón de Hierro, dado orden al avisador para que citara a la Compañía Italiana, Coristas y Comparsas para hacer el ensayo de escena de dicha ópera mañana a las 11, y dándole orden igualmente que avisara el Quarteto (que llamamos) esto es; dos 1ros y dos 2os violines, violetas, y bajos 1ros, para que tanto los cantantes como los comparsas puedan oír los Trozos en que hay juego de escena, como para que el violoncelo y el contrabajo se enteren y se hagan cargo de los recitados, etc.

El primer violín Don José León, me ha respondido que le no quería venir; que el no tenía ninguna obligación de hacer los ensayos de Quarteto; y menos de asistir en los de poner óperas en escena.

Señor Corregidor, no puedo menos de manifestar a V.S. la sorpresa que me ha causado semejantes razones, y mas por recaer en un sugeto que lleva muchos años de Teatro.

En todos los Teatros de Europa hay la costumbre de tiempo immemorial, y ha havido igualmente en los de esta Corte, de que tan pronto como los cantantes saben su parte de memoria, de hacer uno, o más ensayos de Quarteto, según el maestro director crea a necesarios. Igualmente la hay, de que cuando se pone una ópera en escena, si esta tiene algún juego, se asistirá dicho Quarteto siempre que el Maestro crea conveniente por el buen éxito.

Es no es ninguna innovación, es costumbre tan antigua como la misma ópera. El que diga lo contrario y reuse asistir, o tiene ganas de entorpecer los ensayos o no tiene ganas de trabajar. Jamas, a ninguno de los dependientes del Teatro, tanto de la ópera como de versos, quando se le contrata se le dice asistirás a tal o tal clase de ensayo, sino que del 1ro al último dependiente, se nos pone por cláusula espresa, la obligación de asistir a todos los ensayos que por la Empresa o Dirección se nos ordene.

Bajo estos principios, y para dar cumplimiento a la orden que V.S. tuvo bien a darme con fecha 20, último octubre, haciéndome principal responsable de los trabajos y desempeño de la Compañía de

ópera, he mandado citas para dicho ensayo por creerlo necesario.

Siendo yo enemigo de ensayos superfluos, y de cantar las gentes sin necesidad, jamás cito para el del Quarteto sino por una mera necesidad. A Dios gracias tengo bastantes dedos para hacer oír con el piano todos los obligados de la orquesta a los Cantantes quando estamos reunidos en el salón.

Pero el piano no tiene bastante cuerpo de voz, para hacerse oír solo en el Teatro de 50 a 60 personas que unas están cantando y otras maniobrando. Para estos casos es que se necesitan ayuda de otros instrumentos,, y de ahí provino el uso de los ensayos de Quarteto.

Lo que pongo en conocimiento de V.S. en cumplimiento de mis deberes, a fin de que V.S. lo tiene a bien se sirva acordar lo que tenga por conveniente. .

Dios guarde a V.S. muchos años

Madrid, 3 de noviembre de 1827

[Firmado] Ramón Carnicer

Señor Corregidor de esta M.H.V.

DOCUMENTO 7

Artículos publicados en el periódico El Correo respecto a la ópera Elena e Malvina. El primero es una réplica a la elogiosa crítica de la ópera que José María Carnerero había publicado el 16 de febrero de 1829 en el mismo periódico (El Correo, 25 de febrero de 1829, p.3).

CORRESPONDENCIA

MÚSICA

Señores redactores: en su apreciable periódico núm. 91 noto una ligereza, que no puede menos que advertir, y de llamar la consideración cerca de ella, pues conviene a nuestro mayor honor y lustre. El Señor Carnerero al hacer el análisis de la ópera nueva del maestro Carnicer (*Elena y Malvina*), después de haber hablado del mérito de esta composición y de su música, que efectivamente sobresale, y de lo que debemos vanagloriarnos, invita a todos los españoles amantes de su patria a que miren con gusto lo que aumenta el aplauso y el crédito de un compatriota; exortación excelente y en la que convenimos. Pero no convendremos del mismo modo en la expresión que vierte de que Carnicer es el único que trabaja este género. Esta proposición es arriesgada en mi juicio, mediante a que el suelo español no es tan estéril en semejante asunto. Hay ingenios en este particular; hay méritos ocultos; hay entre nuestros profesores filarmónicos quien tiene producciones suyas, las que por desgracia, y porque el genio del mal así lo ha querido, no han visto a luz pública, sin embargo de ser muy dignas de ello, y de estar autorizadas para tal con la licencia del tribunal competente. Esto no es defraudar la estimación del Señor Carnicer se merece justamente; pero no es bueno concederle el exclusivo privilegio de ser el que se fatiga en estos trabajos. Ahora verán vmds. en el nuevo periódico filarmónico que se nos anuncia las tareas de varios de estos profesores, y se convencerán de que hay otros además del Señor Carnicer que se consagran a tan gratas como penosas vigiliass. Yo desearía que esto se reflexionara bien, y que el señor empresario de los teatros protegiera a quien se llegara a él con alguna obra de esta clase, pues no falta; y si se pusiera en escena se vendría en conocimiento de que hay mas que uno para distinguirse en la carrera del drama lírico.

Queda de vmds. su affmo= *El defensor de la filarmonía española.*

DOCUMENTO 8

Artículo publicado por El Amante de la patria y de la verdad, que ataca los méritos que atribuyó José María Carnerero a la ópera de Carnicer (El Correo, 2 de marzo de 1829, suplemento, pp. 1-4).

SUPLEMENTO AL CORREO LITERARIO Y MERCANTIL

DEL LUNES 2 DE MARZO DE 1829

Observaciones al artículo crítico del núm. 94 del lunes 16 de febrero del presente año, publicado por el Señor Carnerero, dando cuenta del mérito y de la ópera nueva del maestro Carnicer titulada Elena y Malvina (I).

Señor Don J. M. de Carnerero:

Muy señor mío: Esperaba con impaciencia el artículo prometido, el que debía hacer las justas alabanzas y la crítica imparcial de la nueva producción musical de Elena y Malvina. Esto en vmd. era necesario y de obligación. ¡Mas ay Dios! vmd. también se dejó llevar de aquel amor patrio que tanto le honra, y cayó en el general error, pues creyó que tratándose de una producción de un conciudadano se la debía elogiar exageradamente, e inadvertidamente se ha ofendido a nuestra patria. Aguardaba a que algún amante de la verdad quisiese vindicarla, poniendo las cosas en su justo equilibrio; mas viendo que ninguno se ha decidido a hacerlo, estimulado por el mismo amor que a vmd. sedujo, trataré de demostrar que ni todos nos hemos engañado, ni tenemos necesidad de faltar a la verdad para sostener el honor de nuestra patria. Esto es a mi parecer el mejor modo de interesarse por la patria.

Empezaré aclarando el siguiente período de su artículo, que aunque verdadero en parte, es en el mismo tiempo ambiguo: *La Italia reconoce en Rossini su primer compositor, la Alemania en Mayerbeer (según vmd.), España tiene también el suyo, y este es Carnicer.* No hay duda. Hay no obstante esta diferencia de primero a (...) Rossini y Mayerbeer son los *primeros*, es decir, *los mas distinguidos de los muchos y brillantes compositores* de sus respectivos países, quiero decir, *los principales*. Para llegar a



serlo se necesita ciertamente mucho mérito. El Señor Carnicer es el *primero*, o sea el número uno, porque no ha habido ni hay otros en su patria. Disimule vmd., señor *defensor de la filarmonía española*, pues pretende con un vals, contradanza, o variación hacernos ver nuevas producciones comparables a una composición lírico-dramática. De esta clase son las piezas que nos anuncia el nuevo *periódico filarmónico*. Me parece que con respecto a la música tiene vmd. la vista muy corta. Volvamos, pues a nuestro propósito. La aclaración que he dado de la referencia entre primero y principal es seguramente lo que vmd. ha querido significar. ¿No es verdad, Señor Carnerero? En otro caso sería una adulación repugnante. Dice vmd. que es necesario interesándose por nuestra fama ensalzar el crédito de un compatriota. ¿Cómo quiere vmd. ensalzarle sin aumentar su mérito? ¿Y cómo conseguirlo adulándole? *Ha tenido que luchar con peligrosas comparaciones*, dice vmd. en las obras de tantos autores célebres, al confronto de los cuales ha *sabido sostenerse*. Esto ciertamente es faltar a la verdad. Que persona por antimúsica que sea querrá comparar aquellos autores que conocemos por sus obras repetidas en tantas partes, y también en la corte, que no es ciertamente su patria; ¿quién se atreverá (digo yo) a ponerlos en parangón con la producción de un autor, que aunque recomendable por sus talentos es aun del todo desconocido, y principiante en su carrera? Como tal obtuvo y mereció aquel aplauso que puede estimularlo a que adelante con la experiencia. No sería extraño que quizá arrastrado de esta alabanza tan fuera de propósito, alguno injusto a la indulgencia del público que prodiga sus aplausos a esta *ópera*, casi quejándose ha dicho, que por no ser *macarroni* no ha obtenido dicha ópera el aplauso que merecía, denominando con esta frase los esclarecidos actores italianos; esto se llama ser insaciable. No señor, hasta el cualquiera el saber ser *macarroni* para que sea considerado como estos. Esta es una verdad que el mismo maestro ha demostrado en la imitación continua que ha querido hacer de tantos compositores, declarándose por este medio inferior a ellos. Pero permítaseme decir, que así como es plausible seguir la huellas de célebres autores, como se ha creído hacer en esta ópera, es del mismo modo reprehensible la copia que realmente se ha hecho, y diré también mal hecha.

Para usar en la brevedad necesaria en esta ocasión me es imposible citar todos los plagios que hieren al golpe los oídos, aun en los menos inteligentes. Diré solo que se suceden continuamente los temas de Rossini, Mayerbeer, Paccini, Mercadante, Coccia, Vaccai &c. &c. *La Zoraida, la Esposa Fidele, la Clotilde, la Donna del Lago, el Osmir, il Pietro il Grande*, y otros mil que se podrían citar (sino fuera tan escrupulosamente espiada la partición de dicha ópera), constituyen su todo. Se puede decir que si bien no es *macarroni*, porque quizá no acostumbra a comerlos, es no obstante un esperto repostero de ellos; y



como no faltan autores alemanes e ingleses diremos, que habiendo añadido las patatas ha formado un esquisito *timbal de macarrones*. Un timbal, *ma...solene!!!* Es un complemento de tantos pequeños períodos, con los cuales vagando da con un autor en otro del todo diversos en el estilo en vez de dar la idea de una ópera, en la que se hallase algún plagio: se parece enteramente a un *diccionario* de todas las óperas *antiguas y modernas*; exceptuaré sin embargo de estos el largo del *cuarteto* del segundo acto, porque este es enteramente compuesto de una parte del dúo del *Crociato de Mayerbeer*, el cual está combinado por el nuestro autor con mucho arte para cuatro partes, y hacen de este modo una excelente armonía. Si hubiera hecho lo mismo en el largo del final del primer acto, hubiéramos gozado de la armonía que hay también en esta pieza, sin el defecto de una melodía falta de fantasía y expresión. A propósito de *cuarteto*, no puedo comprender porqué el Señor Carnicer haya querido servirse del segundo bajo, el Señor Rossi, para desempeñar un papel demasiado interesante, el cual papel hubiera sido ejecutado con mucho mejor resultado por el primer bajo el Señor Benetti. Además de las otras óperas ejecutadas por dicho cantante con general aceptación, en la de Torbaldo y Dorliska, de género cómico, en la que ha demostrado tanta inteligencia y obtenido el aplauso público, es una prueba incontestable. Entonces se hubiera podido decir con mas motivo, *que lo selecto, la nata y flor de la compañía* se había reunido para esta representación. Si todos los ojos fuesen iguales a los de Patricio, muy poco olor exhalaría esta flor. Debía al menos el señor maestro no cargar tanto de instrumental la parte de este pobre cantante, el cual se esfuerza inútilmente para hacerse oír, sin poderlo lograr. Diré además que me ha sorprendido sobremanera el elogio hecho por vmd. a este profesor, el que olvidando el carácter de un viejo criado de una ilustre señora, que debe ser ridículo solo por los defectos que trae consigo su edad, nos recuerda siempre el Tadeo de la Italiana en Argel, y el page de la Donna Selvaggia. Es también fuera de propósito elogiar como nueva la cabatina de salida de la Señora Cesari, pues todo se encuentra menos esto. La salida del oboe, que vmd. llama *instrumental de viento*, parece que anuncia un aria obligada; pero este desaparece, y se ve que el *ritornello* lo ha hallado después de compuesta el aria, y así es un conjunto insignificante de ideas; y con estas pasemos adelante *al final ob parti reali*. ¡Friolera! ¿Y quién se lo ha dicho a vmd.? Esto hace suponer a cualquiera que, o vmd. tiene profundos conocimientos musicales, o que vmd. se ha dejado dirigir de alguna persona que ha creído esperto conocedor de música, y al mismo tiempo imparcial de sus decisiones. La primera suposición *creo* que no exista; la segunda cojea. El juez artista o debe decirlo todo, o todo callarlo. Es cierto que él ha ocultado lo que yo he creído manifestar; luego o no lo ha conocido o no ha sido imparcial. Mas bien diremos que este sugeto ha demostrado



ignorancia y parcialidad, habiendo hecho tanto caso de una pequeña parte, de una pieza de música escrita *a sei parti reali*, cuando tenemos maestros que escriben a ocho y aun a diez y seis, de los cuales no se conoce el nombre. Digámoslo francamente, no se hubiera dicho mas si el mismo autor hubiera dictado el artículo. Obsérvese la situación dramática del dúo cantado por la Señora Cesari y el Señor Galli del cuarteto siguiente, y del dúo de la Cesari y Albini, y véase cómo sin ignorar qué cosa es música, se pueden crear ingeniosamente apropiados los temas de las canciones españolas, los que se distinguen generalmente por su sonido brillante, y adaptado al baile son enteramente opuestas a la expresión de efectos patéticos y dolorosos. El *macarroni* Mercadante lo ha hecho en una sinfonía *pieza instrumental*; y si lo hubiera hecho en un drama, dicho drama hubiera sido bufo, mas no de otra manera. ¡Oh menosprecio del sentido común! La polaca final abunda en expresión. ¡Qué ignorancia! ¿Qué expresión extraordinaria puede hallarse en una polaca? Esta y cualesquiera otra es solamente un pensamiento alegre, y que jamás puede esprimir una pasión. Mas bien diré acerca de este final que parece empezar con un aria de la Señora Albini semejante al final del primer acto de la Ceneréntola; pero después de algunas escalas de abajo a arriba, y de arriba abajo, concluye puerilmente con una polaca, dejando así olvidado en el momento mas interesante el inmenso trabajo sostenido por la Señora Albini durante toda la ópera. No pasaré en silencio, que el señor maestro no ha sabido sacar todo el provecho que podía de las muchas facultades de esta profesora. Debía constituirse su maestro, y en vez de adularla en los defectos, debía escribirle lo que puede ejecutar y no lo que ella quiera. Una melodía animada y sencilla era el modo de hacernos encontrar en ella (después de tanto tiempo que se la oye con gusto) una nueva cantante. Ella la puede hacer usando con mas economía de su fácil ejecución; se hubiera fatigado menos, y produciendo necesariamente mejor efecto con su canto, se hubiera convencido que se debe cantar para conmover, no para sorprender, y que no se agrada a todos con los chillidos.

Creo que difícilmente hallará la crítica en esta ópera defectos marcados. Estos que yo acabo de esponer son precisamente una parte de aquellos defectos marcados y esenciales que vmd. no creía que pudieran existir en esta ópera. Es claro, por tanto, que se descubre en ella estilo ninguno, al contrario muchos estilos. *Fino gusto y variedad en los motivos*, concedo; basta ver los autores que tienen parte en ella; pero también los mismos prueba la incoherencia *de ellos*. *Fondo y abundancia en las modulaciones*: ya he dicho que él en las piezas concertantes ha demostrado, ha mi parecer, buena inteligencia en el arte armónico, aunque halla algún descuidillo en los acompañamientos; pero de *minimis non curat praetor*. *Instrumental lleno y complicado*; yo quitando las palabras sin *confusión*, añadiré mas bien *con perjuicio de*

las partes cantantes. Y concluiré con esto, que habiendo manifestado nuestro maestro buenos conocimientos gramaticales de la ciencia música, desplegando en otras composiciones aquella fantasía que falta enteramente en esta, podrá un día competir con los decantados maestros *Codella, (...), Grazioli* y otros. *Hacer es muy difícil y crítica muy fácil;* pero el que se presenta al público se espone a crítica, y demuestra o no temerla por tener los suficientes méritos para esponerse, o deseo de instruirse con ello. En el primer caso, particularmente si aquellos faltasen merece ser advertido de su audacia; en el segundo, merece ser complacido para que se sirva de ella con aprovechamiento. Esta me parece la verdad, y es mejor para el crédito de nuestro país oír la de la boca de un conciudadano que aguardar la crítica de los extranjeros, la que recae mas sobre la nación por nuestro silencio que sobre el mismo autor. De cualquier modo, si vmd. u otro por vmd. creyese servirse de la fuerza de la elocuencia para persuadir al mundo contra lo que dejo espuesto, le prometo a vmd. que será el último a hablar, puesto que la verdad basta indicarla para que sea reconocida; ésta tiene más fuerza que la elocuencia; pero sin embargo si no fuese suficiente para sostenerse por si misma, yo apelo al tiempo, en el cual veremos de qué modo será juzgado en giro de papeles extranjeros, aunque no sé si dicha ópera le hará.

He espuesto ya el motivo que me ha estimulado a incomodar a vmd., tanto mas, cuanto me he propuesto a volver a tomar la pluma para escribir artículos, siendo suficiente esta circunstancia para declararme S.S.S.

El Amante de la patria y de la verdad.

DOCUMENTO 9

Respuesta de José María Carnerero al artículo publicado por El Amante de la patria y de la verdad (El Correo, del día 4 de marzo de 1829, pp. 1-4).

CRITICA

Contestación a las observaciones publicadas en el suplemento del Correo anterior, núm. 100, por el que se firma al amante de la patria y de la verdad, relativas al análisis de la ópera nueva del maestro Carnicer titulada Elena y Malvina, que se dio a la luz en este periódico en el número 94 del lunes 16 de febrero del presente año.

Hacer es muy difícil, criticar muy fácil

Al sentar esta frase en el examen que publiqué de la nueva ópera del maestro Carnicer, no se me ocultaba que siendo obra que ha metido ruido, y logrado la aceptación general, tanto contra ella como contra mi artículo, habían de gritar los que andan siempre a caza de defectos, y son enemigos netos de todas las reputaciones ajenas. Este furor de morder se desencadena principalmente en todas aquellas ocasiones en que el público sella con su aprobación el triunfo del que ha tenido la fortuna de complacer el aplauso que ellos no logran es un crimen imperdonable; claro es que la sátira y el lenguaje de la envidia se han de desprender de sus labios, mientras que los de las gentes de buena fe tributan a la laboriosidad y al talento el precio que les corresponde, y ceden a la poderosa impresión de la imparcialidad y de la justicia.

¡Triste producción aquella que no despierta las pasiones de los envidiosos! ¡Pero más tristes los que haciendo profesión de tales no consiguen con sus diatribas otro resultado que el de fastidiar al público y acrecentar la fama y el buen crédito de lo que escita su impotente maledicencia!

El artículo del que firma el *Amante de la patria y la verdad*, que da lugar a estas ligeras reflexiones, y que hizo rechinar las prensas en el suplemento del número anterior, no ha menester de grandes esfuerzos para quedar pulverizado. Ni su lenguaje, ni las ideas que contiene, ni las acusaciones que alega, ni los argumentos de que se vale, presentan cuerpo de resistencia. En un castillo de naipes que al menor soplo se derrumba. Bajo este aspecto no merecía el honor de la respuesta; pero siempre

oportuno decir algo al crítico articulista, pues hay gentes tales, que el no corresponderlas lo contribuyen a *no tener que decir*, y que confunden el silencio, y a veces el desprecio de quien no contesta, con lo que ellas se imaginan que es persuasión y convencimiento.

El crítico pega con mi artículo; pero esto es un rodeo. Lo que le ofusca es la ópera de Carnicer, y contra ella van los tiros. Desmenucemos con la brevedad posible algunas de las que él flama *sus observaciones*, y sean las del público justo las que decidan la cuestión.

Díceme el crítico *que he caído en el general error, y tacha de haber exageradamente elogiado la producción de un conciudadano*, en lo que pretende, *que inadvertidamente se ha ofendido a nuestra patria*. ¡Pensamiento ingenuo y nuevo! ¿Con qué se ofende a la patria elogiando la obra de un conciudadano? *Risam teneatis?*

Por lo demás, si error hubiese, cierto que es general, pues *general* ha sido el aprecio, *general* del aplauso, *general* de la concurrencia, y *general* el mérito de la obra. ¡Si esto último no fuese cierto, qué crítica tan amarga para el público! Lo que por fortuna *no es general* es el deseo de deprimir a los hombres que *valen algo, y que valen de algo*. El veneno de la sátira, la codicia de vituperar lo bueno que los demás hacen, la comezón de zaherir, son cosas que, *en lo general*, no gustan a las personas sensatas; y ya que al tenor de las mismas frases del crítico, el error (por lo que toca a la ópera de Carnicer) *ha sido general*, me será lícito consolarme del mío, siquiera *por la generalidad* de los que en él han incurrido. Bien dice el refrán, *que mal de muchos consuelo de tontos*. En cuanto a lo de la ofensa hecha a *nuestra patria*, permóneme el articulista si no se le cree bajo su palabra. Lo que es mi *patria* ninguna ofensa ha recibido en que yo haya publicado el elogio de la obra de un español. En caso de ofensa se la hará el que trata de vituperar una *obra española*, compuesta *para españoles*, ejecutada delante de *españoles*, y aplaudida *por españoles*. hay mas en este asunto, y es que los españoles hablan en *español*. Este *Amante de la patria y de la verdad* construye unas frases tan transpirenaicas; llena sus discursos de tales solecismos, y de italianismos tan marcados; falta tan abiertamente a las reglas del régimen gramatical, que si es español lo disimula mucho. ¡Mil gracias por su amor patrio!

Pero lo que al crítico le ha parecido muy mal, lo que no puede digerir es que yo haya dicho que Carnicer *ha sabido sostenerse, a pesar de haber tenido que luchar con peligrosas comparaciones*. ¡Aquí fue Troya! ¿Carnicer sostenerse? ¿Cuándo y cómo según el crítico? Un *amante de la verdad*, y sobre todo *de la patria*: no puede oír este barbarismo mío sin horripilarse, y esto es muy natural, y como se deja



ver muy *patético*. *¿Qué persona por anti-música que sea* (esclama el Aristaco) *querrá comparar aquellos autores que conocemos por sus obras repetidas en tantas partes, y también en esta corte, que no es ciertamente su patria, con la producción de un autor que, aunque recomendable por sus talentos* (al fin se digna a hacer esta concesioncilla)... *es aun del todo desconocido, y principiante en su carrera?* ¡Oiga!... *¿Con qué no se sostiene el maestro español cuando su obra se representa alternando con las mas acreditadas de Rossini y otros, y da tantas entradas como ellas, y arranca aplausos en todas sus piezas, y escita el entusiasmo del público?* *¿Qué otra cosa hubiera dicho este crítico si la ópera hubiera salido mal?* Confiese que este modo de tejer argumentos tiene un fondo de lógica, y en particularidad de *patriotismo*, de que hay pocos ejemplos.

Pero es que Carnicer es *enteramente desconocido y principiante en su carrera*. Así lo estampa el Amante de la verdad: *Relata refero*. *¿Principiante? ¿Desconocido? ¿Sabe el crítico lo que en español significan estas dos palabras?* Debe creerse que no, según la irregularidad con que las aplica. El que no firma una crítica contra una producción de mérito, el que se presenta enmascarado y se ignora *quien es*, ese será *el desconocido*; ¡Pero cómo ha de serlo el que todo el mundo conoce? (...) *principiante* no puede cuajar tampoco; porque como ha de llamarse principiante al que ha compuesto cuatro óperas aplaudidas y un gran número de piezas sueltas, insertadas en las óperas de los demás autores, y suficientes para formar cinco?

En lo que el crítico parece que quiere dar una embestida formal e en la acusación de *plagio*, que dirige al maestro español. *Esto lo ha demostrado* (dice) *en la imitación continua que ha querido hacer de tantos compositores, declarándose por este medio inferior a ellos. Pero permítaseme decir* (así termina el párrafo), *que así como es plausible seguir las huellas de célebres autores, como se ha creído hacer en esta ópera, es del mismo modo reprehensible la copia que realmente se ha hecho, y diré también mal hecha.*

Aquí es preciso responder al crítico con alguna formalidad; y quizá sin ser profesor no me faltarán razones, pues en las cosas que dictan el sentido común, y la asistencia consecutiva durante 20 años a los primeros teatros de Europa, no es necesario ni que nadie dicte, ni inspiración ajenas para hablar con algún acierto. No basta acusar de *plagio*; es forzosos probarlo, y para esto se necesita algo mas que la asersión del impugnador articulista. Este lo que debía hacer es coger era coger la óperas, y dando la cara señalar en presencia de maestros y profesores los *pasos copiados*. Las reminiscencias no son copias ni plagios. Nada nuevo se dice ya en el día. Las melodías originales o vírgenes, por decirlo así están agotadas, y nadie puede hacer mas que dar un colorido de originalidad a los mismos pensamientos

e intentos conocidos en el modo de presentarlos y combinarlos. Todas las óperas del día (sin excepción) están llenas de esta clase de reminiscencias.

La cabeza de un compositor no puede menos de estar empapada, digámoslo así, de infinitas ideas ajenas; y en el acto de componer, la manera de mezclarlas con las propias, presentarlas y desarrollarlas, es lo que puede darles mas o menos originalidad y mérito. La cacareada copia del dúo del *Crociato* que cita el articulista, se reduce a la reminiscencia (no enteramente exacta) de tres o cuatro compases de tres por ocho en el andante del dúo de *Adriano y Armando*, y con esto no se forma una pieza. Si el crítico que ha encontrado esta semejanza hubiese hallado otras, parece que no estaba en camino de dejar de expresarlas; pero en esto solo vino a quedarse toda la copia de tantos maestros y de tantas óperas, que pasan bajo la reticencia de que *es imposible por la brevedad* citar todos los plagios que hieren los oídos. Sin este *amor a la brevedad*, sin este *espíritu de justicia* que distingue a nuestro crítico sin duda nos hubiera manifestado a todos los que hemos oído en Madrid, y en países extranjeros las mejores óperas, que no hemos sabido oír, ni tenemos memoria, ni criterio, ni discernimiento de ningún género. ¡Pobre público! Avergüenzate ya de haber aplaudido una producción tan infeliz; declara principiante; y plagario al que tuvo el atrevimiento de complacerte, y cuando el cartel anuncia *Elena y Malvina* huye del coliseo y déjale desierto: que esto y mucho mas merece el profundo saber, la conocida imparcialidad, y el manifiesto *amor patrio* de que este crítico maestrazgo, que pone en descubierto tu ignorancia!

La salida del oboe (me dice en otra parte el crítico, hablándose de la cabatina de la Señora Cesari), *que vmd. llama instrumental de viento, parece que anuncia un aria obligada*. Se ve claramente que no solo le cuesta escribir en castellano sino que a veces, no le entiende. Rogamos a los que gusten que vuelvan a leer lo que se dijo de esta cabatina.

Si se alabó al final a *seis parti reali*, no fue por el número de estas; pues (aunque no somos profesores) conocemos entre otras el (...) escrito por *Rossini* en el *Viaggio a Reims*, cuyo libreto tengo sobre mi mesa, y de cuya pieza hablaron en debido tiempo todos los periodistas de París. Yo alabaré dicho final por el buen alcance de las voces, que es una de las cosas que caracterizan la maestría del compositor; pero (lo repito) no por su número, y cualquiera lo advierte desde luego.

Tratándose de los temas de las canciones españolas, también tira el crítico su puntada. Pero no pudiera preguntársele, ¿de qué canciones están sacados los motivos de los consabidos *allegros*? El género adoptado únicamente en unos cuantos compases es español, y con esto el autor ha querido

imprimir en su obra el sello de la patria. Recuerden los que hayan oído mucho, y tengan memoria (aunque no sean profesores) algunos pasos de autores italianos. Yo estoy cierto de haber oído en la cabatina de una ópera italiana un tiempo de bolero; y si se quieren fijar mas la cita en el *Mahometo de Rossini* está la *cachucha* marcada, y hasta en el dúo de *Pippo y Ninetta* de la *Garza Ladra* se puede ver que la entrada del primer *allegro* en situación patética tiene mucha analogía con lo indicado de *Elena y Malvina*.

Tampoco era fácil pensar que *fuese pueril* (según observa el impugnador de mi artículo), que después del desenlace del argumento, completado por las palabras de *Malvina*, se concluya con una polaca, cuando todos están contentos, y el espectador debe también de consiguiente marcharse alegre. Así concluye la *ópera seria* del *Tancredi*, si mal no recuerdo.

Pero en donde este corrector filarmónico luce su *amor a la verdad* es sobre todo en la galante y delicada crítica que lanza contra la Señora Albini. Por supuesto (según él) *ni el maestro ha sabido sacar todo el provecho que podía de las facultades de esta profesora, ni debía adularla ni escribirla lo que no puede ejecutar, ni ella dejar de reconocer que se debe cantar para conmover, no para sorprender, y que no se agrada a todos con los chillidos.*

Difícil es de acumular en pocas líneas frases mas malsonantes y mas injustas. Los principios que sienta el crítico son vagos, y pueden aplicarse a todos los cantantes del universo: la aplicación de ellos a la Señora Albini y sobre todo en la ópera de Carnicer, es odiosa y ridícula.

No solo saca en ella como cantora un partido extraordinario, que todo el público ha sabido apreciar con sus repetidos y prolongados aplausos, sino que como actriz es en esta obra en la que ha dado pruebas mas acertadas y brillantes de su habilidad y de sus conocimientos escénicos.

Su dignidad, la elegancia de su porte, sus entrevistas con Galli, y con la Cesari, sus momentos de desesperación y de generosidad, su modo admirable y expresivo de rasgar en la última escena el documento que puede perder a su seductor, y otras muchas particularidades que no se han escapado al buen gusto de los sensatos espectadores; son otros tantos argumentos que destruyen la poco delicada acusación que acaba de dirigírsele. ¿Y qué ocasión escoge el censor? Precisamente aquella en que esta infatigable profesora ha dado tantas y tan diarias pruebas de su singular laboriosidad, de sus deseos de corresponder a la benevolencia pública, y de sus muchas facultades para conseguirlo ¿Mas para qué cansarse? ¿Para qué he de repetir lo que todo Madrid rebate con su aplauso a la cantatriz, y con su indignación en contra de quien tan fuera de tiempo trata de deprimir sus esfuerzos y mérito?... Preséntese *Malvina*, y escóndase el crítico.



Rossi, a quien igualmente alcanza, la virulencia del *Amigo de la verdad*, no ha deslucido ninguno de los papeles que le han cabido en suerte en las dos temporadas cómicas en que ha servido a éste público. Inteligente hábil, reemplaza con su buen método y con su acierto teatral lo que le falta en cuanto a medios. Ya lo dijimos a su tiempo: *el actor suple al cantor*. ¿A qué viene ahora la grotesca reprimenda con que el crítico le zahiere.

Pero se hace forzoso terminar este artículo. Falta paciencia para contestar seriamente a un hombre que haya incoherencias donde los demás encuentran fluidez, desatinos en un instrumental donde el público aplaude bellezas; y que descubriendo a las claras su hiel y su acrimonia, insulta (y esto en prueba de su *amor patrio*) al profesor español, diciéndole que cuando valga mas podrá competir con los decantados *Cordelli, Celli y Grazioli*, a quienes de camino denigra, no respetando su oscuridad. Todo puesto en el idioma de la envidia es moneda corriente. Pero lo que hay de cierto es, que Carnicer ha obtenido los aplausos y la concurrencia de los madrileños; su ópera ha llenado la casa cuantas veces se ha puesto en escena; y si bien será posible encontrar en ella defectos....¿Qué obra humana no los tiene?...sujetándola rigurosamente al severo compás de la crítica, no por eso deberá de haber logrado un triunfo que le recomienda a cuantos juzgan sin pasión, y se guían por los nobles sentimientos *de la verdad y del amor de la patria*. Esto mismo le estimulará a corregir las faltas que descubra en su producción, y en las nuevas que emprendiere; así es como se satisface al público y se triunfa de la envidia. Esta solo ladra al talento. Por lo demás, aquí, en Italia, y en todo el mundo, el que no sabe se desvive por encontrar un defecto en las obras del aplaudido; el cantante que no gusta injuria al que agrada; el compositor oscuro se desenfrena contra el maestro hábil y laborioso; la fea pone defectos a la hermosa; y en todo tiempo y país el hombre sin mérito odia al que sobresale por el suyo.

J.M. de Carnerero.

DOCUMENTO 10

Carta de Carnicer a Fernando VII, en la que intenta informar al rey sobre la «injusticia» que se estaba cometiendo en el desarrollo de la oposición a la Capilla Real (APR: Cª 92/4, Personal, 19 de mayo de 1830).

Señor:

Don Ramón Carnicer opositor al Magisterio de Vtra. Real Capilla y Cámara, puesto a L.R.P. de V.M. con el mas humilde respeto expone: que sabe que consta que por personas a su misma profesión a quienes no conoce, ni aun personalmente, y por consecuencia no las ha tratado, sin otro fundamento que el de la emulación pretenden desacreditar al exponente para con V.M. valiéndose de medios subrepticios, de infames secretos y aun [j]actándose de sea cual fuere el éxito de la oposición que ba ha hacer, no deve prometerse a obtener la plaza a que aspira. El exponente Sr, hubiera mirado con indiferencia cuanto deja relacionado por que descansa en la rectitud y justificación de V.M mas como la maledicencia y la envidia no perdona medio alguno y pudiera sorprenderse el animo de V.M., le han puesto en la sensible necesidad de molestar atención.

Suplicando a V.M. que cualesquiera que sean los medios de que sus enemigos se valgan para deprimir su conducta, se digne V.M. mandar que se de conocimiento de ellos al suplicante para defenderse en justicia, pues esta pronto a que ya sea de oficio o a petición del mismo, como V.M. tenga por mas conveniente, se reciba una información sumarial de su vida y costumbres, en todas épocas y circunstancias, para acreditar ante la Augusta Real Persona de V.M. que por ningún concepto se considera indigno del alto honor a que aspira: Gracia que espera merecer de la bondad de V.M. cuya vida guarde Dios dilatados años para bien de esta Monarquía.

Aranjuez 19 de mayo de 1830.

Señor

A la Real Persona de Vuestra Magestad

[Firmado] Ramón Carnicer.

DOCUMENTO 11

Informe del ayuntamiento de Barcelona remitido por el gobernador de Barcelona al patriarca de las Indias sobre las actividades de Carnicer durante el periodo constitucional (APR: C^a 92/4, Personal, 14 de julio de 1830).

AYUNTAMIENTO

de la Ciudad de

Barcelona

Exmo. Señor

Cumpliendo el Ayuntamiento con el informe que V.E. se sirve ecsigirle con oficio de ayer acerca de la conducta observada por el Maestro de música Don Ramón Carnicer durante la época del ominoso Gobierno Constitucional debe este Cuerpo manifestar que por las noticias que ha podido proporcionarse resulta que dicho interesado se mostró un decidido partidario de aquel pretendido sistema e individuo de la tertulia patriótica. Alistado voluntariamente en el cuarto Batallón de la llamada Milicia voluntaria, según aparece por las listas de revista ecsistentes en poder de esta Corporación; fue uno de los muchos individuos de él que tomaron parte en las asonadas que por desgracia hubo en esta Ciudad, y animó a otros a que hicieran otro tanto. Si la entrada del Exército francés le precisó a dexar las armas, no fue suficiente a apartarle de las íntimas relaciones que tenía con los mas ecsaltados revolucionarios mientras permaneció en esta Capital. Sus conversaciones solo respiraban el entusiasmo por aquella imaginaria libertad. Su aversión al estado eclesiástico no era inferior a su adhesión a los principios democráticos que se propondría generalizar con la composición que hizo de varias piezas que acreditan cuan poseído se hallaba el espíritu del compositor de las ideas liberales que entonces se aplaudían.

Dios guarde a V. E. m. a. Barcelona 14 julio de 1830

[Firmado] El Conde de Villemur, Baltasar de España, Jayme de Bassols

Por acuerdo de la Ciudad de Barcelona

Felipe [¿Aramunt?]

Exmo Señor Capitán General de este [¿?] y Principado.

DOCUMENTO 12

Informe del Regencia de la Real audiencia de Cataluña remitido al mayordomo real Juan Blasco sobre las actividades de Carnicer durante el periodo constitucional (APR: C^a 92/4, Personal, 14 de julio de 1830).

Regencia de la Real audiencia
de Cataluña [sello]

Contestando al informe reservado que V. S. se sirve pedirme en fecha de 8 del presente mes sobre el maestro de música Don Ramón Carnicer devo decirle que por datos bastante positivos me consta lo siguiente.

Se demostró acalorado partidario de la Democracia en sus conversaciones y reuniones a donde concurría tanto publicas como privadas. No contento con esto compuso y enseñó sin estipendio alguno canciones tituladas patriotas para cantarlas en las funciones que se tenían en obsequio del Gobierno Revolucionario, insultándose con aquellas a los Eclesiásticos y Realistas. Se alistó en el 4º Batallón de la llamada milicia nacional voluntaria, manifestándose tan adicto a las máximas a dicho Gobierno que con las armas en la mano quería sostener las asonadas. Mientras permaneció en esta Plaza, trato siempre con los liberales mas decididos. Fue individuo de la tertulia patriótica se () es también de alguna secta reprobada, denotando ser contrario a la religión porque hacia excarnio de sus Ministros. El concepto que disfruta es de muy Constitucional y que por eso marchó de esta Ciudad cuando se estableció el Gobierno legítimo del Rey N. S. Según un diario Constitucional del 1º de Marzo de 1822 fue de los que subscribieron para mantener a los revolucionarios presos por la escandalosa asonada del 24 de Febrero del propio año.

Con lo que tengo el honor de satisfacer al citado oficio de V.S.

Dios guarde a V. S. muchos años. Barcelona 14 de Julio 1830

[Firmado] Victor de Oñate

DOCUMENTO 13

Carta de Ramón Carnicer desde Italia a la Comisión de Teatros del ayuntamiento de Madrid, de 11 de mayo de 1833, en la que informa de sus gestiones para la contratación de una compañía de ópera (AVM: (S) 2-475-38).

A los Señores de la Comisión de Teatros.

Madrid

Milano 11 de Mayo de 1833

Muy Señores míos: Pongo en noticia de VV.SS. como después de un viaje felicísimo, llegué a esta Capital el 7 del corriente; habiendo pasado por París y ha permanecido en aquella Capital algunos días por si podía hacer alguna cosa con alguno de los artistas de aquel Teatro; y viendo la imposibilidad de poder adelantar nada tocante a mi comisión, tome la ruta de Ytalia.

Al momento de mi llegada; tome las noticias que me han parecido necesarias y después de haber oído una multitud de Cantantes determiné empezar mis ajustes, y a esta hora tengo ajustados los sugetos siguientes: Pma. Dona Tiple la Señora Matilde Palazzesi, con 4500 duros, hasta 31 de Marzo de 1834, deviendo de estar en Madrid por toda la primera semana de Junio. Si durante la temporada merece la aceptación del Publico, y la Comisión desea que siga otro año, no podrá rehusarlo; con la misma paga, aumentando tan solo la cuarta parte, por la diferencia de tres meses. Esto es desde el 1 de Abril de 1834 hasta el 31 de Marzo de 1835 percibirá 6000 duros. Igualmente se le abonaran 4000 Reales de Vellón por la gratificación de viaje tan solo de hida. Por vía de préstamo recibirá en Milán la quinta parte de su Onorario que le corresponde por la primera Temporada.

Igualmente quedan escriturados (todos con las mismas condiciones de la Palazzesi) el Tenor Serio, Señor Lorenzo Biacchi; (este sugeto he tenido que comprarle a la Empresa de la Scala) y le doi 14 mil francos por la primera Temporada; y si sigue el año inmediato, se le darán 18 mil. Por el viaje 3000 reales, y el Bajo cantante Sor. Felice Botelli, con las mismas condiciones, y el mismo onorario que el Tenor Biachi. Estos son los sugetos que ya están corrientes y prontos a partir para España, lo que seguramente verificarían dentro dos o tres días, si el Contralto Señora María Brambilla (Gravíssima),

después de tenerla ajustada por 3000 duros por los 9 meses, cuando hemos llegado al momento de firmar, quería excijirme que ajustase dos hermanas suyas; a lo que dije que yo no tenía facultades para ello, pero que estase tranquila, que yo escribiría a VV.SS.: para que, en caso de no haber ajustado la otra Segunda Dona que nos faltaba a mi salida de Madrid, suspendiesen cualesquier asunto que tuviesen entre manos, y que llegando a tiempo mi Carta, la daría 600 duros. Esta nos habría sido muy útil por tener una hermosa voz de Contralto, la que unida con la Campos tendríamos dos segundas que en pocos Teatros se encontrarían iguales. En cuanto a la otra hermana, que tiene una hermosa voz de Tiple, la dije que a pesar de no tener facultades para ajustar otra prima dona, no obstante yo le daba palabra que la ajustaría como altra prima, si al concludir los demás ajustes, encontraba que hubiese hecho algunos ahorros en el maximum del presupuesto; y que por fin, desde ese momento la ofrecía 1000 duros. Quedamos así, y que la mañana siguiente firmaríamos. Ayer mañana se presentó su padre, y me dijo que su hija había firmado el contrato de la Scala.

Viendo ese modo de proceder le dije mil picardías y, creyendo que no fuese alguna farsa para sacar mejor partido, le hice varias proposiciones, y le añadí que desde este momento haría igualmente la escritura de las otras hermanas. En vista de (palabra ilegible) le abandoné, y por la Tarde me avisté con el Empresario de la Scala y supe que la tal escritura la tenía desde el 27 de Febrero, y que después de haberles hecho pasar con razones, lo había firmado el 29 de Abril. Que últimamente habiendo sabido el tal Empresario que hivan en busca mía para que la ajustara para Madrid, se presento a ella y la amenazó de dar parte al Gobierno; añadiendo que si Brambilla se le hubiese presentado y le hubiese pedido permiso, que de buena gana se lo hubiera concedido, pero que habiendo procedido tan mal, no quería cederla.

En vista de todo esto, mañana tomo la Posta y voi a Génova, Boloña y Florencia para ver si encuentro Contralto, Tenor de Medio Carácter y Bajo Cómico. Los que he visto por aquí no me han gustado. En cuanto a Contralto si por la ...e Boloña no encuentro alguno bueno, no me queda otro recurso que la ...rami o la Cesari; lo que servirá, ya que todos los demás serán nuevos, no lo sean todos por completo.

Yo creo que dentro unos 8 días estaré de vuelta; e inmediatamente combinaremos la ópera del devuto, y los hago salir todos para esa, y yo detrás de ellos .

Esto es cuanto puedo decir a VV.SS. por hoy; e interin espero las ordenes que VV.SS. se sirvan comunicarme, me digo a VV.SS. su mas atento y S.S.

J.S.M.B.

[Firmado] Ramón Carnicer

DOCUMENTO 14

Segunda carta de Ramón Carnicer desde Italia a la Comisión de Teatros del ayuntamiento de Madrid, de 22 de mayo de 1833, en la que informa que ha concluido las gestiones para la contratación de una compañía de ópera (AVM: (S) 2-475-38).

Señores de la Comisión de los Teatros
Madrid

Milán 22 de Mayo de 1833

Muy Señores míos:

Tengo el honor de participar a VV.SS. como esta mañana he concluido definitivamente la formación de la Compañía. Esta se pone en camino, parte mañana, y sucesivamente los demás, procurando el que del 24 al 29 todos estén andando y que del 10 al 12 del próximo Junio se hallen en Madrid.

Los deseos de la Comisión y de publico (que yo ya los había previsto antes de mi salida de esa) quedan satisfechos. El Día 20 de Junio, Madrid abrirá la Compañía nueva con la ópera Semiramis. Pues que otra ópera nueva es imposible. Todos la saben y están hartos de hacerla. Con un ensayo al Piano y dos de orquesta basta. Ellos ya están prevenidos para este objeto , y no hallo ninguna necesidad ni de formar una Compañía Provisional como dice Carnerero en su Revista, ni el que la Villa haga ningún sacrificio llamando a la de Barcelona. Nada de prestado necesita la Villa de Madrid. Madrid tiene su compañía de ópera. Si no es tal como yo habría deseado, a lo menos he procurado que fuese lo menos mal posible, y que fuese igual. Entre los individuos que la componen no hay ninguna grande reputación, pero si hay jubentud con disposición de adelantar y ganas de trabajar. Yo no he perdonado medio ni fatiga (como VV.SS. pueden ver cuanto he andado en tan corto tiempo) para llenar y corresponder con las ideas y miras del Excmo. Ayuntamiento, las que todas épocas han sido las mismas que yo profeso, y son hermanas lo bueno con lo económico. En cuanto a lo primero no sé si habrá llenado el objeto completamente, pero en cuanto a lo segundo me parece que el Excmo. Ayuntamiento no tendrá motivo de

arrepentirse el haver confiado una Comisión tan delicada y escabrosa Carnicer. Pues no solo he tenido que lidiar con la perentoriedad del tiempo, la escasez de buenos cantantes, la poco favorable ocasión, si que también, y es lo que mas me ha costado, hacerles poner a raya, y hacerles entender que estas demandas de 40, 50 y 60 mil Francos, Madrid jamas las cedería a ningún cantante. Que si ellos mudaban de lenguaje, y no se contentaban de pagas mas moderadas, primero me volvería a España sin Compañía, antes de ceder unas pagas tan escandalosas. Y por fin, que los Españoles tenemos mas juicio que los Franceses e Ingleses en este punto.

Bajo estos principios, he continuado la formación, y tengo el honor de poner en noticia de VV.SS. que a los tres sugetos que con fecha del 11 partícipe a VV.SS. que tenía ya escriturados cuales fueron la Señora Palazzesi; Prima-dona Soprano, el Tenor Serio Señor Biacchi y el Bajo Cantante Señor Botelli, devo añadir, que en vista de la imposibilidad de hallar un buen Contralto, (por haverme faltado el único disponible y que llenaba mi objeto la Señora Brambilla) tuve que echar mano de la Señora Lorenzani a mi paso por Luca. Yo me hallaba indeciso cual de los tres contraltos preferiría de los ya conocidos en Madrid, que son la Fabrica, Cessari y Lorenzani. Me decidí por esta última por haverla hallado con una frescura de Voz hermosísima y por hermanar su voz con las de 1ª Dona Tiple, Tenor y Bajo, que no es fácil formar un cuarteto mas igual y sonoro. Por lo tanto queda escriturada la Señora Lorenzani por 4000 duros por los nueve meses; y por 4500 el 2º año entero, con 200 duros para viaje. Yguualmente, queda escriturado el Bajo Cómico Señor José Rossi Gallieno, (este sugeto no podrá estar en Madrid hasta los primeros días de Julio) por 8000 francos por los 9 meses y 10.000 por el año entero, con 100 duros para viaje. Ygualmente el Tenor de medio Carácter Señor -[este trozo de la carta roto]- por ...

Aviendo visto que con los contratos de los seis sugetos había verificado algún ahorro, y afín de que la Compañía fuese completa y no nos hallásemos alguna vez imposibilitados de poder ejecutar alguna ópera de las muchas que en el Día hay de dos Pmas Donas Tiples, me he tomado la libertad de escriturar a la Señora Emma Albertazzi. Espero que este ajuste merecerá la aprobación de los Señores de la Comisión, tanto por la necesidad que había de otra como por su hermosa voz y bellissima figura, con la paga de 12 mil francos por los nueve meses y 15 mil por el segundo año, con 200 duros para viaje.

Esto es cuanto puedo decir a VV.SS. del estado de mi Comisión. Ahora solo falta que VV.SS. se sirvan disponer que los Coros tengan la ópera de la *Semiramis* bien estudiada, encargando al Señor Maestro, que a pesar que hay muchos que están cansados de hacerla no

deje de pasarla con cuidado, tanto por quitar vicios que siempre se introducen, como para los que haya nuevos tengan tiempo de aprenderla, cuidando que los demás ramos de Vestuario y Escena esté todo corriente a fin de que en llegando la Compañía, no tengamos mas objeto, que hacer los pocos ensayos que se necesiten, y satisfacer el deseo publico, cooperando por nuestra parte a solemnizar el fiaste Día 20 de junio de 1833.

Hoy y mañana, hago animo dedicar un rato para escojer unas cuantas operas. El Sábado 25 me pongo en marcha para esa Corte, por vía de Barcelona.

Para la *Semiramis* se servirán entregar a Rodríguez la parte del gran Sacerdote, a Ruiz o Salas la Sombra de Nino. En cuanto a la parte de Emma cualquier corista o Racionista.

Pásenlo VV.SS. bien; y mientras confió el 8 del próximo Junio, dar noticias mas circunstanciadas verbalmente, dispongan de su affmo. S. S. Q. S. M. B.

[Firmado] Ramón Carnicer

DOCUMENTO 15

Acta en la que Carnicer y los demás miembros de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid emiten su opinión sobre el Sistema de clave universal para todas las voces o Instrumentos (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838), 26.II.1831).

Madrid 26 de Febrero de 1831

Sesión 2ª.

El Señor Director Presidente manifestó a la Junta facultativa, reunida en este día y compuesta de los Sres. Don Ramón Carnicer, Don Pedro Albéniz y Don Pedro Escudero, lo que sigue:

Nuestra Adorada Reina Y Protectora haber por la noche se dignó entregarme una esposición de un sugeto desconocido. Esta tiene por objeto y titulo su nuevo Sistema de clave universal para todas las voces e instrumentos de todas clases. Me encarga S. M. que se examine atentamente y que le dé cuenta de su contenido.

En seguida la Junta dispuso que se leyese, y a la letra dice así el:

"Sistema de clave universal para todas las voces e instrumentos de todas clases. Convencido por la experiencia y una serie no interrumpida de profundas reflexiones de mucho tiempo, de las infinitas trabas o dificultades que presenta en sus principios el actual Sistema de Música, insuperables a muchas personas, y que creo no excederme si las gradúo de impropiedades por las diferentes claves que se usan con solo el objeto de distinguir los sonidos graves, medios y agudos, llamó muy particularmente mi atención, y me decidió a pensar formalmente en su reforma: en efecto después de serias meditaciones muchas pruebas y diferentes ensayos para la conuinación de los diferentes instrumentos por las distintas escalas que constituyen la naturaleza de cada una, queriendo que si a todas al menos a la mayor parte les fuese concedida inmediatamente la utilidad, hallé lo que deseaba; y si bien no es tan completo que deje satisfechos mis deseos, al menos es dar un paso muy agigantado acia su perfección, y mucho mas aun si se considera y compara con el actual orden de claves tan embarazoso, complicado y confuso; por que ¿Que cosa mas estraña e impropia que el no tener los sonidos una colocación fija en el Pentagrama

para toda clase de voces e instrumentos, igualmente? ¿Que contraste no presenta una partitura al ver, supongo en la primera raya, que para unos es Do, para otros Re, para otros Mi, para otros Fa, y para otros Sol? ¿No es esto un cúmulo de dificultades difíciles de vencer? ¿Y aun vencidas que sean, no se ofusca el entendimiento, la imaginación se acalora, y la vista se cansa con tanta variedad? La diferencia de signos cuales son las claves ¿Debe hacer que los sonidos sean mas altos o mas bajos? Una melodía cualquiera, esté escrita en clave de Do, Fa o Sol, será media grabe o aguda según la voz o instrumento que la egecute; esta es una verdad demostrada; luego no será grave, media, o aguda según la clave; luego no hay necesidad de distinta clave para el violín que para el Bajo: por consecuencia y reasumiendo a lo dicho, por ser de mucho peso y valor, todas las razones que se pueden presentar en apoyo de mi nuevo sistema, que deben estar al alcance de los Profesores que mediten sobre la naturaleza y propiedad de las cosas, su complicación y simplificación, y en el modo de hacerlas mas inteligibles, menos confusas y embarazosas dándoles en carácter de mas propiedad que el que tienen ahora, paso a manifestar. Un pentagrama de siete rayas con la clave de Sol en la cuarta, para dar todas las voces e instrumentos de todas clases será un descubrimiento tan importante al progreso de la facultad, que elevará la ciencia de la Música a mas alto grado de propiedad y perfección; hará época singular en su historia, y quedará poco que vencer para llegar a su colmo; será un descubrimiento de utilidad tan general, que el Profesor menos reflexivo conocerá inmediatamente las incalculables ventajas que resultan, no solamente a los que de nuevo principian la Carrera, sino a los mismos profesores actuales; será en fin un descubrimiento que ahorrará mucho trabajo y tiempo a Maestros y Discípulos, y habrá un nuevo Camino amplio, llano, igual y uniforme para todas clases a los Compositores y acompañantes. El aumento de las dos rayas al Pentagrama es de absoluta necesidad conocida de todos los Profesores, en vista de la extensión asombrosa que se da en el día a todos los instrumentos, y aun a las voces; y por lo mismo creo no tendrá la mas leve contrariedad.

La clave de Sol es bien conocida de todos igualmente; su colocación en la cuarta raya aunque diversa de la que ha tenido hasta ahora y nueva para las voces y algunos instrumentos tampoco debe tener oposición alguna en vista de las infinitas ventajas que ofrece. El Tiple y Tenor tendrán su escala desde la segunda raya; el Contralto y Bajo desde una debajo de la primera. El Piano dará principio debajo de cuatro rayas debajo de la primera abrazando la extensión de mano izquierda hasta la séptima raya del Pentagrama inclusive empezando la mano derecha desde el sonido Sol inmediato, sin haber mas intervalo entre el Pentagrama de mano izquierda y el de la derecha, que el espacio que ocupa este Sol; por manera

que será una serie no interrumpida o continuada de espacio y raya en toda la extensión del Piano en sus dos Pentagramas para las dos manos como se demuestra en la adjunta lamina, igualmente que las escalas de los principales Instrumentos de Orquesta y de las voces. El Autor se congratula con la alagüeña esperanza de que este nuevo Sistema sencillo en su origen, al paso que grandioso en sus efectos y de muy fácil comprensión y ejecución será admitido por los Sabios Profesores, y que todos y cada uno por su parte procurarán contribuir a su Establecimiento.

Sistema de Clave Universal para odas las voces e instrumentos de todas las claves: [se encuentra un esquema de la clave en el acta]

Después que la Junta hubo examinado por repetidas veces, y con la mayor atención el antecedente Sistema de clave universal para todas las voces o Instrumentos de todas clases, convino unánimemente lo siguiente:

Un Establecimiento destinado a la pública enseñanza debe admitir gustoso todo lo que pueda facilitarla, y engrandecer sus resultados. Esto es lo que se ha hecho con la Geneuphonia del Mariscal de Campo Señor de () porque no desviándose de los principios y leyes establecidas y repetidas en el espacio de tantos siglos por todos los grandes hombres que han elevado la Música hasta el punto en que se encuentra en el día, ha sabido indicarnos un camino mas fácil y corto para la enseñanza de la Armonía.

El Sistema de clave universal de que se trata no es nuevo, y debe mirarse desde otro aspecto.

En el año 1824 se dio al publico en esta Corte un Opúsculo titulado Sistema uniclave o ensayo sobre uniformar las claves de la Música, sugetándolas a una sola escala. Dedicado a la Academia filarmónica de Bolonia por su individuo el Caballero Don Federico Moretti. En la dedicatoria del mismo prometió el autor publicar con toda la franqueza de su carácter la opinión de dicha academia. Esta publicación no ha aparecido; ningún autor ni celebre ni mediano ha escrito hasta ahora ni un solo compás bajo este Sistema, de manera que, hay lugar, conformándose con el parecer general, para creer que esta innovación no era mas que un nuevo delirio ¿ Que diremos, pues, de este nuevo Sistema de claves universal para todas las voces e instrumentos de todas clases que está fundado sobre los mismos principios del anterior?

El introducir este sistema sería lo mismo que transformar la Música en un caos, sin poder distinguir los diapasones naturales a cada voz e instrumento contra las reglas dictadas con tanta sabiduría por el celebre Guido Arezino y perfeccionadas por tantos ilustres hombres, que han coordinado con las claves la Naturaleza de las voces y de los sonidos.

Además sería preciso sacrificar a esta inútil y caprichosa imitación todas las bellezas que contienen las otras escritas hasta el día que son el verdadero tesoro de la Ciencia. ¿Y todo esto para que? para abandonar el sistema seguido hasta aquí y que no media [documento incompleto].

DOCUMENTO 16

Acta del 5 de junio de 1832 en la que Carnicer y los demás miembros de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid emiten su opinión sobre la ópera El Rapto, de Tomás Genovés. (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838).

Hoy 5 de Junio de 1832

Convocados por esquelas a fecha de 3 de Junio firmadas por mi Director Presidente de la Junta Facultativa, a las 10 de la mañana se reunieron los Sres. Vocales de la misma Sres. Don Ramón Carnicer, Don Pedro de Albéniz, y Don Pedro Escudero.

Don Tomas Genovés profesor de Música con oficio de 14 de Mayo próximo pasado me remitió la Ópera Española en un Acto titulada el Rapto, Música suya, para someterla a nuestro examen y gozar del titulo y privilegio que concede el Artº(Artículo) 7 del Capº Capitulo XI del Reglamento de este Real Conservatorio, aprobado por S.M. el Rey N.S. (Q.D.G.).

Cada uno de nosotros se alegrará por cierto en ver la continuada aplicación de este Joven Maestro en su arte, y yo le he dado pruebas nada equivocadas del interés que me inspira su adelanto, lo que repetiré mil veces y para él y para otro cualquiera que me necesitase.

Pero el Señor Genovés ahora presenta su obra con pretensiones; y es nuestro deber juzgarle rectamente y sin parcialidad.

S.S (Sus Señorías) han examinado su trabajo, yo también; siento mucho en deber manifestar mi opinión; pero tratándose de mi conciencia y de mi deber tengo que decirlo: el Señor Genovés en muchas partes de su composición ha faltado a los preceptos del Arte, ya sea por el poco tino con que ha situado los tres cuerpos que constituyen la armonía, (esto es el cuerpo de las voces, él de los instrumentos de cuerda y él de los de Aire); ya sea por la poca corrección que se halla en muchas partes, ya sea por el descuido con que ha colocado las palabras bajo de las notas. En fin no necesito decir mas: S.S habrán reparado todo eso igualmente; y concluyo con decir que no creo el Señor Genovés acreedor a la gracia que solicita. Que siga escribiendo, que se aplique y que estudie mucho los grandes modelos; y será para mi una completísima satisfacción el elevar a S.M. su propuesta acompañándola con todas las circunstancias para

que él logre sus deseos.

Además en contemplación del esmero y complacencia con que se han prestado al servicio de este Real Conservatorio en todas ocasiones los Sres. Profesores Juan Díaz, Don Juan Fervos, Don Francisco Jardín, Don Manuel Rodríguez Velasco y Don Miguel Carnicer, los creo acreedores a que se propongan a S.M. como Adictos Facultativos de este Real Conservatorio.

Los Sres. Vocales de la Junta se conformaron enteramente con la opinión del Director Presidente, sea por la propuesta de los cinco profesores como adictos facultativos, ya sea por lo que ha opinado con respeto al Señor Genovés. Además unánimemente han resuelto que se llame, y que con toda la amistad e interés se le haga conocer toda falta en que ha incurrido en su obra sobre citada. En prueba de todo lo dicho han firmado la presente acta.

[Firmado] El director Presidente

Francisco Piermarini

Ramón Carnicer Pedro de Albéniz Pedro Escudero

DOCUMENTO 17

Acta 2 de noviembre de 1832 de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid que trata de los exámenes de los alumnos de Carnicer de la clase de composición (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838)).

Hoy 2 de Noviembre de 1832

En virtud de convocatorias firmadas por el Señor Director Presidente se reunió la Junta facultativa de este real Conservatorio, a la cual asistieron los Sres. Don Ramón Carnicer Maestro de Composición, Don Pedro Albéniz, Maestro de Piano y de Acompañamiento, y Don Pedro Escudero, Maestro de Violín y Viola.

El Señor Director presidente manifestó a la Junta que acercándose la época prefijada para los exámenes públicos, debe con anticipación enterarse del estado de adelantamiento de cada clase para determinar los alumnos que son acreedores a los premios y para formar el Señor Director presidente el programa de los días, clases y piezas de que deben contar dichos exámenes públicos. la Junta resolvió unánimemente empezar por la clase de Composición del Departamento de Alumnos, que está a cargo de Don Ramón Carnicer. Se la halló dividida en dos secciones, la primera compuesta de los Alumnos de dos años de enseñanza y la 2ª de los de un año solo.

La Junta dio a los Alumnos de la primera Sección un bajete en Si natural 3ª menor del Señor Fenaroli para que le armonizasen en presencia de la misma Junta y a los de la Segunda uno en la 3ª menor del citado Señor Fenaroli con igual objeto. Resultó que examinados los trabajos se encontraron mejores en la Primera Sección los del Alumno Don Juan retes, Don Mariano Martín, Don Rafael Botella, Don Juan Gil, Don José Mª Aguirre y Don Ángel León; y en la Segunda los del Alumno Don Luis Cepeda, Pedro Tintorer, Fr. Nicolás Saez y Don José Lema. Están señalados dichos trabajos con los numeros 1, y 2. Se resolvió que al día siguiente se volviese a hacer otro escrutinio para averiguar con mas certeza el mejor en las dos Secciones.

Y en fe de ser verdad lo dicho, el Señor Director Presidente y los Sres. Vocales firmaron la presente Acta a indicado día, mes y Año.

El Director

[Firmado] Francisco Piermarini

Ramón Carnicer Pedro Albéniz Pedro Escudero

Wenceslao Muñoz

DOCUMENTO 18

Acta de 3 de noviembre de 1832 de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid que trata de los exámenes de los alumnos de Carnicer de la clase de composición (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838)).

Hoy 3 Noviembre de 1832

A las 8 de la mañana de este día se reunió la Junta Facultativa, y asistieron los Sres. Don Ramón Carnicer, Don Pedro Albéniz y Don Pedro Escudero. Resolvió la Junta que los Alumnos de la Primera Sección, que resultaron mejores en el examen del día anterior, hicieron una fuga real a presencia del Secretario para la que se le dio el Sugeto, y que los de la Segunda armonizasen un bagete en do. Se dio la preferencia a lo alumnos Cepeda y Tintorer. Están señalados con el nº 3. Volvieron a hacer un tercer escrutinio entre Cepeda y Tintorer y ninguno de estos mereció la Aprobación a preferencia. Esta marcado con el nº 4.

El Señor Maestro de Composición hizo presente que el Alumno Don Antonio Capó González no pudiendo hacer fugas haría un Canone; se le dio el tema.

Después de haber distribuido el trabajo a todos los sobredichos Alumnos pasó la junta a examinar la clase de Composición de departamento de alumnas, que esta a cargo de Don Ramón Carnicer.

Se las dio a los dichos alumnos el mismo bajete en si natural 3ª menor para que le armonizasen. La Junta dio la preferencia de estos trabajos a las Alumnas Dª Manuela Lema y Dª Dolores García; pero dispuso que se volviera a hacer un experimento para ver entre las dos cual merecía la preferencia, los bajetes Están señalados con el nº5.

Además dispuso la Junta que al día siguiente hicieran otro experimento los alumnos Cepeda y Tintorer.

Y en fe de ser verdad todo lo dicho, el Señor Director Presidente y Sres. de la Junta firmaron la presente

El Director

UAM

Universidad Autónoma de Madrid



www.eltallerdigital.com

Tesis **Doctorales**



[Firmado] Francisco Piermarini

Ramón Carnicer Pedro Albéniz Pedro Escudero

Wenceslao Muñoz

Secretario.

DOCUMENTO 19

Acta de 5 de noviembre de 1832 de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid firmada por Carnicer referida a exámenes. (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838).

Hoy 5 de Noviembre de 1832

La Junta facultativa de este Real Conservatorio Presidida por el Señor Director Presidente y a la que asistieron los Sres. Don Ramón Carnicer, Don Pedro Albéniz y Don Pedro Escudero se reunió a las 8 en punto de este día.

Habiendo reconocido la Junta algún mérito mas en las armonizaciones del alumno Cepeda y Tintorer, se les dio otro bajete para hacerlo delante de la Junta. Lo que se verifico así, y por ser los dos disparatados se desecharon. Están señalados con el nº6. Se les dio otro bajete, que haber salido lo mismo tubo igual suerte. Esta señalado con el nº 7.

Se examinó la clase de trompeta, que está a cargo del Profesor Don José de Juan. El Alumno Don Juan Bautista Carretero faltó por estar enfermo, y el Maestro de la clase dio parte al Señor Director de que Manuel Suárez alumno de dicha clase había muerto la noche anterior. Se pasó a examinar a los demás alumnos

en los ejercicios del método, se encontró que el Alumno Don Ricardo de Juan no ha hecho los adelantos que prometió el Año pasado. En los demás se hallo así mismo muy poca seguridad en el Compás y en la afinación. Tocaron de repente una lección, compuesta por el Señor Carnicer, la que ejecutaron todos bastante mal; el único de quien se puede hacer mención es del Alumno Chufilé. La Junta resolvió volver a examinar esta clase cuando este bueno el alumno Carretero. La sobrecitada lección está señalada con el nº 7.

El Alumno Capó González presento el Canon y se juzgo bastante incorrecto. Está marcado con el nº 8.

En fe de ser verdad lo dicho los Sres. de la Junta firmaron la presente acta en el espresado día, mes y año.

[Firmado] El Director Francisco Piermarini

UAM

Universidad Autónoma de Madrid



www.eltallerdigital.com

Tesis **Doctorales**



Ramón Carnicer Pedro Albéniz Pedro Escudero

Wenceslao Muñoz

Secretario

DOCUMENTO 20

Acta de 7 de noviembre de 1832 de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid firmada por Carnicer referida a exámenes (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838).

Hoy 7 de Noviembre de 1832

Reunida la Junta facultativa de este Real Conservatorio a las 8 en punto de la mañana de este día, presidida por el Señor Director Presidente y a la que asistieron los Sres. Don Ramón Carnicer, Don Pedro Albéniz y Don Pedro Escudero, fue llamada para examinar la clase de Solfeo del departamento de alumnos, que está a cargo del Profesor Don Baltasar Saldoni. Empezó el examen por la Cuarta Sección y los alumnos solfearon de repente una lección, que fue escrita espresamente por el Señor de Carnicer, quien también escribió otras dos las que fueron solfeadas por los alumnos de la Segunda y Tercera Sección. Los de la Primera solfearon una lección compuesta por el Señor de Escudero en sol 3ª menor. La Junta creyó dignos de un Segundo Premio a el alumno de la Cuarta Sección Don Francisco de Paula Pérez, a el de la tercera Don José Mª Escalona, a el de la Segunda Don José Lerma a el de la Primera Don José Mª Aguirre (Las lecciones solfeadas por los alumnos Están señaladas con el nº 11)

En Fe de ser verdad lo sobredicho, el Señor Director Presidente y Señores firmaron la presente Acta en el espresado día, mes y año.

[Firmado] El Director Francisco Piermarini

Ramón Carnicer Pedro Albéniz Pedro Escudero

Wenceslao Muñoz
Secretario

DOCUMENTO 21

Acta de 9 de noviembre de 1832 de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid firmada por Carnicer referida a exámenes (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838).

Hoy 9 de Noviembre de 1832

Reunida la Junta facultativa de este Real Conservatorio a las 8 en punto de la mañana, presidida por el Señor Director Presidente y a la que asistieron Don Ramón Carnicer, Don Pedro Albéniz y Don Pedro Escudero, se examinó la clase de Fagot que está a cargo del Profesor Don Manuel Silvestre. Los Alumnos de dicha clase ejecutaron varios ejercicios del método y una lección de repente (está señalada con el nº12) compuesta por el Señor Carnicer. La Junta juzgó digno de un Primer Premio al Alumno Don Camilo Meller, y de un Segundo Premio a Don Benigno M^a Acuña.

Después se pasó al examen de la Clase de Oboe y Corno inglés, la que está a cargo del Profesor Don Pedro Broca. Todos los alumnos tocaron los ejercicios del método y una lección de repente (Está señalada con el nº12 y 13) compuesta por el Señor de Carnicer. La Junta notó que los adelantamientos del alumnos Don Carlos Rodríguez no han sido como prometió el año pasado por lo que [...] de Cramer. La Junta dio la preferencia a Tintorer y le juzgó digno de un Primer Premio por sus adelantamientos en esta clase y en la de Composición.

También volvió a ser examinado el Alumno Don Juan Retes tocando los ejercicios del método, numeros 47 y 51 del Segundo tomo y los numeros 110 y 112 del tercero. La Junta quedó satisfecha.

En seguida dio principio al examen de la clase de Piano del departamento de Alumnos, que está a cargo del Profesor Don Pedro Albéniz, por la última Sección de las Cuatro en que está dividida cuyos alumnos tocaron varios ejercicios y de repente una lección (está señalada con el nº14) Compuesta por el Señor Carnicer y la Junta quedó satisfecha en consideración a las pocas lecciones que llevan.

Las alumnas de la tercera Sección tocaron algunos ejercicios y de repente una lección (está señalada con el nº14) compuesta por el Señor Carnicer. La junta dio la preferencia en esta sección a la Alumna D^a Ana López.

En Fe de ser verdad lo sobredicho el Señor Director Presidente y Sres. de la Junta firmaron la

presente en el mencionado día, mes y año

[Firmado] El Director Francisco Piermarini

Ramón Carnicer Pedro Albéniz Pedro Escudero

Wenceslao Muñoz

Secretario

DOCUMENTO 22

Acta de 12 de noviembre de 1832 de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid firmada por Carnicer referida a exámenes (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838)).

Hoy 12 de Noviembre de 1832

A las 8 en punto de este día se reunió la Junta facultativa de este Real Conservatorio, presidida por el Señor Director Presidente y a la que asistieron los Sres. Don Ramón Carnicer, Don Pedro Albéniz y Don Pedro Escudero.

Dio principio la Junta examinando la Segunda Sección de la clase de Piano del departamento de Alumnas, cuyas Alumnas tocaron varios ejercicios del método, y de repente dos lecciones (están señaladas con el nº 14) Compuestas por el Señor Carnicer. Resolvió la Junta hacer mención de los adelantamientos de las alumnas de esta Sección D^a Manuela Lema, D^a Josefa Pieri y D^a Dolores García y de dar un Segundo Premio a la Alumna de esta Sección D^a Margarita Lezama.

Las alumnas de la Primera Sección tocaron varios ejercicios del método, y de repente tres lecciones (Están señaladas con el nº14) compuestas por el Señor Carnicer. La Junta dio la preferencia a las alumnas D^a Ángela Albéniz, D^a Teresa Rodajo y D^a Josefa Jardín por lo que las cree dignas de un Segundo Premio.

Después fue llamada a examen la clase de Flauta, que está a cargo del profesor Don Magín Jardín. Los alumnos de esta clase tocaron varios ejercicios del método y de repente una lección (está señalada con el nº15) compuesta por el Señor Carnicer.

La Junta dio la preferencia a los alumnos Don Pedro Sarmiento y a Don Magín Jardín y los juzgó acreedores al primero de un Segundo Premio y al Segundo de un accésit. A continuación fue examinada la clase de Clarinete que está a cargo También de Don Magín Jardín y los alumnos tocaron algunos ejercicios del método, y de repente una lección (esta señalada con el nº 16) compuesta por el Señor Carnicer. La Junta juzgó acreedor a un Primer Premio a Don Pedro Arias, a uno Segundo a Don Juan Acosta y a un accésit a Don Manuel Jardín.

En Fe de ser verdad lo sobre dicho el Señor director Presidente y Señores de la Junta firmaron la

presente Acta en el expresado día, mes y año.

[Firmado] El Director Francisco Piermarini

Ramón Carnicer Pedro Albéniz Pedro Escudero

Wenceslao Muñoz

Secretario

DOCUMENTO 23

Acta de 18 de noviembre de 1832 de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid firmada por Carnicer referida a exámenes (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838).

Hoy 18 de Noviembre de 1832

A las 8 de la mañana de este día se reunió la junta facultativa de esta Real Conservatorio, presidida por el Señor Director Presidente y a la que asistieron los Sres. d. Ramón Carnicer, Don Pedro Albéniz y Don Pedro Escudero.

En conformidad de lo acordado en la Junta celebrada el día 14 del actual se volvió a examinar la clase de oboe y corno-inglés a cargo del Profesor Don Pedro Broca y los alumnos examinados fueron Don Ramón Broca, Don Carlos Rodríguez Codornino y Don Felipe Gómez. El Alumno Don Eugenio Martínez no asistió a este Segundo escrutinio. Tocaron varios egercicios del método y los dos primeros alumnos una lección puesta por el Señor Carnicer (nº23).

La junta creyó acreedores a Don Ramón Broca a Don Carlos Rodríguez a Primeros Premios.

Se examinó además la clase de Acompañamiento del departamento de alumnas. La Primera Sección se compone de D^a Dolores García D^a Manuela Oreiro Lema y D^a Josefa Pieri y la Segunda de D^a Antonia Plañol, D^a Teresa Viñas, D^a Ana López, D^a Florentina Campos y D^a María Carmona. Las alumnas de la Primera Sección tocaron unos bajetes del Señor Maestro de la clase y el marcado con el nº22 que sirvió También para los alumnos. Habiendo quedado la Junta igualmente satisfecha de las tres alumnas de dicha Sección resolvió se haga una mención honorífica particularmente de esta clase. Las alumnas de la Segunda Sección tocaron uno bajetes del método y otro muy fácil del Señor Maestro Carnicer.

La Junta creyó acreedora a un Segundo Premio a la Alumna D^a Antonia Plañol. En Fe a lo dicho firmaron el acta

[Firmado] El Director Francisco Piermarini
Ramón Carnicer Pedro Albéniz Pedro Escudero

UAM

Universidad Autónoma de Madrid



www.eltallerdigital.com

Tesis **Doctorales**



Wenceslao Muñoz

Secretario

DOCUMENTO 24

Acta de 11 de diciembre de 1833 de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid firmada por Carnicer referida a exámenes (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838).

Día 11 de Diciembre de 1833

A las ocho y media de la mañana de este día se reunió la Junta facultativa en el teatro de este Real Conservatorio en virtud de convocatorias firmadas por el Señor Director compuesta del mismo Señor Director Presidente y de los Señores Don Ramón Carnicer Don Pedro Albéniz, Don Luis Veldrof, Don Juan Diez y Don José Nonó, asistieron además como examinadores los señores Adictos facultativos Don Francisco Andreví, Don Juan Tarrego y Don Lorenzo Nielfa.

Entró a presencia de la Junta la clase de Composición del departamento de Alumnos, que está a cargo de don Ramón Carnicer, cuyos alumnos no venían acompañados de sus padres como les estaba ordenado por el Señor Director, fueron interrogados sobre esto y alegaron varias excusas se enfermedad y ocupación de sus padres.

Los alumnos dala 1ª Sección que lo son: Mariano Martín, Juan Gil, Juan Retes y Rafael Botella, presentaron, excepto el último, varios trabajos, que fueron examinados por la Junta. En seguida se les dio a estos alumnos una estrofa latina, para que pusiesen en música a cuatro voces con violines, viola y Bajo.

Los de la 2ª Sección, que lo son: Antonio Capo González, Rafael Galán, José María Aguirre, Luis Vicente Arche, y José Golfín presentaron también varias composiciones que fueron examinadas por la Junta, la que dispuso que modulasen un fragmento.

Los de la 3ª Sección, que lo son: Luis Cepeda, Narciso Tellez, José Lema, Tomas Montoro, Juan Antonio Esquefler, Alejandro Ferran, Manuel Suárez, Salvador Ramón, Francisco Nicolás Saez presentaron algunos trabajos que igualmente fueron examinados por la junta, y les dio esta un tiple para que hicieran diferencias.

Los alumnos de la 4ª Sección que lo son: Cipriano Lorente, Joaquín Fernández, Sr Francisco Antonio Ruiz y Pedro Carril presentaron varias composiciones a la Junta, la que después de haberlas examinado les dio un bajo para que le armonizasen. El alumno Lorenzo Zamora, único de la 5ª Sección

presento a la Junta algunos trabajos y esta le dio un bajo para armonizarle.

[Firmado] El Director Francisco Piermarini

Ramón Carnicer Pedro Albéniz Pedro Escudero Wenceslao Muñoz

Secretario

DOCUMENTO 25

Acta de 14 de diciembre de 1833 de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid firmada por Carnicer referida a exámenes (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838).

Día 14 de Diciembre de 1833

A las ocho de la mañana de este Día se reunió la Junta facultativa en el Teatro de este Real Conservatorio, presidida por el Señor Director Presidente, asistiendo a ella los Señores Don Ramón Carnicer, Don Pedro Albéniz, Don Luis Veldrof, Don Juan Diez y Don José Nonó. Además concurrieron como examinadores el Exmo. Señor Don José Joaquín Virués y Spinola, Adicto de honor y Maestro honorario de este R. Conservatorio y Don Francisco Andreví y Don Lorenzo Nielfa, Adictos facultativos.

Primeramente examinó la Junta con la mayor detención las composiciones que han hecho los alumnos de la 1ª Sección de la Clase de Composición las cuales han sido de repente hechas. La Junta quedó muy satisfecha de todos, poniendo a Martín en primer lugar artísticamente, a Retes en segundo por el genio, a Gil en tercero y a Botella en cuarto.

También quedó satisfecha la Junta de las composiciones de todo el año que estos alumnos han presentado.

En seguida pasó a examinar las composiciones de repente de los alumnos de la Segunda Sección y dio la preferencia al alumno José Golfín.

De los alumnos de la tercera Sección cuyas composiciones a repente examino la Junta reconoció por el mejor a el alumno Narciso Téllez.

Las composiciones de la cuarta Sección las juzgó todas de malas.

La Composición de repente del alumno de la quinta Sección Lorenzo Zamora la juzgó la Junta regular.

A continuación pasó la Junta a examinar las composiciones de repente de la primera Sección de la clase de Composición de alumnas las que juzgó de bastante malas; pero el bajete de la Carrelero canta mejor y el de la García ha sido armonizado con menos desatinos, pero empieza con dos 5ª garrafales en el 1er Compás. No obstante la Junta quedó satisfecha de las composiciones de todo el año que estas

alumnas le han presentado particularmente la fuga de Lema, Pieri y demás señoritas.

Examinó también la Junta las composiciones de las alumnas de la Segunda Sección en las que notó que habían cometido bastantes faltas; no obstante en el bajete de la alumna Campos encontró compases armonizados con mas tino que las de la 1ª Sección. El bajete de la alumna Josefa Jardín es el que canta mejor y el de la alumna Campos en Segundo lugar.

De las composiciones de repente de las alumnas de la tercera Sección la de la alumna Lucia García la juzgó mejor.

En Fe de ser verdad lo dicho el Señor Director-Presidente y Señores de la Junta formaron la presente en el Día diez y seis del espresado mes y año.

Antes de proceder a la firma el Señor Director creyó conveniente hacer la siguiente observación cuyo resultado debe venir de satisfacción para las alumnas de la clase de Composición de la 1ªy 2ª Sección para su maestro y para los Señores de la Junta.

Observación. Cuando el Señor Maestro Andreví dio el fragmento Dichas alumnas para formar el bajete, ellas entendieron deber ceñirse solo a la formación del espresado bajete. Cuando se embió para recoger las composiciones conocieron su equibocación y se pusieron inmediatamente llenas de sobresalto a armonizarlos de lo que resultaron los muchos desatinos que se hallaron en ellos. El Señor Director es de parecer que uno de los Sres. de la Junta tenga la bondad de darlas otro fragmento para ponerlas a otra prueba y verificar de este modo su aplicación.

[Firmado] El Director Francisco Piermarini

Ramón Carnicer Pedro Albéniz Pedro Escudero

Wenceslao Muñoz

Secretario

DOCUMENTO 26

Acta de 20 de diciembre de 1833 de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid firmada por Carnicer referida a exámenes (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838)).

Día 20 de Diciembre de 1833

A las ocho de la mañana de dicho Día se reunió la Junta facultativa en la Sala de la Dirección presidida por el Señor Director y a la que asistieron los Sres. Don Ramón Carnicer, Don Pedro Albéniz, Don Luis Weldrof, Don Juan Diez y Don José Nonó, verificando como examinadores los Sres. Adictos facultativos Don Francisco Andreví y Don Lorenzo Nielfa.

Fue leída a la Junta el Acta del Día anterior, la que aprobaron y firmaron los Sres. de la misma.

En vista de lo que han presenciado dichos Señores en las noches pasadas, en que se han cantado por los alumnos de ambos sexos tantas piezas de operas, difíciles y con buen éxito y satisfacción, de S. M. que se ha dignado presenciar los exámenes, la Junta creyó (unánimemente) ocuparse de otros escrutinios, dándose por muy satisfecha de los adelantos e la clase de Canto que debía ser examinada en este Día.

En Fe de ser verdad lo dicho el Señor Director Presidente y Señores firmaron la presente en el día veinte y uno de dicho año.

[Firmado]: El Director Presidente

Francisco Piermarini

Ramón Carnicer Luis Veldrof y Plaza

Juan Diez

Pedro Albéniz

José Nonó

Wenceslao Muñoz

Secretario

DOCUMENTO 27

Acta de 30 de noviembre de 1834 de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid en la que Carnicer y otros miembros de la Junta emiten su opinión sobre el Diccionario de Música Español, de Ramón de Sicura (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838)).

Madrid treinta de Noviembre de mil ochocientos treinta y cuatro.

A las ocho y media de la mañana de este Día se reunió la Junta facultativa de este Real Conservatorio en la Dirección del mismo presidida por el Señor Director Presidente y compuesta de los Señores Don Ramón Carnicer, Don Pedro Albéniz, Don Baltasar Saldoni y Don Juan Diez.

El Señor Director manifestó a la Junta lo siguiente:

Señores, Don Ramón de Sicura, aquí presente, me ha entregado una obra titulada Diccionario de Música Español; para que después de revisada y aprobada se publique. Esta obra, única en España, merece todo el apoyo de parte nuestra. Yo la he examinado. Hallo en ella manifiestos los deseos del autor de ser útil al arte, y los efectos de su trabajo dignos de todo aprecio. Pero he encontrado También confusas las ideas, y con necesidad de corrección otras máximas contradictorias a los preceptos del arte. He reunido a Ustedes para que todos juntos nos intereseamos en favor del benemérito Señor de Sicura, dándole aquellos amistosos consejos que pueden resultar en su honor y en el de la Nación Española y en beneficio de la Noble arte de la música.

El Señor de Sicura leyó parte del capítulo 5º de su obra, concerniente a la armonía y contrapunto. La Junta creyó oportuno suprimir todo lo que en el dice contra los Autores Antiguos, y dijo: que para lograr el fin que la obra debe proponerse era necesario dividirla en cuatro partes, esto es Melodía, Harmonía, Contrapunto, y Diccionario. Después de varias reflexiones que le hicieron los Señores de la Junta, el Señor de Sicura convencido de los Consejos de ella tan justos, dijo que se pondría inmediatamente a trabajar bajo este plan, y que presentaría los resultados a la Junta a la mayor brevedad.

En fe de ser verdad lo dicho, el Señor Director Presidente y Señores mencionados firmaron la presente Acta en el espresado Día mes y año.

[Firmado] El Director Presidente
Francisco Piermarini

Ramón Carnicer Pedro de Albéniz Baltasar Saldoni

"Firmó después de el profesor Don Baltasar Saldoni por ser una equivocación de el acta". Juan Diez

El Secretario

Wenceslao Muñoz

DOCUMENTO 28

Acta de 1 de abril de 1835 de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid en la que se propone la concesión del título de profesor-discípulo a Mariano Martín (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838)).

Madrid primero de Abril de Milochocientos treinta y cinco

A las ocho y cuarto de la mañana de este día se reunió la Junta facultativa en la Sala de la Dirección en virtud de convocatorias firmadas por el Señor Director Presidente, presidida por el mismo y compuesta de los Sres. Don Ramón Carnicer, Don Pedro Albéniz, y Don Juan Díez.

El S. Director hizo presente a la Junta que con Real Permiso de S.M. el alumno interno Don Mariano Martín se había ajustado como Maestro Director del Teatro de ópera de Zaragoza, y que habiendo este alumno observar buena conducta y aplicación en el Conservatorio durante su cuarto escolástico, se juzgaba acreedor a que fuese reconocido como Profesor-discípulo, previo el acto de oposición, según previene el Reglamento en el artículo 15º "del capítulo 1b".

La Junta se conformó con dicha propuesta, [y] añadió que habiendo la misma presentado la aplicación y adelantos de dicho alumno creía escusado el acto de oposición; pero que lo examinará, cuando el Director lo disponga, en las cosas concernientes a la marcha de Teatros, tales como trasportar piezas, o frases en una misma pieza.

En fe a ser verdad lo dicho el Señor Director y demás Señores firmaron la presente en el día once del expresado mes y año.

[Firmado] El Director Presidente
Francisco Piermarini

Ramón Carnicer Pedro Albéniz

DOCUMENTO 29

Acta de 11 de abril de 1835 de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid, referida al examen al que tuvo que someterse Mariano Martín para la obtención del título de profesor-discípulo (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838)).

Madrid once de Abril de mil ochocientos treinta y cinco.

A las once en punto de este día se reunió la Junta facultativa en la Sala de la Dirección, presidida por el Señor Director Presidente y con asistencia de los Sres. Don Ramón Carnicer y Pedro Albéniz.

Se presentó Don Mariano Joaquín Martín para ser examinado conforme se convino en la Junta celebrada el día primero del actual, para cuyo examen le dio la Junta dos pasajes de la ópera Anna Bolena para que los transportase y preparase el largo un punto bajo; lo que dicho Martín hizo de tres modos con acierto. La Junta convino en que el Señor Director pasase un oficio al mencionado Don Mariano Joaquín Martín, alumno interno que ha sido de este Real Conservatorio, autorizándole para usar el Título de Profesor-Discípulo hasta que se le espida el Diploma correspondiente.

En fe de ser verdad lo dicho el Señor Director y demás Sres. firmaron la presente en el día catorce del espresado mes y año.

[Firmado] El Director Francisco Piermarini

Ramón Carnicer Pedro Albéniz Pedro Escudero

Wenceslao Muñoz
Secretario

DOCUMENTO 30

Acta de 10 de noviembre de 1835 de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid, en la que se habla de la crisis presupuestaria del conservatorio, y en la que se somete a la junta, para su resolución, un conflicto entre la soprano Talestri Fontana y la compañía de ópera que dirigía Carnicer en los teatros principales (Príncipe y de la Cruz) de Madrid. (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838).

Madrid diez de Noviembre de mil ochocientos treinta y cinco.

A las diez de la mañana de este día se reunió la Junta Facultativa. Presidida por el Señor Director Presidente y compuesta de los Sres. Don Ramón Carnicer, Don Pedro Albéniz, Don Juan Diez y Don Baltasar Saldoni.

Fue leído a la Junta por orden del Señor Director lo siguiente:

Sres Maestros y Compañeros. Ha llegado el momento en que las consecuencias de las intrigas con que los enemigos de este Real Establecimiento buscaron su ruina, reproducen sus efectos y amenazan segunda vez su existencia. No quiero ahora pintaros el triunfo de los malignos: solo os hablaré del perjuicio inmenso que trae a tantos seres infelices, cuya suerte está ligada con la del Establecimiento. Reclamo pues vuestra humanidad en favor de ellos, y al mismo tiempo vuestro patriotismo para que los unáis conmigo y sepultando en eterno olvido las rencillas y disgustos que entre nosotros sembró una vivora malhadada, que ya, dichosamente alejó de aquí su aliento ponzoñoso, hagamos juntos cuantos sacrificios estén de nuestra parte para sostener este Establecimiento hasta la resolución de las Cortes. S.M. agradecerá sin duda nuestro ¿celo?, y la opinión publica que por una triste fatalidad fue estraviada el año pasado, obrando todos de ¿conjunto? se rectificará y nos hará justicia .

El hecho es que las asignaciones mensuales que el Ministerio pasado ofreció el actual nos las reúsa. De la Copia que se os lee del oficio pasado a la Dirección del tesoro por el Señor Presidente del Consejo de Ministros conoceréis la triste situación en que se halla el Establecimiento, y la necesidad de unir nuestros esfuerzos para su conservación. El auxilio que se me da, basta apenas para cubrir las

atenciones de un mes además hay otras que la pasada Administración dejó en descubierto; cada día que pasa, el gasto sigue igual y correspondiente a la asignación de cuarenta mil reales mensuales. Yo no tengo mas recurso que mi sueldo estoy dispuesto a todo sacrificio, espero haréis todo lo mismo. No obstante trabajaré, sufriré como lo he hecho hasta ahora para procurar sacar del gobierno alguna subvención mas; y no lo dudéis, será destinada con vuestro conocimiento al objeto que por nosotros todos se ¿reconoce? mas urgente. Entretanto creo que los alumnos internos vayan a sus casas, y también algunas de las internas que menos necesiten de sus plazas. Creo que si vosotros convenis con mi pensamiento y conservando cuatro o seis de las alumnas que están en situación por su aplicación, disposición y talentos de cooperar del lustre del Establecimiento tendremos la gloria de haber hecho en favor de este mismo mas de lo que nos corresponde por deber.

A este mismo fin he dispuesto funciones patrióticas en los teatros públicos, espero que todos aplaudiréis mi idea y cooperaréis para su buen éxito.

La Junta después de haberse enterado de lo que queda expresado fue de dictamen que para tratar este asunto con conocimiento de las partes interesadas se reuniese al día siguiente la Junta general.

En seguida se le leyó a la Junta un oficio del Señor Teniente Corregidor Don Santos López Pelegrin, que a la letra decía así: Tenencia de Corregimiento. Ya consta a V. S. el litigio que se sigue en mi juzgado y escribanía de Don Vicente Promeral por el empresario de los teatros de esta Corte sobre si la Señora Talestri Fontana, primera Dama soprano de ópera, está o no obligada en virtud de la escritura de contrata celebrada a tomar o desempeñar el papel de Adalgisa en la ópera, titulada la Norma. En semejante juicio y con el fin de poder yo liberar de una manera justa a instancia de aquella señora y en virtud de la solicitud espresa que hizo de la que acompaño copia conforme y certificada, he acordado dirigir a V. S. el presente como lo hago a fin de que se sirva reunir a los Sres Profesores que componen la Junta Consultiva de el Conservatorio de este Establecimiento ayo instruyéndoles de los hechos consignados en aquella esposición y con vista de la Escritura de contrata que acompaña y que V. S. tendrá la bondad de devolverme, informen clara, terminante y genuinamente. Si la corresponde o no por el carácter que la presta este instrumento el desempeñar en la ópera titulada Norma en el papel de Adalgisa, que se la ha repartido por la Empresa. Dios Guarde a V. S. m.a. Madrid 5 de Noviembre de 1835 Santos López Pelegrin. Señor Director del Conservatorio de Música de María Cristina.

Igualmente le fue leída a la Junta la Copia conforme y certificada de la exposición de la Señora

Talestri Fontana que se cita en el oficio antecede, la cual a la letra dice así: Señor Teniente Corregidor: Talestri Fontana, primera Dama de canto de la Compañía Italiana de esta Corte con el debido respeto hace a V.S. presente: Que después de las discusiones que se agitaron en el juzgado de V. S. en el mes de Setiembre ultimo relativas a la petición de la empresa de estos Teatros para que la esponente aceptase la parte de Adalgisa en la Norma del Maestro Bellini y a cuya pretensión se negó apoyándose en su escritura creyó la que habla que en vista de las justas razones que esponía para escusar dicha parte sería un asunto concluido, pero en la tarde del veinte y siete del pasado se le notifico por el Escribano del juzgado: que consecuente al dictamen del Señor Director del Conservatorio de Música de María Cristina, V. S. había resuelto debía aceptar la citada parte de Adalgisa. En consecuencia del decreto de V. S. la empresa algunos día después me mandó dicho papel de Adalgisa, mas hallándome ensayando los Árabes en las Galias de Pacini, reusé aceptarlo por dos razones: La primera y de menos importancia es que no deben distribirse papeles a los actores hasta el día después de egecutada en público la ópera que se este ensayando: la segunda y por la que represento es que por los pactos de mi escritura no estoy obligada a aceptar dicha parte, mas puesto que la Empresa quiere absolutamente que yo acepte esta parte (no obstante las muchas razones que se oponen a ello) me creo en la precisión de hacer presente a V. S. que la causa que mas eficazmente me obliga a negarme es el deber en que me hallo de sostener los pactos de mi escritura, y que puestos estos en bien lugar estoy pronta a contribuir en cuanto esté de mi parte en complacer al respetable publico de esta Corte y a la Empresa. El medio para obtener este resultado es que la Junta facultativa del Real Conservatorio de Música de María Cristina y (no el Señor Director aisladamente) dé su dictamen al margen de este escrito a la pregunta siguiente. Si vista mi escritura de Prima Donna Soprano en la que protesto no hacer los papeles de Isoleta en la estrangera, de Lisa en la Sonámbula y semejantes, se me puede obligar a aceptar el papel de Adalgira en la Norma, no siendo la primera Dama del Norma y yo Altra prima, que quiere decir segunda pues el papel principal es el de Norma. Confieso que el papel de Adalgira es mas importante que los de Isoleta y Lisa, mas no por eso deja de ser un papel Secundario y por consiguiente no de primera Dama que es el papel que yo me obligo a desempeñar. Sea cual fuere el juicio de la Junta facultativa, formado por todos los individuos que la componen estoy pronta a someterme a su decisión, puesto que mi opinión artística estará al cubierto de la maledicencia haciendo publicar en Italia el articulo de mi escritura esta instancia y el juicio e la Junta facultativa del Conservatorio de Música de María Cristina. Gracia que no dudo merecer de la notoria justificación de V. S. Madrid cinco de Noviembre de mil ochocientos treinta y cinco.

La Junta en vista del oficio y exposición que antecede y enterada muy detenidamente de la Escritura de Contrata de la Señora Fontana dio el siguiente dictamen:

Dictamen: La escritura de la Señora Fontana la constituye en la obligación de trabajar en los Teatros de Madrid en clase de primera dama tiple, esceptuando los papeles de Isoleta en la Straniera de Lisa en la Sonnambula y otros semejantes.

La cuestión suscitada entre esta artista y la Empresa, sobre el papel de Adalgira en la Norma se reduce pues a examinar; 1º. Si este papel es de primera dama tiple, 2º. Si entra en las excepciones del Contrato. Resuelve la Junta afirmativamente el primer punto fundándose en la importancia propia del papel, en la clase de Cantatriz para quien fue escrito y en la practica constantemente observada en todos los teatros principales donde se ha puesto en escena la indicada ópera. Resuelve negativamente el segundo, apoyándose en que la Adalgira tiene en el drama de Romani y en ¿espartito? de Bellini una importancia infinitamente mayor que la que cabe a Isoletta y a Lisa, como lo confiesa la misma Señora Fontana; en que si bien la Isoletta y la Lisa fueron primitivamente escritos para primeras Damas que se prestaron a su desempeño por razones particulares han sido posteriormente confiados con frecuencia, como ha merecido en esta Corte, a segundas damas que una moda reciente intenta denominar Otras primeras, y han podido serlo sin menoscabo notable en el exito de la Straniera y de la Sonnambula, lo cual no podría de manera alguna verificarse con la Adalgira. Sin destruir el interés dramático y el efecto musical de tres piezas capitales de la Norma. Para sustentar la Señora Fontana que el papel de Adalgira no es de su incumbencia emplea una argumentación que a primera vista seduce, por que es rigurosamente exacta, considerada en abstracto; pero como es falsa en su aplicación al caso presente, se cree obligada la Junta a entrar en su examen: Viene a decir la Señora Fontana: "Yo soy primera dama tiple; el papel de primera dama tiple en la Norma, es Norma, luego el papel de Norma es el único que puede pertenecerme". Así seria en efecto, si la voz primera tubiere en el teatro la aceptación absoluta y exclusiva que generalmente por lógica le pertenece. Pero en la práctica teatral se han adoptado en la redacción de las contratas restricciones y ampliaciones que modifican el sentido de la común denominación de primeras. Unas son primeras absolutas y además de poderse oponer a que mientras dure su contrata ninguna otra actriz trabaje en la misma clase que ellas, tienen el derecho de escoger papel en las operas, de a dos primeras damas. Otra, sin tener la calificación de absolutas, se escrituran como primeras damas con la elección de partes y sin poderse oponer a que en las operas en que no trabajan ellas egecute otra primera dama el papel principal, no desempeñan en las operas de a

dos primeras damas sino el papel que las acomoda. Otras, en fin (y es el caso en que se halla la Señora Fontana) se escrituran lisa y llanamente para trabajar en clase de primeras damas en todas las operas que disponga la empresa, y no pueden negarse al desempeño de ningún papel originariamente escrito para primeras damas sean cuales fueren sus demás circunstancias. Bien lo sabe la misma Señora Fontana y sino ¿porque haber esceptuado en su escritura los papeles de Isoletta y de Lisa? Si pensaba que la denominación de primera dama la daba el rango primario que del sentido lógico de la voz primera le infiere, es claro que en la Estraniera y en la Sonnanbula no podía corresponderle otro papel que la Straniera y la Sonnambula, y sin embargo aunque constituida por contrata en la clase de primera dama esceptuaba los papeles de Isoletta y de Lisa: Luego sabia que en los términos de su escritura podían corresponderle estos papeles a no haberlos espresamente esceptuado: Luego todo papel de primera dama le incumbe, sea primario o secundario, siempre que no pueda compararse a la Isoletta y Lira, tipos por ella misma designados para el deslindamiento de las escepciones: Luego el papel de Adalgira que no puede de manera alguna conceptuarse semejante a los de Isoletta y Lisa que lo es todas luces superior, que pertenece a la clase de primeras damas tiples entra evidentemente en las obligaciones que a la Señora Fontana impone el texto terminante y genuino de su contrata.

En fe de ser verdad lo dicho lo firmó el Señor Director y señores mencionados en el día trece del expresado mes y año.

[Firmado] El Director Presidente
Francisco Piermarini

Ramón Carnicer Pedro Albéniz

Juan Diez Baltasar Saldoni Wenceslao Muñoz

DOCUMENTO 31

Acta de noviembre de 1835 de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid, en la que se constata la crisis presupuestaria y el principio del cierre del conservatorio (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838)).

Madrid mes de noviembre de mil ochocientos treinta y cinco

A las ocho y media de la mañana de este día se reunió la Junta facultativa presidida por el Señor Director y compuesta de los Sres. Don Ramón Carnicer, Don Pedro Albéniz y Don Juan Díez y Don Basilio Basili.

La Junta después de varias disensiones relativas al estado en que se halla el Real Conservatorio, resolvió lo siguiente: Que la exposición firmada por todos los individuos del Conservatorio se ha de dirigir al Señor Ministro de lo Interior, y que en ella se espese lo que sigue: 1º La necesidad de que el Gobierno se S. M. dé los ausilios necesarios para satisfacer las atenciones contraídas por el director del Establecimiento a razón de cuarenta mil reales mensuales que fueron señalados al Conservatorio por Real orden de 28 de Julio ultimo, hasta nueva disposición para dejar cubierto el honor de un Instituto que lleva el nombre augusto de S.M. 2º Que provisionalmente se ha dispuesto mandar a sus casas a los alumnos internos para no acrecentar gastos que diariamente ocasiona su manutención. 3º Que el Exmo. Señor Ministro por una disposición provisional hasta la determinación de las Cortes mande la continuación del Conservatorio desde el día de la fecha con la asignación de veinte y cinco mil reales mensuales como lo ofreció verbalmente el Esmo. Señor Presidente del Consejo de Sres. Ministros.

Además habiéndose tratado del destino que debía darse a los cuarenta mil reales que el Gobierno ha ofrecido al Establecimiento por una vez se determino que no se pagase ninguna deuda de ellos hasta que resuelva el gobierno en vista de la exposición.

Y en Fe de ser verdad lo dicho el Señor Director y demás Sres. firmaron la presente en el día dies y seis del espresado mes y año.

UAM

Universidad Autónoma de Madrid



www.eltallerdigital.com

Tesis **Doctorales**



[Firmado] El Director Presidente

Francisco Piermarini

Ramón Carnicer Pedro Albéniz

Juan Díez Basilio Basili

Wenceslao Muñoz

Secretario

DOCUMENTO 32

Acta de 13 noviembre de 1835 de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid, en la que se aprueba un escrito para hacerlo llegar al Ministro del Interior relativo al presupuesto del conservatorio (E-Mc: Actas de la Junta Facultativa, I (1830-1838)).

Día 13 de Noviembre de 1835.

A las ocho y media e la mañana de este Día se reunió la Junta facultativa en la Sala de la Dirección, presidida por el Señor Director Presidente y compuesta de los Sres. Don Ramón Carnicer, Don Pedro Albéniz, Don Juan Diez, Don Baltasar Saldoni y Don Basilio Basili.

Después que la Junta examinó varias anotaciones presentadas por los individuos de ella para la formación de la esposicion que se había de dirigir al Esmo. Señor Ministro de lo Interior se determinó que fuese puesta conforme a la nota que presentó el Señor Director, quedando concevida la citada esposición en los términos siguientes:

Esposición: Los abajo firmados Director y Maestros del Real Conservatorio de Música de María Cristina a V. E. respetuosamente hacen presente, que reunidos ayer en la Junta general a que fueron convocados por el Jefe del Establecimiento, supieron por el mismo la situación apurada en que este se hallaba, ya sea por la falta de fondos conque cubrir las atenciones venideras, o ya las legalmente contrarias y basadas sobre las asignaciones hechas al Establecimiento mismo por real bien de ese Ministerio fecha 28 de Julio ultimo. Todos los que inscriben, Esmo. señor, se hallan animados de los mas puros sentimientos de patriotismo, y firmemente convencidos de que las urgentes necesidades del estado deven merecer la primera consideración del Gobierno de S.M. no [¿?] sino de todo buen empleado suyo que abrigue en su pueblo un alma noble y adicta al trono Augusto de la inocente Isabel y de su idolatrada Madre, Protectora Escelsa de este Real Conservatorio. Esta es nuestra divisa, Señor Esmo. y todos dispuestos como estamos a cualquier sacrificio esperamos que protegido este Real Conservatorio por V. E. y los demás Ilustres Sres. Ministros no se deje abandonado y sin apoyo poniendo míseramente a perecer a tantos infelices y sin recursos y sin carrera por haber pasado en el



los mejores años, que podían haber dedicado con mas fruto a cualquier oficio.

Hemos convenido pues en hacer presente a V.E. que hasta el Día hay un déficit de ochenta mil reales como verá V.E. por el estado que el Director eleva, al efecto. Suplican, por lo tanto los esponentes a la bondad de V. E. concilie el modo que mejor le parezca para que estas atenciones legalmente contraídas por dicha Real orden no queden descubiertos a perjuicio del Nombre Augusto que lleva el Conservatorio. Para lo sucesivo se ha convenido en que el Director envíe provisionalmente a sus casas a todos los alumnos internos y entretanto disminuir los gastos de mantención, equipo y demás. Y así pueda el Establecimiento sostenerse con solo la abonación de veinte y cinco mil reales mensuales, lo que es conforme con las ideas del Esmo. Señor Presidente del Consejo de Sres. Ministros y la del R. Es. y con esta pequeña cantidad mensual puede conservarse también la Escuela de declamación. El Ilustrado Gobierno de S. M. no puede menos de conocer la necesidad de proteger los Establecimientos de educación, a este mas de trescientos jóvenes deven su carrera, sin contar los que ya se hallan en ella. la educación Música ejerce una influencia prodigiosa para dulcificar las costumbres y además libertara a la España de la contribución que para la Ópera italiana paga al extranjero, por lo que A. V. E. humildemente suplican se digne tomar en consideración lo arriba espuesto y por una providencia interina hasta la resolución de las cortes entregar al Director los ochenta mil reales devengados y para la asignación de veinte y cinco mil mensuales con cuya corta cantidad, tendrá V. E. la satisfacción de haber conservado a S. M. un Establecimiento que es objeto de su maternal predilección, la esperanza de tanta familias y una necesidad en la era de civilización en que nos ha puesto la inmortal Cristina, Dios G.

En Fe de ser verdad lo dicho el Señor Director y demás Sres. firmaron la presente en el Día diez y ocho del señalado mes y año.

[Firmado] El Señor Director Presidente

Francisco Piermarini

Ramón Carnicer

Pedro Albéniz

Juan Diez Baltasar Saldoni

Basilio Basili

Real Conservatorio y declamación de María Cristina.

DOCUMENTO 33

Nota publicada el día 10 de marzo de 1844 en La Iberia Musical (p. 80) referida a una oposición cuyo tribunal estuvo encabezado por Carnicer.

Tenemos entendido que se ha celebrado una *oposición* para dar la plaza de músico mayor del regimiento de la Princesa, cuyos examinadores han sido los señores Carnicer, Rodríguez y Arche; y tenemos entendido también que ha habido cosas estupendas, que diremos al público tan luego como nos enteremos mas positivamente del modo con que han sido tratados los opositores por el señor Carnicer. Este maestro no quiere juventud en el arte, porque va siendo ya anciano, y no quiere que esta juventud deslumbre su escasa y débil gloria.

DOCUMENTO 34

Artículo y notas publicados el día 14 de marzo de 1844 en La Iberia Musical, referidos a la oposición que presidió Carnicer (pp. 83-84).

COMUNICADOS.

A los profesores filarmónicos.

Para que el público pueda formar juicio de la oposición verificada el 29 de febrero último en casa del señor brigadier de la Princesa, con objeto de elegir un músico mayor, presentaremos una esacta relación de los hechos que precedieron y siguieron a aquel acto, para que las personas que intervinieron en el ocupen el lugar que les corresponde.

Publicada la oposición, se presentaron como aspirantes los profesores Bicheti, Gabalda, Maylan, Corbián y Fornells, si bien este último se separó poco antes de verificarse, y cesó de tomar parte en la competencia. Llegado el día prefijado, acudieron los cuatro opositores al punto de reunión, donde se hallaron también en concepto de censores Don Ramón Carnicer, Don Mariano Rodríguez y Don Luis Arche, por quienes se dispuso el examen de esta forma: que el aspirante debía presentar y ejecutar una pieza obligada del instrumento que tocase: dirigir después el dúo de tiple y contralto de la ópera "Las treguas de Telemayda", y últimamente componer en una hora un paso doble que debía contar de tres partes de a ocho compases; la primera en *fa* menor para los bajos, la segunda en *mi* bemol, y la tercera en el tono que mas acomodase, siendo obligada de cornetín a pistón, finalizando en la segunda parte.

Transcurrida la hora sin haberse concluido esta composición, se amplió el términos con otra media más, y mucho antes de que feneciese, ya tres de los opositores habían presentado sus pasos dobles, que si no estaban esactamente ceñidos a las condiciones impuestas, probaban al menos que sus autores no carecían de conocimientos en este punto, de forma que en esta parte y en la dirección no han desmentido el buen concepto que siempre merecieron. De esperar era que los señores censores designasen a cada uno el lugar que le correspondía en el examen, pues la costumbre lo tiene establecido en casos de esta especie, y porque era hasta necesario se calificase



cual de los opositores pudiera ser preferido; pero esta formalidad no se creyó precisa, y para que la reprobación fuese más humillante, el señor Carnicer declaró que ninguno había cumplido las reglas establecidas, queriendo por este fallo dejar por entonces la plaza vacante. Estraña ha sido la conducta observada por aquel censor, y ninguna persona instruida de las circunstancias de los cuatro profesores desairados dejará de sorprenderse de la dureza con que se les trató. El señor Carnicer, al fijar la prueba de composición. no podía ignorar las graves dificultades que presentaba, pues obligando al opositor a marcha con la mente por los tonos señalados, se le privaba de toda libertad, sujetándole a resolver en ocho compases una melodía forzada y hasta estravagante, si se atiende a que en la segunda parte era preciso pasar a mi bemol con propiedad y resolver con la misma al tono primitivo de fa menor. El señor Carnicer no debía desconocer que los cuatro aspirantes han sido ya músicos mayores con aceptación, y que la reprobación que fulminó contra ellos pudiera dejarlos inhabilitados para ejercer nuevamente aquel destino; reprobación cuanto más inconsiderada cuando no ha sido dictada (como luego se demostrará) por una rigurosa justicia. También debería tener presente el señor Carnicer que aquellos profesores, sobre haberse acreditado antes de ahora, llegando alguno a obtener un lugar distinguido en la opinión pública por composiciones ejecutadas y aprobadas en el teatro del Príncipe, fueron oídos y calificados en el acto de la oposición por los inteligentes que la presenciaron y que como imparciales fueron mas justos en sus juicios. Dígalo sino Don Rafael Machado, músico mayor del regimiento de la Unión, cuyo dictamen en este punto es muy respetable por la celebridad que dignamente la hace gozar la profundidad de sus armonías. ¿Pero a que cansarnos? El señor Carnicer estamos convencidos de que conoce muy mal el valor de estas observaciones; mas no entraba en su idea pararse en ellas, porque su objeto había ido el que ninguno de los opositores fuese agraciado. El mismo aclaró el misterio y nos ha descubierto luego la clave de su estraña conducta. Fornells, aquel aspirante que no pudo presentarse a la oposición por razones que aunque son bien conocidas dejaremos de emitir las para no humillarle, ha merecido la aprobación, y fue favorecido con el destino que se disputaba. Este pretendiente vergonzante fue examinado en casa del señor Carnicer el 5 del corriente, seis días después del acto público de la oposición, sujetándole a las mismas pruebas de dirección y composición que se señalaron antes, y como era consiguiente después de tal trascurso de días en que pudo prepararse a su gusto; con conocimiento de las partituras que formaron los aspirantes desairados, consiguió la preferencia en fuerza de la protección escandalosa que se le ha dispensado muy particularmente por el censor Don Mariano



Rodríguez.

Sensible no es publicar unos pormenores que tan poco favorecen a los jueces y al agraciado; empero esta declaración es de absoluta necesidad para que recobren su crédito cuatro reputaciones ajadas por pasiones mezquinas, y para que en todo tiempo se sepa que en la elección de músico mayor de la Princesa presidió el favor y no la justicia. Madrid 9 de marzo de 1844.-*Ramón de Corbián.*

Señores redactores de la IBERIA MUSICAL Y LITERARIA.

Muy señores míos: Conociendo el desinterés y firmeza con que saben sostener el honor de todo verdadero profesor, invoco la protección de Vds. para que hagan conocer a todos los artistas músicos la poca delicadeza del señor Carnicer, como examinador en las oposiciones que han tenido lugar en esta corte para la plaza de músico mayor del regimiento de la Princesa, y para hacer ver al señor Carnicer que hay profesores en España que saben levantar su voz en contra de su mal proceder con los profesores españoles.

He sido uno de los opositores a la dicha plaza de músico mayor, y aunque el señor Carnicer ha dicho que somos *ineptos* para desempeñar *dicha plaza* los que hicimos dicha oposición, yo desafío al señor Carnicer artísticamente a todo cuanto quiera concerniente a la música militar, y a que en el término que nos dio para hacer un *pasodoble*, no lo hace, porque no sabe hacerlo. Lo mismo les digo a los señores Arche y Rodríguez.

Estimaré se sirvan insertar esta manifestación en su apreciable periódico, a lo que quedará agradecido s. s. q. s. m. b.

José Gabaldá.

NOTA DE LA REDACCIÓN. Hemos visto el paso doble que el señor Gabaldá ha hecho en las oposiciones a que se refiere el anterior comunicado, y estamos persuadidos que ninguno de los examinadores lo hace en el tiempo que señalaron; que han procedido con injusticia marcada y que el señor brigadier coronel del regimiento de la Princesa no debía de consentir tal injusticia con profesores



de mérito; y no creemos que sabiendo esta injusticia la deje impune. Nuevas oposiciones, señor brigadier Fulgoso, y que la plaza de músico mayor rejimiento de la princesa, la obtenga el mérito, no la intriga: dando de este modo una lección, a los que como el señor Carnicer, Arche y Rodríguez abusan de la confianza de un gefe superior, y escarnecen a los verdaderos artistas españoles".

DOCUMENTO 35

Artículo publicado en La Iberia Musical el 28 de abril de 1844 en el que se ataca a Carnicer (pp. 1-2).

AL PÚBLICO

No basta para hacer una crítica hablar solamente; no bastan las palabras sino forman entre sí ideas; las ideas mismas nada significan cuando no tienen por base la lógica y la razón.

No han tenido presente estos indestructibles principios los que, sin atender a las razones, se ocupan exclusivamente de las palabras con las que la *Iberia musical y literaria* ha zaherido justísimamente la conducta artística del señor Carnicer, director facultativo de la ópera de la Cruz. Como verán nuestros lectores, dos partes contiene la acusación que nos hace el remitido que en otro lugar insertamos. Consiste la primera en la equivocación numérica de los individuos que dijimos fueron espulsados del cuerpo de coros, solo por haber tomado parte en el último concierto de la *Iberia*. Téngase, pues, entendido, que la empresa del teatro de la Cruz, ha comprobado nuestras palabras difiriendo únicamente en el número de los agraviados. "Un solo individuo dice la empresa ha sido espulsado, y no por haber asistido al concierto de la *iberia*, sino por otros justo motivos".

La *Iberia* está autorizada para desmentir en nombre de ese mismo individuo, a la empresa del teatro de la Cruz, porque, *los justos motivos*, únicos que la empresa ha tenido para quitar el pan a una dilatada familia, han sido la asistencia de su gefe al concierto de la *Iberia musical y literaria*.

La segunda acusación que, con estraviado celo, dirige el comunicante contra el autor del artículo anónimo inserto en nuestro periódico, se refiere al poco respeto con que se trata al maestro español, Don Ramón Carnicer, con quien la empresa de la Cruz dice honrarse, teniéndole a su frente. Y he aquí lo que merece la mas detenida contestación.

No seremos nosotros los que neguemos a Don Ramón Carnicer los conocimientos prácticos-musicales que cualquiera puede adquirirse después de manosear por espacio de cincuenta años pentagramas y semifusas; tampoco ocultaremos el sentimiento que nos cabe como españoles y como artistas, al tener que rebajar la usurpada consideración de un artista español como nosotros; pero al



vernos inconsideradamente atacados, al observar que a la sombra de esa mentida reputación se trata de herir al arte en su corazón mismo, nosotros no titubeamos en descorrer el velo que por tanto tiempo a envuelto a Don Ramón Carnicer, a ese maestro, que según la *Revista de teatros es tan digno por mil títulos del aprecio general*, y según el señor de Ángelo puede aspirar al nombre de *eminente maestro español*. Una y otra vez repetimos, que la tarea nos es odiosa, pero en obsequio del arte, no podemos confundir el jénio con la rutina, y el talento con la práctica, así como es justo hacer distinción entre el arquitecto que traza el plano de un edificio, y el maestro alarife que logra levantar otro semejante a fuerza de colocar ladrillos.

Dijimos al principio que no bastan las palabras ni aun las ideas, cuando las razones faltan. Para condecorar a Don Ramón Carnicer con el título de *eminente maestro español*, se necesitan pruebas que sean también eminentes, y si las pruebas deben ser sus obras ¿Dónde están las obras eminentes de Don Ramón Carnicer? ¿Lo serán por ventura, Cristóbal Colón, e Ismalia o Morte d'amore, silvadas ambas, y cuyas melodías no han traspasado los muros de la capital? ¿Séranlo sus canciones tribiales, monótonas y olvidadas? Ni Elena y Malvina ni su misa en *Réquiem*, harto nombrada, mas por el pleito que ha originado que por su mérito intrínseco, pueden conquistar para una frente despojada de otros laureles, la nombradía y el aplauso que intentan asegurarle sus apasionados.

En las cuestiones puramente artísticas los resultados y solo los resultados pueden ofrecer pruebas del jénio y del talento. Desde 1830 dirige el señor Carnicer la clase de composición en el conservatorio de María Cristina; catorce años hace que el *eminente maestro* dispensa día por día su enseñanza, y hasta ahora doloroso es decirlo, ninguno de sus discípulos ha demostrado el feliz resultado de sus esplicaciones.

Maestro era también del conservatorio y uno de los mas acérrimos defensores de *Gheneuphonia* cuando esta fue atacada por un anónimo dirigido al respetable autor de dicha obra Don Joaquín de Virués y Espinola. Al señor Carnicer tocó en suerte rechazar los virulentos ataques del desconocido escritor; pero advirtiendo por último Don Joaquín de Virues la impericia del *eminente maestro*, tuvo que valerse con brillante éxito de otro maestro español residente entonces a sesenta leguas de la capital; dejándose de publicar la refutación, anunciada en la *Gaceta* del 10 de enero de 1831, porque no supiese la Europa musical la impericia de los maestros que residían en aquella época en la corte de España.



Si fuese necesaria además una prueba pública del modesto lugar que entre los compositores españoles corresponde al señor Carnicer, bastaría que recordásemos la oposición hecha en 1830 al magisterio de la real capilla de S. M. allí entre once opositores sacó de censura el señor Carnicer *el tercer lugar*

después de otros!!! según nos han informado. Personas hay que sostienen la nulidad de don Ramón Carnicer para la dirección de una orquesta. Nosotros rechazamos semejante aserción. Don Ramón Carnicer a fuerza de dirigir, debe haber comprendido medianamente los secretos de una acertada dirección; pero tampoco podemos conceder a los parciales del *eminente maestro* que la dirección del señor Carnicer sea adecuada a los progresos del arte ni comparable con la del señor Valdemoso en las funciones de Rubini, ni con la del señor Bonetti en el teatro del Circo.

Harto campo ofrece igualmente para la crítica, la equivocada elección de cantantes que hizo el señor Carnicer en su último viaje a Italia; los nombres de Anconi, Devezzi, Gianni, Olivieri, Bobay y Bernardi, prueban por sí solos, y no basta la injusticia con que algunos maestros reciben de sus paniaguados el nombre de *eminente*.

Veamos ahora porque el señor Carnicer *es digno por todos los títulos del aprecio general*. Sepa la *Revista de teatros* a quien el señor Carnicer debe tan inmerecidos aplausos, que este profesor *digno por todos los títulos del aprecio general*, fue quien suprimió las oposiciones que había en los teatros principales para ser individuos de las orquestas, por colocar a sus ahijados y aduladores; sepa que este profesor, *digno por todos los títulos del aprecio general*, quitó a sus compañeros las jubilaciones (según nos han informado), sepa que este profesor *digno por todos los títulos del aprecio general*, fue quien les rebajó los sueldos, sin disminuirse el suyo de cuarenta mil reales; y sepa en fin la *Revista de teatros* que el señor Carnicer, es el enemigo mas irreconciliable de cuantos profesan el arte músico, como podrían manifestarlo los apreciables compositores Ducassi, Saldoni y Lamadrid, cuyas obras fueron ejecutadas y aplaudidas contra los deseos y pronósticos del *eminente maestro*; el señor García desairado, por su egoísmo; los opositores a la plaza de músico mayor del cuarto regimiento de infantería, insultados por su lamentable irascibilidad; y los señores Ortega y Arche desatendidos injustamente para la dirección de la orquesta en el teatro de la ópera. Vean pues la *Revista* y el público algunos de los títulos que tiene el señor Carnicer al nombre de *eminente maestro español*, y cuales son sus derechos al *aprecio general*.

A pesar de cuanto dejamos espuesto, en gracia de la verdad y del prestigio que debe rodear a



las artes, nuestra imparcialidad nos obliga a manifestar que si bien el señor Carnicer no es acreedor a los exajerados elogios que le dispensan sus apasionados, no por eso es menos digno de figurar entre los maestros españoles que han conquistado un nombre a fuerza de paciencia y de trabajo.

La Redacción.

DOCUMENTO 36

Artículos aparecidos en El Heraldo en torno al polémico pleito que Carnicer sostuvo con los empresarios del Teatro de la Cruz. El Heraldo, p. 4 (13.V.1845).

CUESTION ENTRE EL SEÑOR CARNICER Y LA EMPRESA DEL TEATRO DE LA CRUZ.

Comunicado

Señores redactores del Heraldo.

Muy señores míos:

Remito a Ustedes un extracto del expediente que motiva la suspensión de las representaciones de ópera de este teatro, para que enterado de las arbitrariedades ejecutadas contra esta empresa, tenga la bondad de prestarle en su apreciable periódico todo el apoyo que pueda.

Antes de ayer fueron cumplidos por la empresa los mandamientos del juez reducidos a pagar a Carnicer, y las multas establecidas por el juzgado. Si la empresa siguiera dando funciones, sin consentir que dirija la orquesta el maestro Carnicer, incurriría en la multa de mil ducados y demás penas a que hubiese lugar, y antes que sucumbir a lo que cree injusto, prefiere tener cerrado el teatro.

Ruego a Ustedes me dispensen esta molestia. B.S.M.

Francisco Salas

Madrid, 11 de mayo de 1845.

Extracto de los autos seguidos por Don Ramón Carnicer contra la empresa de la ópera del teatro de la Cruz.



Don Ramón Carnicer elevó una esposición al gobierno de S. M. manifestando que hallándose ajustado en el teatro de Barcelona como maestro director y compositor de la ópera, fue embargado en el año de 1827 para venir a serlo en los teatros principales de Madrid, y pidiendo que en su consecuencia se declarase que su plaza debía considerarse como obtenida por real nombramiento mandándose que se respetase como se solía estipular, según se dijo, respecto de la plazas que tenían este carácter. El gobierno, previo informe del Excmo. Sr. gefe político, acogió benignamente esta súplica y en real orden de 23 de diciembre de 1838 dijo que S.M. se había servido «declarar que en atención a que la venida de Carnicer a los teatros fue forzosa en virtud de la ley de embargo que entonces existía, y decretada por una junta autorizada al efecto por real orden su plaza de maestro director y compositor en los teatros principales de esta corte, debe considerarse, según solicita, como obtenida por real nombramiento, y al mismo Carnicer con derecho a que se le conserve en ella por cualquiera empresa que la tome a su cargo».

Ha supuesto el agraciado de que esta real declaración le da un derecho exclusivo a ser el único director y maestro de la ópera y a que las empresas se valgan de él precisamente. Pero no parece que el Ayuntamiento a quien se comunicó la real orden la entendiese en un sentido tan lato, porque en la escritura de arriendo de los teatros de la Cruz y del Príncipe, otorgada en 9 de agosto de 1841 a favor de las empresas actuales, no hizo excepción alguna especial respecto a Carnicer. Y la cláusula novena se dice: «Una y otra empresa tendrán la libre elección de actores, músicos, empleados y demás dependientes de los teatros» Y la décima dispone: «Se exceptúan de la condición anterior los alcaides, guarda almacenes y ayudantes que son de nombramiento del Excmo. Ayuntamiento constitucional, y los músicos que hayan ganado su plaza por oposición, los de nombramiento, real o del excelentísimo Ayuntamiento, en igualdad de circunstancias sean preferidos por el tanto».

Con arreglo a estas condiciones ninguna obligación tenía la empresa de ópera a llamar a Carnicer: este era el que podía en todo caso pedir que le prefiriese a otro maestro por el tanto, habiendo igualdad de circunstancias. No ejercitó sin embargo este derecho que podía tener, sino que acudió al juzgado de primera instancia que despacha el Sr. Don Juan Fiol, quejándose de que la empresa le había despojado de la plaza de maestro, en el hecho de haber encargado a Don Basilio Basili de la dirección de los ensayos y representaciones de ópera, y consiguió que por auto de 19 de diciembre de 1844 «se le amparase y en caso necesario reintegrar en la posesión, en que según se



espresó estaba de desempeñar el cargo de director y compositor de la ópera en los teatros principales de esta corte con el sueldo y emolumentos que le correspondieran» bajo multa de cien ducados, imponiéndoseles además las costas.

La empresa pidió reforma de esta providencia, apelando subsidiariamente y desestimándose: la primera pretensión se admitió el recurso solo en el efecto devolutivo. A su consecuencia se puso a Carnicer judicialmente en posesión de la plaza el 21 de enero último, y en el acto mismo solicitó para el día siguiente, a fin de tratar de contrato que debería celebrarse sin perjuicio de llevar adelante la apelación. Creyendo empero Carnicer que tenía derecho a entrar en el ejercicio de la plaza, aun contra la voluntad de la empresa, se presentó en el ensayo de la ópera de *Luigi Rolla*, y habiéndosele hecho presente que no podía dirigirle, ya porque debía preceder el correspondiente contrato, y ya porque no conocía el *Spartito* se retiró quedando en presentarse en el día inmediato con el objeto de hacer el ajuste que pudiese tener lugar. En la entrevista inútilmente se le manifestaron los términos en que estaban concebidas las cláusulas novena y décima de la escritura de arriendo de los teatros, y se le hicieron varias reflexiones, porque obstinado en su idea de entrar en el ejercicio de la plaza, dejando para después el otorgamiento del contrato, no quiso tratar de modo alguno del ajuste ni de sus condiciones, y aunque se le propuso otra reunión, con asistencia de su abogado, no llegó a verificarse, por haberle dicho este, según manifestó de palabra, que no era necesario, e inmediatamente presentó un escrito al juzgado quejándose que se le perturbaba en el ejercicio de su posesión, como si tuviese derecho a ocupar el puesto de director de la ópera contra la voluntad de la empresa, y a desempeñar la plaza antes de formalizarse el contrato en que debían estipularse el sueldo y las condiciones.

Noticiosa la empresa de esta infundada queja se apresuró a poner en conocimiento del juzgado todo lo que había ocurrido, para evitar que se le sorprendiese, y a pesar de que por un escrito posterior ofreció justificarlo con declaraciones de testigos y del mismo Carnicer, le fue denegada esta justísima pretensión, al paso que se admitió la información propuesta por aquel. En su vista se dictó auto en 11 de febrero por el cual se declaró incurso a la empresa en la multa de 100 ducados, con que se la conminará, y se la mandó hacerla sobre que en lo sucesivo no contrariase a en lo mas mínimo lo dispuesto en la providencia de 12 de diciembre; bajo la multa de 200 ducados, y que por consecuencia de la misma y bajo igual prevención pagase a Carnicer, a contar desde el citado 12 de diciembre, el sueldo de 40.000 que había acreditado corresponderle.

La empresa, consignando la multa con la calidad de que quedase depositada interinamente,



interpuso contra tan arbitraria providencia el recurso de nulidad juntamente con el de apelación, y previa audiencia de Carnicer, se dijo no haber lugar al primer recurso, admitiéndose solo en su efecto segundo. Infructuosamente recurrió la empresa a la audiencia territorial, alegando que no había incurrido en la multa que sin oírlo al menos sumariamente, no se le podía haber impuesto: que sino estaba arreglado este asunto era por culpa de Carnicer: que la empresa no se había opuesto ni se oponía a pagarle lo que fuese debido y justo. Que el juez se había escedido de sus facultades, señalando el sueldo de 40.000 reales solo porque disfrutó aquel esta asignación en los años de 1831 a 1834 en que el ayuntamiento tuvo a su cargo los teatros, y por último, que el señalamiento del sueldo no correspondía ni podía corresponder de manera laguna la interdicto, sino que debía ser resultado de un convenio particular. El tribunal superior, no obstante, no se creyó facultado para dar por admitidos libremente los recursos, ni aun siquiera respecto del punto que no podía ser objeto de un juicio sumarísimo de posesión.

Habiendo continuado los procedimientos se pronunció otro auto de 10 de marzo declarando a la empresa incurso en la multa de 200 ducados, si en el término del segundo día no acreditaba haber cumplido en todas sus partes las providencias de 12 de diciembre de 1844 y 11 de febrero último, incluso el abono a Carnicer del sueldo de 40.000 reales. Se mandó además que se hiciese saber a la empresa que desde el acto de la notificación no tuviese ningún ensayo que no fuese dirigido por Don Ramón Carnicer, bajo la multa de 300 ducados. También se dijo de nulidad que apeló este auto, recusándose por un otrosí al señor Fiol. Después de haber pedido, aunque sin fruto, que se llevasen los autos al repartimiento, se notificó otro auto fecha 9 de abril, por el cual se declaró que la empresa había incurrido en la multa de 200 ducados, mandándose que no satisfaciéndola en el acto, se precediese al embargo y venta de bienes de los empresarios.

Practicadas otras actuaciones que sería prolijo referir, se dio providencia en 29 del mismo mes por el Sr. Fiol y su acompañado en la que se dice que la empresa estaba incurso en las dos multas de 200 y 300 ducados: que no haciéndose efectivos en el acto, se embargasen y vendiesen bienes, incluyéndose especialmente en el embargo los productos del teatro, y que si dentro del tercero día no acreditaba la empresa hallarse cumplidos los autos de 12 de diciembre y 11 de febrero, se la declaraba también incurso en una multa de 1000 ducados y demás penas a que hubiese lugar.

Creyéndose la empresa vejada y oprimida por esta providencia, se ha visto en la sensible precisión de consignar el importe de las multas, del sueldo y de las costas, suspendiendo además las



representaciones de ópera, porque cree no se la puede obligar por ninguna ley ni contrato a recibir a Carnicer por maestro único y exclusivo, a un profesor que no tiene derecho a exigir su confianza.

Ahora se conseguirá que se remitan los autos a la audiencia para que enmiende la sentencia del juzgado inferior, guiado tal vez de falsos principios. El uno es que la declaración hecha por S.M. a favor de Carnicer equivale a nombramiento único y exclusivo de maestro director y compositor de la ópera; y el otro que habiéndosele pagado en otras ocasiones el sueldo de 40.000 reales tiene derecho a que cualquiera empresa le contribuya con el mismo sueldo, sin preceder ajuste alguno ni estipularse condiciones, aunque siempre se estipulan.

El ayuntamiento no pagó a Carnicer 40.000 reales solo por la dirección, sino también porque le impuso la obligación de escribir una ópera nueva, componer arias, dúos, u otras piezas para el mejor éxito de las funciones y cambiar o transportar papeles cuando fuese necesario arreglarlos a las facultades de los cantantes.

Basta haber enunciado las ideas indicadas antes, para que sin necesidad de comentario alguno se conozca al instante cuan erróneas son, y además que en la cuestión de la inteligencia de la real orden ni el señalamiento de sueldo, son puntos que pertenecen a un juicio sumarísimo de posesión que fue el promovido por Carnicer.

El Heraldo, (13.V.1845), p. 4.

Teatro. Cruz. Viéndose compelida judicialmente la empresa a recibir por único y exclusivo maestro-director de la ópera a Don Ramón Carnicer, y a pagarle el sueldo de 40.000 reales señalado por un juzgado de primera instancia de esta corte sin prestar audiencia alguna, interinamente se resuelve el genuino y legal sentido de la cláusula de la escritura de arriendo de los teatros otorgada por el Excelentísimo Ayuntamiento de esta capital, se ve dicha empresa en la sensible precisión de suspender las representaciones por ahora, y mientras no cesen las causas que han motivado esta resolución.

Lo que se pone en conocimiento del público y de los señores abonados, a quienes se avisará para que se sirvan recoger el importe correspondiente a las funciones que faltan hasta completar el número porque se hizo el abono.

DOCUMENTO 37

Certificado del empresario y marqués de Gaviria en el que hace constar el sueldo que percibió Carnicer cuando el primero fue empresario de los Teatro. (AVM: (S) 4-67-86 (26.I.1846).

Don Manuel de Gaviria, Marqués de Casa -Gaviria, Caballero pensionado de la distinguida Orden Española de Carlos 3º; Gentilhombre de Cámara con egercicio...

Certifico: Que los documentos que existen en mi poder de los años de mil ochocientos veinte y ocho, veinte y nueve y treinta, en cuyas épocas fui Empresario de los Teatros principales de esta Corte, resulta que Don Ramón Carnicer fue escriturado en clase de maestro director y compositor de la ópera de los mismos, con el sueldo de cuarenta mil reales en cada uno de los referidos años cómicos en recompensa de sus trabajos y como consecuencia del que anteriormente había disfrutado por virtud del embargo que se hizo en su persona. Y para que conste a petición del interesado doy la presente que firmo en Madrid a veinte y seis de Enero de mil ochocientos cuarenta y cinco.

[Firmado] Sr. Marques de Casa -Gaviria

DOCUMENTO 38

Escrito de Carnicer dirigido a la Comisión de Espectáculos Teatros de del ayuntamiento de Madrid de 23 de mayo de 1846, en el que solicitaba que le fuese concedida la jubilación que le correspondía. (AVM: (S) 4-67-86 1846).

Ecmo. Señor:

Don Ramón Carnicer, Maestro Director y Compositor de Música con real nombramiento a V.E. con el respeto debido expone: Que en el año de 1827 se le comunicó por el Gobernador militar y político de subdelegado del Teatro de la Ciudad de Barcelona la orden de la Junta Real nombrada por S.M. para la reforma de los teatros principales de esta Corte y Sitios Reales, en la cual se le prevenía el embargo del que suscribe para el objeto indicado, no obstante de hallarse ligado con el compromiso de temer que cumplir un contrato solemnemente estipulado con la Empresa del Teatro de dicha Ciudad. Esta circunstancia tan notable motibó que la Empresa y esponente se viese precisados a reclamar de S.M. los perjuicios que se les irrogaban mutuamente al no tener cumplimiento el contrato celebrado. A pesar de la justicia y razones fundadas en que se apoyó aquella reclamación nada fue suficiente a evitar el resultado de mandamiento de embargo en la persona del esponente. repitiéndose, sí, la orden por la indicada Junta Real presidida por el Corregidor protector general de Teatros para que tubiese exacto y debido cumplimiento lo resuelto en la primera.

No obstante dichas disposiciones emanadas de la Voluntad soberana insistió el esponente haciendo nota al Gobernador de Barcelona los enormes perjuicios que se le irrogaban a un Artista, que además de las muchos consideraciones que había merecido a las Empresas Teatrales de dicha Ciudad se veía forzado a lebandar su casa con su numerosa familia, con gastos enormes y perjuicios de mucho interés, pero ni aún así pudo lograr sus deseos por cuanto aquella autoridad se veía Obligada a obedecer los mandatos superiores hasta el caso de espresarse de que diese motibo a usar de medidas que le pudiesen ser desagradables, como así consta por escrito. Arrollado de tal manera el esponente por la fuerza de la Autoridad no tuvo otro medio que emprender su viage a la Capital de la Monarquía. dando cumplimiento a las órdenes indicadas .



Desde entonces lleva diez y seis años cumplidos desempeñando dicha plaza en los Teatros principales de esta Corte, habiendo consumido en aquella sus mejores días, y quebrantada su salud con penosos trabajos y vigias, formando una parte principalísima de las compañías de óperas y contribuyendo al mayor lucimiento de los Teatros de esta capital. Así es que nunca disfrutó un sueldo honorario, que no escediese el de los primeros galanes, pues nunca estos llegaron a tener el de cuarenta mil reales como el exponente. Reúne además la circunstancia de ser un Español, de haber empezado su carrera en España, y creándose en ella la opinión artística que lo condujo a dicho embargo, irrogándole como se ha dicho antes , grave ofensa a su libertad, a sus intereses y a los de su familia. Y no pudiendo con estos antecedentes ser de peor condición que los Cómicos, conforme a los rigurosos principios de Justicia y a los mismo reglamentos en el particular procede y respetuosamente suplica que teniendo en consideración los expuesto y documentos que acompaña se sirva, mediante su gastada salud e imposibilidad de continuar en los trabajos artísticos concederle la Jubilación que le corresponde como tal Maestro Director Compositor, con arreglo a sus circunstancias, rango y categoría de primera línea, y sueldos u honorarios que ha gozado siempre por su distinguidísima posición, cuyo acto de Justicia espera de la rectitud notoria de V.E. cuya vida que Dios Guarde muchas años. Madrid 23 de mayo de 1846.

Ecmo. Señor

[Firmado] Ramón Carnicer.

DOCUMENTO 39

Escrito de la Junta Calificadora a la Comisión de Espectáculos Teatros de del ayuntamiento de Madrid de 5 de julio de 1846 oponiéndose a la concesión a Carnicer de una jubilación. (AVM: (S) 4-67-86).

Exmo. Señor.

La Junta Calificadora se ha enterado de cuanto espresa Don Ramón Carnicer en la precedente solicitud. y no encuentra razón alguna para observar en nada que le sea favorable el informe que sobre este mismo asunto tiene dado con fecha 2 de junio de 1843. El convenio en su artículo 7º señala las clases que deben tener derecho a jubilación y en ellas no se citan los Maestros de Música: en el 9º se dice terminantemente que no son de servicio los años en que cualquiera individuo haya disfrutado sueldos o ración estando las compañías formadas por partido; y por consecuencia para que con justicia pudiese alegar el Señor Carnicer el derecho que pretende haber adquirido por haber venido embragado, era indispensable que el año de 1827 hubiese estado a partido perdiendo como todos los actores la parte que le correspondiese; pero lejos de ser así, ganó el sueldo de cuarenta mil reales que le abonaron las compañías, cuando entre todos los actores principales no percibieron esa cantidad, por pagar religiosamente este sueldo y las demás cargas de los Teatros, incluso las jubilaciones. Pagos que en nada ha satisfecho el Señor Carnicer bajo ningún concepto, pues habiendo posteriormente formado parte de las Compañías de Ópera con crecidos sueldos, no se la ha obligado, como a los actores, a trabajar a cuota fija para poder tener derecho a la jubilación.

En el oficio de nombramiento de Maestro del teatro del Príncipe que presenta, se halla una nueva prueba de que no tiene derecho fundado para alegar; pues por el acredita haber sido nombrado para desempeñar la plaza de Don Estevan Moreno; es decir, como los demás Maestros de los teatros, que nombrados por S.M. o V.E. como los demás individuos de las orquestas, no han tenido derecho a la jubilación de los actores; y sí solo se la han proporcionado mutuamente, como se dice, a estilo de orquesta, Si a esto tiene lugar, no le toca a la Junta decidirlo; pero refiriéndose a su anterior informe, no consideran al Señor Carnicer con el más mínimo derecho par percibir jubilación de



ninguna de las clases señaladas a los actores, pues además de no estar comprendido en el Convenio, no considera suficientes las razones en que funda esta solicitud. Siendo esto lo que por ahora puede manifestar en cumplimiento de su cometido. Madrid 5 de julio de 1846.

[Firmado]	Marcos Barón	Antonio de Guzmán	Pedro López	Luis
Fabiani	José Nicolau	José Díez		

DOCUMENTO 40

Escrito dirigido a Carnicer, en la que se le comunica la autorización por parte de Isabel II para el aumento de su jubilación (AVM: (S) 4-67-86 (13.X.1847).

"Con esta fecha digo al Señor depositario de esta M. I. Villa digo con esta fecha lo que sigue.

"El Exmo Señor Alcalde Corregidor de esta M.I. Villa Con fecha 4 del presente mes ha dirigido al Exmo. Ayuntamiento la comunicación siguiente: Exmo Señor:

El Exmo Señor Gefe Político de esta Prov. con fecha 1º del actual me dice lo que sigue :Exmo Sr : El Exmo Señor Ministro de la Gobernación en real orden de 23 del mes anterior me dice lo siguiente: Exmo Sr: S. M. la Reyna a quien he dado cuenta de la comunicación de V. E. de que en Mayo ultimo, acompañando la solicitud del Ayuntamiento de esta Heroyca Villa a fin de que se le autorice para aumentar la jubilación a Don Ramón Carnicer, Maestro, Director y Compositor que fue de la ópera en esta Capital, se ha dignado mandar que el espresado Ayuntamiento de esta Corte aumente la jubilación de Don Ramón Carnicer hasta treinta y siete [reales] diarios, en recompensa de su mérito y buenos servicios. De Real orden lo comunico a v. E. para que lo haga presente al Ayuntamiento y satisfacción del interesado. Lo que traslado a V.E. para su debido conocimiento y efectos consiguientes. El Exmo Ayuntamiento en su vista y en sesión de 8 del actual se ha servido acordar, quedar enterado y que se hagan las comunicaciones que procedan. En su cumplimiento lo comunico a V. S. para su inteligencia y efectos oportunos ."

Lo que traslado a V. para su inteligencia, satisfacción y efectos consiguientes.

Dios guarde a V. m.a.

Madrid 13 de octubre de 1847

[Firmado] Cipriano [¿?]

Sr. Don Ramón Carnicer.

DOCUMENTO 41

Escrito del ayuntamiento de Madrid dirigido a Carnicer, que le informa de la concesión de su jubilación (AVM: (S) 4-67-86).

Señor Don Ramón Carnicer

Madrid 8 de marzo de 1847.

El Exmo. Ayuntamiento Constitucional de esta M. H. Villa en vista de la solicitud de V. para que en atención haber sido embargado ~~para los Teatros de esta Corte~~ en clase de Maestro y ~~Director de ópera de los Tea~~ Director y Compositor de ópera de los Teatros principales de esta Corte, le declarase la jubilación que le correspondiese y conforme con los manifestado por su Comisión de Espectáculos en un informe del 21 de noviembre último, se ha servido ~~conceder a V. la jubilación que solicita a calidad~~ por su acuerdo de 24 del mencionado noviembre conceder a V. la jubilación que solicita a calidad de que esta vez sea igual a la mayor que disfruta el primer actor de canto en las Compañías.

Lo que comunico a V. para su inteligencia y satisfacción.

Dios Guarde [a usted]

DOCUMENTO 42

Carta del Marqués de Someruelos a la reina Isabel II solicitando la autorización para aumentar la jubilación de Carnicer (AVM: (S) 4-67-86).

Señora:

El Ayuntamiento constitucional de Madrid puesto a la R. P. de S. M. espone: que en 23 de mayo de 1843 solicitó Don Ramón Carnicer, Maestro Director y Compositor de ópera en los teatros principales de esta M. H. Villa que en atención a la gastada salud e imposibilidad de continuar en los trabajos artísticos, se le concediese la correspondiente jubilación con arreglo a sus circunstancias, rango categoría y sueldos u honorarios que siempre ha disfrutado por su distinguida profesión posición. No pudiendo el Ayuntamiento llevar en todas sus partes los justos deseos de Carnicer por carecer de facultades para ello, se limitó a designarle la jubilación misma que corresponde a los primeros actores de verso, pero reconociendo al mismo tiempo que tal asignación no era la que Carnicer merecía y pedía por las especialísimas circunstancias que en el concurren. Artista eminente y el más aventajado de entre todos los españoles de su clase y de su época, que goza de una gran reputación y de no menos celebridad en la patria y fuera de ella merced a sus talentos, su laboriosidad y a sus composiciones, artista que en 1827 fue embargado y traído casi a la fuerza para dirigir la ópera en los Teatros de Madrid, arrancándole de su hogar y de su suelo natal y obligándole a rescindir la contrata celebrada con la empresa de ópera de Barcelona, este artista es en concepto del Ayuntamiento acreedor por su mérito a jubilación mayor que la corresponde a un primer actor de verso que nunca salió quizá de la esfera de la medianía, que tal vez no le vio nunca en ellas y por los perjuicios que ha sufrido en obsequio del pueblo de Madrid merece además alguna indemnización. El Ayuntamiento teniendo en cuenta todas estas consideraciones

Suplica a V.M. se digne autorizarle para estender la jubilación de 22 reales y 17 maravedíes diarios, señalados a Don Ramón Carnicer a 37 reales que es la que por una gracia especial concedió el Augusto Padre de V.M. a la célebre Lorenza Correa a cuyo mérito, aunque grande, no cede en la clase de Carnicer, el cual tiene además a su favor los perjuicios que sufrió por la llamada lei del



embargo, y que de justicia exigen ser en la manera posible indemnizados. Dios guarde muchos años
ña importante vida de V.M. para bien y felicidad de la Monarquía.

Madrid, 4 de Mayo de 1847.

A.L. R. P. de V. M.

El Al. Marqués de Someruelos, E. M. E. brio

DOCUMENTO 43

Informe y propuestas de Carnicer y Saldoni dirigidas al vice-protector del conservatorio, elaborado en 1853, para la mejora de enseñanza. (E-Mc: 282, Leg. 9-7 (20.IV.1853)).

Excelentísimo Sr.

Es indudable que para sacar buenos solfistas, es preciso que los Alumnos, además de las disposiciones indispensables, de buen oído, genio y viveza reúnan también la de juventud. Pues la experiencia ha demostrado, que todo joven que emprende la carrera de Música pasando de la edad de 16 a 18 años, rara vez, (con poquísimas escepciones) llega a ser un buen Profesor.

Al contrario, cuando el joven que ingresa en la carrera no escede de 8 a 10 años de edad, se le ve progresar rápidamente y cuando llega a los 12 o 13 años se halla bien impuesto en el solfeo, y a propósito para emprender el estudio de Cualquier Instrumento. Además, reúne la ventaja, que todos los jóvenes en dicha edad, tienen una voz; quien mejor quien peor; y es indudable que para aprender la música, tiene mucho adelantado el que puede poner en práctica las observaciones del maestro, tanto en la afinación de los sonidos como por el valor de las notas. De ese modo, cuando llegan a la edad de la muda de voz así que esta se haya pronunciado, pueden pasar a la Clase preparatoria de Canto; con el objeto, los que saquen buena voz para dedicarse definitivamente al canto, y los que no hayan sido tan favorecidos de la naturaleza con una voz privilegiada, pueden servir para los Coros, sin perjuicio de estudiar algún Instrumento. Y sobre todo, es muy esencial que todos conozcan el mecanismo del Canto; tanto a los que se dedican al Piano, y mucho mas, a los que se dediquen a la Composición. Pues, mal podrá formar buenas melodías, el que ignore los principios del canto.

Para llegar a este resultado, la Comisión tiene el honor de proponer a V. E y a la Junta las bases que a continuación se expresan con las cuales cree, se podrá obtener dicho objeto por si mereciese su aprobación.

1ª No se admitirá ningún Alumno, sin un previo examen, en que la Junta pueda juzgar, si el aspirante reúne la disposición necesaria para emprender la Carrera de Música y Declamación, tanto



por su Oído, como por su organización física. Debiendo saber leer, escribir y contar.

2ª El aspirante deberá ingresar por vía de observación, a la clase respectiva, de Solfeo o Declamación, por término de Dos meses. Si pasado este término, da pruebas de disposición y aplicación, se le concederá la Matrícula. Si por el contrario, no demostrase disposición o aplicación, se le desengañará y despedirá.

3ª La edad más conveniente para empezar el estudio de la Música es de 8 a 10 años. El que pase de esa edad, no deberá ser admitido, a no ser, que ya tenga algunos conocimientos en la Música, o juicio en la Junta.

4ª Se exceptúan de la base anterior, los jóvenes de uno u otro sexo que se presentasen, que reuniendo una buena voz, buen oído y buen físico, haya probabilidad de poder sacar algún partido; pero nunca deberán pasar de la edad de 22 años. Entendiéndose lo mismo para la Declamación.

5ª Ningún Alumno podrá pasar a las Clases preparatorias de Canto, o de Instrumental, sin sufrir un riguroso examen de Solfeo. Pues la experiencia tiene demostrado, que rara vez, llega a ser Buen Cantante ni Instrumentista el que carezca de tan indispensable requisito.

6ª Para cortar de raíz, los abusos y desórdenes que hasta ahora se han observado en los Alumnos, asistiendo o dejando de asistir a las Clases cuando les acomoda, so pretexto de tener ensayos fuera del Conservatorio, no se les permitirá que vayan a Cantar, Declamar, o tocar algún Instrumento, en ninguna reunión o sociedad pública ni privada; debiendo de estar, mientras dure su educación musical o Dramática, sugetos y consagrados al servicio del Conservatorio, tomando parte en los Ejercicios y funciones que se efectúen en el Establecimiento, a juicio de sus respectivos Profesores y disposiciones de la Junta.

7ª A fin de que la base anterior sea una verdad, y pueda llevarse a efecto, a ningún Alumno se le concederá la Matrícula de admisión, sin presentarse el Padre, Tutor o persona a quien esté encargado a la Junta; ante la cual, firmará una obligación de no permitir que su hijo o pupilo, pueda abandonar las clases, hasta tanto, que ha juicio de la Junta, y después de un previo Examen, sea considerado como Alumno Profesor, y para cuyo efecto se le expedirá el Correspondiente Diploma, firmado por el Excmo Sr. Vice Protector y Secretario, a fin de que en todo tiempo pueda hacer constar, haber recibido la educación en el Conservatorio.

8ª El Padre, Tutor o persona a cuyo cargo estuviera el Alumno permita, que éste abandone el Conservatorio antes de concluir su educación musical, sin consentimiento y aprobación de la Junta,

estará obligado a pagar al Establecimiento por vía de indemnización, la suma de... Reales, por cada año de enseñanza que hubiera recibido en él.

9ª Sería muy conveniente, (si el Exmo Sr. Vice Protector le cree oportuno) el que se suplicara a S.M. por conducto del Sr. Ministro del ramo, el que se espidiera una Real Orden Circular a los Gobernadores Civiles, para que a las Empresas de Teatro de sus respectivos distritos, no se les permitiera ajustar o contratar a ningún individuo para sus Compañías, que se titulase discípulo del Conservatorio, sin presentar su respectivo Diploma.

10ª El Alumno que sea desaplicado o faltase a las clases sin un motivo justificado, será despedido del Conservatorio, a juicio de sus respectivos Profesores, los cuales lo harán presente a la Junta, para que esta disponga se les dé de Baja.

11ª Igualmente será despedido del Conservatorio, el Alumno que faltare a las leyes de buena Crianza, y al respeto que es debido al Exmo. Sr. Vice Protector y Señores Profesores; como también, al que sea pendenciero y carezca de subordinación; promoviendo escándalo, ya sea con palabras o ya con obras.

Tales son las bases, que los abajo firmados tienen el honor de presentar a la consideración y aprobación de V. E. y la Junta, por creerlas a propósito y suficientes para mejorar la enseñanza y establecer la subordinación y orden que deben reinar en todo Establecimiento de educación. Sin embargo V. E. y la Junta con sus superiores luces, dispondrán lo que crean mas conveniente al mejor brillo y adelantos de los Alumnos del Conservatorio. Madrid 20 de Abril de 1853.

[Firmado] Ramón Carnicer

Baltasar Saldoni

Exmo. Señor Vice-Protector, y Junta Consultiva y Facultativa del Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina.

DOCUMENTO 44

Discurso pronunciado por Hilarión Eslava en el cementerio de la Patriarcal, con ocasión del entierro de Ramón Carnicer.

En Gaceta Musical de Madrid (25.III.1855), p. 60.

Señores:

Ocho días ha que en este postrer asilo de la humanidad fue tristemente preludiada la gran desgracia que hoy deploramos. Ocho días ha, que acompañamos hasta este sitio lúgubre a los restos mortales de la esposa querida del que hoy causa nuestro duelo. Señores, el eminente compositor y maestro Don Ramón Carnicer, que había podido sobreponerse a los azares de una fortuna varia, que había conservado toda su entereza y valor contra todas las malas pasiones que persiguen al verdadero mérito, ha muerto a impulso de un sentimiento de ternura y amor. ¡Ved ahí el corazón de un artista! De un artista, sí; de un artista cuya muerte ha conmovido los corazones sensibles de todos sus numerosos admiradores, discípulos, amigos y compañeros que en este triste momento rodeamos su sepulcro.

¿Que podré yo decir, después del tristísimo a la par que grandioso espectáculo que acabamos de presenciar? Si yo supiera espresar como se sentir, entonces sí llenaría cumplidamente mi triste deber; pero mi lengua no sabe en este momento seguir a mi corazón.

Una concurrencia tan numerosa y escogida de artistas-músicos de todas clases, que acompañan con las lágrimas en los ojos a uno de sus conprofesores: una reunión tan espontánea, que viene a tributar el último honor al decano de los compositores lírico-dramático; la presencia de los representantes legítimos de todos los ramos que abraza el arte, ¿Que quiere decir todo esto? Señores, esto quiere decir mucho más de lo que yo pudiera manifestar acerca del mérito relevante, real y verdadero del ilustre maestro que hemos perdido para siempre.

¡Ah! si fuera posible hacer revivir este cadáver, y que viese siquiera por un momento este espectáculo tierno y a la vez imponente! Entonces vería que ha llegado el momento de que todos



unánimes le proclamasen como una de las primera glorias del arte músico-español. ¡Triste condición de los mortales, que aguardan a la muerte para reconocer todo el mérito que a nadie conceden en vida!

Pero señores, en medio de este amargo pesar tengamos presente, para nuestro consuelo, que lo encerrado en ese sombrío sepulcro no es le maestro Don Ramón Carnicer; es sí solo su frío y yerto cadáver; es la nada. Pero su alma, ¡ah; su alma ha volado a la mansión de los justos, y un pedazo de ella, permítaseme esta espresión, nos la ha dejado en sus numerosas obras que perpetuarán por siempre su memoria. -He dicho.

DOCUMENTO 45

Escrito de Francisco Asenjo Barbieri dirigido a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, referido al busto de Carnicer que se instaló en la fachada del Teatro Real (ARABASF: 5-2/4).

Excelentísimo Señor:

Enterada esta Real Academia del oficio de V.E. fecha 2 del corriente mes, y de las bases para la contratación de los cinco bustos de mármol que han de colocarse en la fachada occidental del Teatro Real, tiene el honor de elevar a conocimiento de V.E las consideraciones siguientes;

Desde luego entiende las academias, que los grandes compositores, Mozart, Rossini, Meyerbeer, Donizetti y Bellini (así por orden cronológico) son estrellas de primera magnitud que brillan en el cielo del arte. Por consiguiente, la idea de colocar los bustos de tan insignes maestros en la fachada del Teatro Real, no puede menos de merecer los plácemes de todos los amantes de la música dramática.

Sin embargo, tratándose de un edificio construido en Madrid y a expensas de la nación española, no faltaría quien al ver los retratos de aquellos celebres autores extranjeros, buscase entre ellos el de algún español, y no hallándolo, preguntase:

¿Es que no produjo España ningún compositor ilustre, o es que la Real Academia de San Fernando estima tan en poco las glorias nacionales, que no ha procurado nada en defensa de ellas?...

La Academia, pues, adelantándose a estas preguntas, no puede menos de llamar la atención de V.E. sobre la conveniencia que sería colocar en la referida fachada el busto de alguno de los insignes maestros españoles; porque si bien es verdad que ninguno de estos ha llegado en el género de la ópera italiana a la suprema y envidiable altura que los cinco extranjeros atrás mencionados, no es menos cierto que cuenta España con algunos que lo han cultivado con gran aplauso, y que, por consiguiente, tienen derecho a ocupar un puesto de honor cerca de aquellos.

Bastantes nombres podrían citarse en prueba de esta verdad; pero uno solo bastara para el caso presente, el de Don Ramón Carnicer, autor de siete óperas italianas, representadas todas ellas con aplauso, y en particular la intitulada *Elena e Malvina* estrenada en el año 1829 con un éxito



extraordinario.

Tan insigne maestro seguiría las huellas del inmortal Rossini, de tal manera, que no habiendo este escrito sinfonía para su *Barbiere di Siviglia*, subsanó la omisión Carnicer, componiendo una tan bellas, que no desdice de tan excelente ópera y que suela ejecutarse con ella, y hasta en Italia, con autorización que dio el mismo Rossini.

No es oportuno ahora hacer relación de los muchos méritos de Carnicer como compositor en todos los géneros de música; pero no debe pasarse en silencio que a él se le debe en su mayor parte el buen gusto musical del público madrileño, y el desarrollo que modernamente alcanzó la ópera italiana, porque él fue durante muchos años el encargado de ir a Italia a contratar los cantantes y a elegir las óperas nuevas, que habían de darse al público, bajo su absoluta dirección, en los teatros de Madrid.

Como organizador y maestro director no hay duda que Carnicer merece un lugar preferente en la historia del arte lírico; porque a su iniciativa se debe no todo cuanto queda atrás indicado, sino también el aumento y mejora de nuestras orquestas y coros, tanto en el género de la ópera como en el concierto que él engrandeció escribiendo y dirigiendo una sinfonía concertante a tres orquestas, y organizando una serenata de música militar con ochocientos músicos.

Finalmente, Carnicer fue el fundador y maestro, durante más de veinte años, de la cátedra de Composición del Conservatorio de Música, que en la actualidad tiene su asiento en el mismo edificio del Teatro Real, y de cuya cátedra han salido muchos discípulos, que hoy honran al país como maestros.

Por todas estas razones la Academia entiende que a los cinco bustos proyectados se hubiera debido añadir el del maestro español, Don Ramón Carnicer, porque así lo reclaman la justicia artística y la honra nacional. Pero si no puede haber en la fachada seis bustos, y para introducir el de Carnicer hay que prescindir de uno de los cinco atrás mencionados ¿Cual de estos habrá que segregarse?... Difícil es la respuesta para el cuerpo artístico, que en tan alta estimación, tiene a todos, y muy particularmente a Mozart, este ingenio singular, que con los breve treinta y cinco años que alcanzó de vida produjo el asombroso número e seiscientas veinte y seis composiciones musicales en todos los géneros, obras maestras de inspiración y arte que admira el mundo civilizado, conviniendo con un célebre crítico que dijo: "Mozart no es un músico, Mozart es la Música". así es que tan colosal ingenio merece en rigor no ya un simple busto sino una estatua, y merece también un lugar preferente,

separado del que ocupen aquellos que, como Rossini, Meyerbeer, Donizetti y Bellini, brillaron especialmente en el género teatral.

Por lo tanto, esa Academia cree que es la ocasión presente se puede prescindir del busto de Mozart; colocando en la fachada del Teatro Real el de Rossini en el centro, a su derecha los e Meyerbeer y Bellini, y a su izquierda los de Donizetti y Carnicer; colocación que responde no solo a razones de historia y de crítica musical, sino a las de armonía en el decorado de la fachada.

Respecto a las bases de contrato para la ejecución material de los mencionados bustos, esta Academia no tiene nada que objetar, por encontrarlas muy aceptables.

V.E., no obstante, resolverá lo que estime mas acertado.

Dios Guarde ...

Madrid 7 de Octubre de 1885

[Firmado] Ponente Barbieri

Señor Ministro de Hacienda

DOCUMENTO 46

Escrito dirigido al Ministro de Hacienda que confirma el encargo a distintos escultores de los bustos para la fachada del Teatro Real (ARABASF 5-2/4).

Exmo. Señor [¿?]

Al Exmo. Señor Ministro de Hacienda

Madrid 15 de Diciembre de 1885

Esta Academia cumplimentando la orden de V.E (Vuestra Excelencia), ha encaminado los cinco bustos en yeso que representan los maestros compositores músicos Rossini, Bellini, Meyerbeer, Donizetti y Carnicer ejecutados respectivamente por los escultores Don Gerónimo Suñol, Don Elías Martín, Don Justo Gandarias, Don Medardo Sanmartín y Don Ricardo Bellver cuyos bustos han de [...] en parte la nueva fachada que se construye para el teatro real.

A pesar de las dificultades que para dar carácter y parecido a estos bustos ofrece la falta de datos bastantes, porque algunos de aquellos maestros dejaron de existir en épocas en que no se disponía de los fáciles y económicos medios de reproducción con que hoy se cuenta, los autores de aquellos han logrado darlos movimiento y animación, y el aspecto y conjunto decorativo que deben ostentar dentro las determinadas dimensiones de que se dispone en el sitio que han de ocupar.

Los artistas en sus respectivos trabajos han caracterizado con bastante acierto la época en que cada uno de aquellos compositores vivió y alcanzo fama en los rasgos de sus fisonomías la nota mas saliente de aquellas obras ora viva y alegre en uno, ora melancólica y dulces en otro, ora apasionada y behemente en aquel, y así de los demás: constituyendo estas condiciona jes los que pudiéramos llamar la concepción artística.

En cuanto a la ejecución material bien claramente revelan todos los bustos la diferente manera de considerar y de tratar la escultura que cada artista tiene y el estilo propicio y peculiar de cada uno que constituye su personalidad artística, condiciones siempre dignas de respeto y que en vano se intentaría modificar.

por todas las consideraciones que anteceden y por la no menor atendible de la buena

reputación que gozan los tres encargados de la ejecución de los bustos, que es una garantía de acierto, la Academia entiende que deben aprobarse los modelos presentados.

V.E no obstante resolverá lo mas conveniente.

BIBLIOGRAFÍA

Alarcón, P. A. de., *De Madrid a Nápoles...* Madrid, Obras completas, Ediciones Fax, 1943.

Alier i Aixalà, R., «Carnicer i Battle, Ramon», *Gran enciclopèdia catalana*, IV. Barcelona, Enciclopèdia, s.a. 1973.

— *L'òpera a Barcelona*, Institut d'estudis catalans, Societat Catalana de Musicologia. Barcelona, 1990.

— *L'òpera*, Barcelona, 1979, Colección Conèixer Catalunya, N.º 23.

Arias de Cossío, A., «Una ópera histórica para el Madrid prerromántico», *Scherzo*, n.º 64, mayo, 1992.

Bahamonde, A., y Martínez, J.A., *Historia de España, Siglo XIX*, Madrid, Editorial Cátedra, 1994.

Barbieri, F.A., *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, I (ed. E. Casares). Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986.

— *Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)*, II (ed. E.Casares). Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988.

— *Contestación al Maestro D. Rafael Hernando por Franciso Asenjo Barbieri*, Madrid Imprenta de José Ducazbal, 1864.

Barros Arana, D., *Historia Jeneral de Chile*. Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1902.

Basili, B., *Pruebas de peritos en el pleito seguido entre el Excelentísimo Señor Don José Safón y el maestro compositor de música Don Ramón Carnicer*. Madrid, Imprenta La Amistad, 1844.

— «Don Ramón Carnicer», *El mundo teatral. Revista de teatros y literatura dramática*, n.º 5, 1 de abril de 1855.

Cánepa Guzmán, M., *La ópera en Chile*. Santiago de Chile, Editorial Pacífico, 1976.

Canales Toro, C., *Canción Nacional de Chile. Edición Crítica de la Letra*. Santiago, Editorial Andrés Bello, 1960.

Carmena y Millán, L., *Crónica da la ópera en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*. Madrid, Imprenta Manuel Minuesa de los Ríos, 1878.

«Carnicer y Batlle, Ramón», *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, XI. Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1968.

Castedo, L., «Notas y documentos gráficos para la historia de la Canción Nacional» *Resumen de la Historia de Chile*, III (dir. F.A. Encina). Santiago, Editorial Zig-Zag, 1954.

Catálogo del Archivo de música del Palacio Real de Madrid. Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1993.

Catálogo de la exposición conmemorativa del 150 aniversario de la fundación del Conservatorio de Madrid. Madrid, Real Conservatorio Superior de Música, 1982.

Chubrétovich, C., *Historia de la canción nacional de Chile*, Santiago, Editorial La Noria, 1991.

Claro Valdés, S., *Historia de la música en Chile*. Santiago, Editorial Orbe, 1973.

—«Bicentenario de un Desplazado», *El Mercurio*, 26-X-1980, E6.

Correa de Azavedo, L.H., «Le chant de la Liberté», *Melange à la mémoire de Jean Sarrailh*, II. París, 1966.

Crespo, A., *El Duque de Rivas*, Madrid, Ediciones Júcar, 1985.

De Vicente, A., «El triunfo de la enseñanza utilitaria», *Scherzo*, n.º 64, mayo, 1992

Díaz-Trechuelo Lopez-Spinola, M.L., *Bernardo O'Higgins*. Madrid, Editorial Anaya, 1988.

Cotarelo y Mori, E., *Historia de la zarzuela o sea El drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid, Tipografía de Archivos, 1934.

Echeverría, A. y Cannobio A., *La canción nacional de Chile*. Valparaíso, 1904.

Edwards Bello, J., *El bisabuelo de piedra*, Santiago de Chile, Editorial Nacimiento, 1978.

Elias de Molins, A., *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*, I. Barcelona, Imprenta de Fidel Giró, 1889.

Encina Cortizo M. y Suárez-Pajares J., «El repertorio cancionístico», *Scherzo*, n.º 64, mayo, 1992.

Estado General que manifiesta en número de alumnos de ambos sexos que de entre los matriculados en el Real Conservatorio adquieren una subsistencia decorosa... Madrid, Imprenta del Centro General de Administración, 1866.

Fétiis, F.J., *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, II. París, Librairie de Firmin Didot frères, fils et cie., 1861.

Gálvez Vigouroux, L., «Don Eusebio Lillo y el Himno de Chile» *Revista Zig-Zag*, 18.XI.1854.

Gil Domínguez, M., «El barbero de Sevilla y el catalán que escribió su obertura» *ABC*, 19 de noviembre de 1960.

Gisbert, Rafael, *Gomis, un músico romántico y su tiempo*. Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de

Onteniente, 1988.

Gómez, J., «Nietas de Carnicer en Madrid», *El Diario Ilustrado*, 28.III.1961.

Gómez Amat, C., *Historia de la música española. 5. El siglo XIX*. Madrid, Alianza Editorial, 1984.

Gosálvez Lara J., «Edición, impresión y comercio de música. Bartolomé Wirmb», *Scherzo*, n.º 64, mayo, 1992.

— «La edición musical española hasta 1936». Madrid, Asociación española de documentación musical, 1995.

Proyecto-memoria Presentado a S.m. La Reina (Q.d.g.) para la Creación de una Academia de Música. Por D. Rafael Hernando. Madrid, Imprenta de José M. Ducazbal, 1864.

Igoa Mateos E., «Algunos ejemplos de la obra orquestal», *Scherzo*, n.º64, mayo, 1992.

Joerg G.J., «La cantata per il battesimo del figlio del banchiere Aguado». *Bolletino del Centro Rossiniano di Studi*, Anno XXXI, 1991, n.º 1-3, Pesaro.

Larra, M.J. de, *Artículos completos* (ed. M. Almagro San Martín). Madrid, Edición Aguilar, 1961.

«La vida de Ramón Carnicer, el autor de la música de la canción nacional» *El Diario Ilustrado* (Chile), 20.IX.1947.

Manferrari, U., *Dizionario universale delle opere melodrammatiche*, I. Florencia, Sansoni Antiquariato, 1954, p. 202.

Magarit, J., «Ramón Carnicer y la Canción Nacional Chilena», *Antártica* n.º 13, X, 1945.

Mesonero Romanos, M., «La corte de Fernando y de Cristina. 1831-1833 I. Madrid filarmónico y social» *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid*, XXIII. Madrid, Oficinas de La ilustración española y americana, 1880.

— *Las sepulturas de los hombres ilustres en los cementerios de Madrid. Indicación de los enterramientos de los más eminentes escritores y poetas, artistas, músicos, actores, hombres de ciencia, políticos, eminentes de la milicia, el foro, la aristocracia*. Madrid, Imprenta de Hernando y C.ª, 1898.

Mitjana, R., *La música en España*. Madrid, Centro de Documentación Musical, Ministerio de Educación, 1993.

Ochoa, E. de, «Galería de ingenios contemporáneos: Don Ramón Carnicer», *El artista. Estampas. Periódico de Bellas Artes*. Madrid, Real Litografía de Madrid, 1836.

Orrego Vicuña, E., *O'Higgins, vida y tiempo*. Buenos Aires, Losada, 1957.

Pagán, V., «Carnicer: aún un enigma musical», *Scherzo*, n.º 56, julio-agosto, 1991.

«Ramón Carnicer», *Scherzo*, n.º 64, mayo, 1992.

Pagán, V. y De Vicente, A., *Catálogo de obras de Ramón Carnicer*. Madrid, Fundación Caja de Madrid, Editorial Alpuerto, 1997.

Pedrell, F., *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*, I. Barcelona, Víctor Berdós, 1897.

Peña y Goñi, A., *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid, Imprenta y Estereotipo de "El Liberal", 1881.

— *España, desde la ópera a la zarzuela* (ed. E.Rincón). Madrid, Alianza Editorial, 1967.

Pereira y Salas, E., «El centenario de la Canción Nacional», *Revista musical chilena*, III, 1947.

— *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile, Publicaciones de la Universidad de Chile, 1941.

Pi y Margall, F. y Pi y Arsuaga, F., *Historia de España en el siglo XIX*, VII (segunda parte). Barcelona, Miguel Seguí, Editor, 1902.

Prat, D., *Diccionario de guitarristas*. Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, 1934.

Prieto Palomo, T., «Liberal ma non troppo» *Scherzo*, n.º 64, mayo, 1992.

Ráfols Fontanals, J.F., *El arte romántico en España*. Barcelona, Editorial Juventud Yuste, 1954.

Ramon Carnicer, *músic. Bicentenari. Tàrrega 1789-1989* (coor. J. Espinagosa, G. Gonzalvo, P. Llacuna). Tàrrega, Museo y Archivo comarcal, octubre-noviembre, 1989.

Ricart Matas, J., *Diccionario biográfico de la música* Barcelona, Editorial Iberia, 1966.

G. Rico, E., *Isabel II*, Madrid, Editorial Planeta, 1997.

Rizzuti, A., «La fortuna del teatro rossiniano a Madrid» *Bolletino del Centro Rossiniano di Studi*, , Pesaro, anno XXXI, 1991, n.º 1-3.

Rodriguez de Acuña, J., «Un producto de la ilustración», *Scherzo*, n.º 64, mayo, 1992.

— «La obra operística y sus argumentos», *Scherzo*, n.º 64, mayo, 1992.

Ruiz Tarazona, A., «En el II centenario de Ramón Carnicer (1789-1855)», *Revista de musicología*, XII, n.º 1, enero-junio, 1989, pp. 331-347.

Salas Viu, V., «Ramón Carnicer, músico liberal» *Música y creación musical. Ensayos*. Madrid, Taurus, 1966.

Saldoni, B., *Cuatro palabras sobre un folleto escrito por el Maestro compositor Don Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid, Imprenta de Don Antonio Pérez Dubrull, 1864.

— *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, I. Madrid, Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, I; 1868, II; 1880, III; 1880; IV; 1881. Reproducción facsímil de Librerías «París-Valencia», Valencia 1995.

Sander, C., «Antonio de las Heras y el piano de Ramón Carnicer» *Revista Zig-Zag*, 10.IX.1955.

Sanuy, I.M^a., «Ramón Carnicer Battle», Instituto de Estudios Ilerdenses, Lérida, Imprenta-Escuela Provincial, 1958.

Silva Castro, R., «Centenario de la Canción Nacional de Chile», *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, 2º semestre, 1947.

Sepúlveda Cuadra, L.E., «La Canción Nacional», *El elquino*, 12 y 14 de octubre, 1894.

Sopeña Ibáñez, F., *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid, Ministerio de Educación, 1967.

Soriano Fuertes, I., *Dictamen de Don Indalecio Soriano Fuertes como tercero en discordia sobre una Misa de Requiem compuesta por Don Ramón Carnicer por encargo especial del Señor Don José Safont*. Madrid, Imprenta de Omaña, 1843.

Soriano Fuertes, M., *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*, IV. Madrid, Establecimiento del Señor Martín y Salazar, 1859.

Stevenson, R., «Ramón Carnicer y Battle», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed.

S.Sadie), III. Londres, MacMillan Publishers, 1980.

Subirá J., «Temas musicales madrileños», *Instituto de Estudios Madrileños*, Madrid, 1971.

Subirá, J. *Historia de la música teatral en España*. Barcelona, Editorial Labor, 1945, p. 167 (col. Labor V, Música n.º 429).

— *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid, Editorial Plus Ultra, 1949.

— *Historia de la música teatral en España*. Barcelona, Editorial Labor, 1945.

— *La ópera en los teatros de Barcelona. Estudio histórico cronológico desde el siglo XVIII al XX*, I. Barcelona, Editorial Librería Millá, 1946.

— *El Teatro del Real Palacio (1849-1851)*. Madrid, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1950.

— *La tonadilla escénica*, I. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1928.

Suero, M. T., *El Teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, Barcelona, Institut del Teatre, I y II, 1987, III, 1990.

Torres Mulas, J., «Ramón Carnicer y el Renacimiento de la Zarzuela», *Scherzo*, n.º 64, mayo, 1992.

— «Recóndita Armonía», *Revista de Musicología* XXI, 1.

Torres Mulas, J., *Las Publicaciones Periódicas Musicales en España (1812-1900)*, Madrid, Instituto de Bibliografía Musical, 1991.

Virella Cassañes, F., *La ópera en Barcelona. Estudio histórico-crítico*. Barcelona, Establecimiento Tipográfico de Redondo y Xumetra, 1888.

Valencia Avaria, L., *Símbolos patrios*. Santiago, Editorial Gabriela Mistral, 1974.

Zapiola, J., *Recuerdos de treinta años*. Buenos Aires - Santiago de Chile, Editorial Francisco de Aguirre S.A., 1974.