

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2021

7

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 7

AÑO 2021



VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

Edición electrónica

© *Copyright 2018 by Itamar*

Dirección Web: <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

© *Edición autorizada para todos los países a:*
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València

I.S.S.N: 2386-8260

Depósito Legal: V-4786-2008

EQUIPO EDITORIAL

PRESIDENCIA DE HONOR

Edgar Morin. Presidente de Honor del CNRS, París. Presidente de la APC/MCX Association pour la Pensée Complexe y del Instituto Internacional del Pensamiento Complejo.

DIRECCIÓN

Jesús Alcolea Banegas
Vicente Manuel Claramonte Sanz
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

COMITÉ DE REDACCIÓN

Jesús Alcolea Banegas
José Manuel Barrueco Cruz
Vicente Manuel Claramonte Sanz
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

COMITÉ CIENTÍFICO

Rosario Álvarez. Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna, Tenerife, España.

Alfredo Aracil. Compositor. Universidad Autónoma de Madrid, España.

Leticia Armijo. Compositora. Musicóloga. Gestora cultural. Directora General del Colectivo de Mujeres en la Música A.C. y Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte, México.

Javiera Paz Bobadilla Palacios. Cantautora. Profesora Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Xoan Manuel Carreira. Musicólogo y periodista cultural. Editor y fundador del diario www.mundoclasico.com (1999-...), España.

Pierre Albert Castanet. Compositeur. Musicologue. Université de Rouen. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, France.

Giusy Caruso. Pianista. Musicóloga. Ricercatrice in IPEM (Istituto di Psicoacustica e Musica Elettronica) Dipartimento di Musicologia, Università di Ghent, Belgio.

Olga Celda Real. Investigadora Teatral. Dramaturga. King's College London. University of London, Reino Unido.

Manuela Cortés García. Musicóloga. Arabista. Universidad de Granada, España.

Nicolas Darbon. Maître de conférences HDR en Musicologie, Faculté des Arts, Langues, Lettres, Sciences Humaines. Aix-Marseille Université. Président de Millénaire III éditions. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

Cristobal De Ferrari. Director Escuela de Música y Sonido Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Román de la Calle. Filósofo. Departamento de Filosofía, de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València, España.

Christine Esclapez. Professeure des universités - Membre nommée CNU 18e section - UMR 7061 PRISM (Perception Représentation Image Son Musique) / Responsable de l'axe 2 (Créations, explorations et pratiques artistiques) - Responsable du parcours Musicologie et Création du Master Acoustique et Musicologie - Membre du Comité de la recherche UFR ALLSH - POLE LETTRES ET ARTS. Aix-Marseille Université, France.

Reynaldo Fernández Manzano. Musicólogo. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, España.

Antonio Gallego. Musicólogo. Escritor. Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España.

Loenella Grasso Caprioli. Presidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Brescia.

Anna Maria Ioannoni Fiore. Musicologa. Pianista. Vicepresidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Pescara, Italia.

Adina Izarra. Compositora. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

Pilar Jurado. Cantante. Compositora. Productora. Directora artística y ejecutiva de MadWomenFest. Presidenta de la SGAE, España.

Jean-Louis Le Moigne. Chercheur au CNRS, Paris. Vice-président d'APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

María del Coral Morales-Villar. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Granada, España.

Yván Nommick. Pianista. Director de Orquesta. Compositor. Musicólogo. Catedrático de Musicología de la Universidad de Montpellier 3, Francia.

Juan Bernardo Pineda. Coreógrafo, bailarín y artista plástico. Profesor titular de Performance y Lenguaje audiovisual en la Universidad de Zaragoza, España. Profesor invitado en la Kocaeli Universitesi y Sakarya, Universidad de Turquía. Miembro del International Dance Council, UNESCO.

Carmen Cecilia Piñero Gil. Musicóloga. IUEM/UAM. ComuArte. Murmullo de Sirenas. Arte de mujeres, España.

Antoni Pizà. Director Foundation for Iberian Music. The Graduate Center, The City University of New York, Estados Unidos.

Rubén Riera. Guitarrista. Docente titular. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

Dolores Flovia Rodríguez Cordero. Profesora Titular Consultante de Didáctica aplicada a la Música. Departamento de Pedagogía-Psicología. Universidad de las Artes, ISA, La Habana, Cuba.

Leonardo Rodríguez Zoya. Director Ejecutivo de la Comunidad de Pensamiento Complejo (CPC). Investigador Asistente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Instituto de Investigaciones Gino Germani, de la Universidad de Buenos Aires. Profesor Asistente en Metodología de la Investigación, en la Universidad de Buenos Aires. Coordinador del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Complejidad y Ciencias Sociales (GEICCS), Argentina.

Pepe Romero. Artista Plástico. Performer. Universidad Politécnica de Valencia, España.

Ramón Sánchez Ochoa. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, España.

Cristina Sobrino Ducay. Gestora Cultural. Presidenta de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza, España.

José M^a Sánchez-Verdú. Compositor. Director de Orquesta. Pedagogo. Profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España. Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf. Sus obras se editan en la editorial Breitkopf & Härtel.

José Luis Solana. Antropólogo Social. Universidad de Jaén. Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, España.

Álvaro Zaldívar Gracia. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música. Director del gabinete técnico de la Subsecretaría del Ministerio de Educación. Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de Murcia y Miembro correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de Madrid, Zaragoza y Extremadura, España.

Portada: *Levedad*, Bocetos de Mujer
Daniela Hlavsova y Tony Montesinos, bailarines
Juan Bernardo Pineda, coreografía, edición y realización
José María Hortelano, operador de cámara

ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:

Universidad de Jaén, España



UNIVERSIDAD DE JAÉN

Universidad de Buenos Aires, Argentina



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París,
Francia

**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,
Argentina



Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET) de
Argentina



Universidad de Artes, Ciencias y
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, Paris



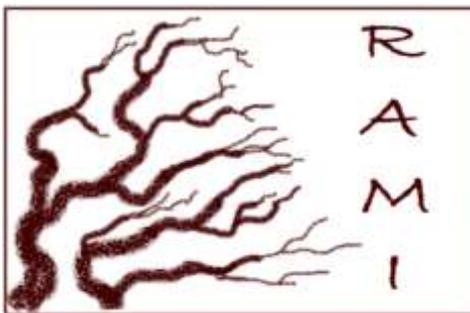
Colectivo de Mujeres en la Música.
Coordinadora Internacional de
Mujeres en el Arte, ComuArte

MadWomanFest



RAMI - associazione per la Ricerca
Artistica Musicale in Italia

Universidad de Zaragoza



Departamento de
Expresión Musical,
Plástica y Corporal
Universidad Zaragoza

King's College London,
United Kingdom

Universidad de las Artes de
Guayaquil, Ecuador



Université des Antilles, Guyane



ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE
Nº 7, Año 2021 I.S.S.N.: 2386-8260
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

Artículos de investigación

La música en Galdós

II

La época de Fernando VII

Antonio Gallego Gallego
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Resumen. Las numerosas novelas históricas y las novelas normales de Galdós sitúan su acción entre 1804 y los comienzos del siglo XX. Este segundo estudio analiza los años entre 1814 a 1833, es decir, lo que ocurre respecto a la música en la época de Fernando VII. En ella encontraremos mucha música, pero también imágenes musicales como recurso comparativo.

Palabras clave. Galdós, novelas, episodios nacionales, música vocal e instrumental, bailes, música de la naturaleza, imágenes musicales, refranes musicales.

Abstract. Galdós' numerous historical and normal novels set their action between 1804 and the beginning of the 20th century. This second study analyses the years 1814-1833, during Fernando VII's age. In these novels there's a lot of music. But we also find musical images as comparative resources.

Keywords. Galdós, novels, National Episodes, vocal and instrumental music, dance, nature music, musical images, musical sayings.

Pequeño Preludio

Esta segunda parte de mi estudio sobre *La música en Galdós* se propone estudiar aquellas novelas y relatos cuya acción se sitúa durante el reinado de Fernando VII, entre 1814 y 1833, y abarca en estos diecinueve años nueve episodios de la segunda serie y una de sus novelas tempranas, *La Fontana de Oro*¹:

* Fecha de recepción: 01-12-2020/ Fecha de aceptación: 2-03-2021.

¹ La primera parte de este asedio galdosiano se tituló: "La música en Galdós. I. La época de Carlos IV y la Guerra de la Independencia", y se publicó electrónicamente en *Itamar. Revista de investigación musical: Territorios para el arte*, 6 (20), pp. 317-373. En ambos, me remito también cuando se trata de ópera a mi *Galdós en el Real*, Teatro Real, Madrid, 2020.

Ahora cito por Benito PÉREZ GALDÓS: *Memorias de un cortesano de 1815*, en *Episodios Nacionales, Segunda serie, I*, ed. de Ermitas Penas, Fundación José Antonio de Castro (Biblioteca Castro), Madrid, 2011, pp. 199-371.- *La segunda casaca*, en *EN, 2ª, I*, op. cit., pp. 373-586.- *El Grande Oriente*, en *EN, 2ª, I*, op. cit., pp. 587-796.- 7 de julio, en *EN, 2ª, I*, op. cit., pp. 797-974.

B. P. G.: *Los Cien mil hijos de San Luis*, en *Episodios Nacionales, Segunda serie, II*, ed. de Ermitas Penas, Segunda edición, Fundación José Antonio de Castro (Biblioteca Castro), Madrid, 2012, pp. 1-194.- *El terror de 1824*, en *EN, 2ª, II*, op. cit., pp. 195-407.- *Un voluntario realista*,

<i>Edición</i>	<i>Título</i>	<i>Época de la acción</i>
1875	<i>Memorias de un cortesano de 1815</i> (II, 2)	1814-1815
1876	<i>La segunda casaca</i> (II, 3)	1820-1823 Tri. liber
1870/76	<i>La Fontana de Oro</i>	1821 Trienio liberal
1876	<i>El Grande Oriente</i> (II, 4)	1821 “ ”
1876	<i>7 de Julio</i> (II, 5)	1822 “ ”
1877	<i>Los cien mil hijos de San Luis</i> (II, 6)	1823 Déc. Ominosa
1877	<i>El terror de 1824</i> (II, 7)	1823-1824 “ ”
1878	<i>Un voluntario realista</i> (II, 8)	1827 “ ”
1879	<i>Los apostólicos</i> (II, 9)	1829-1832 “ ”
1879	<i>Un faccioso más y algunos frailes menos</i> (II, 10)	1832-1834

El reparto temático de las citas es prácticamente el mismo que el de la primera parte de mi estudio, para que la comparación pueda ser hecha sin demasiadas dificultades.

Dicho lo cual, comenzamos...

1. Primera parte: Músicas escuchadas

Música vocal sin acompañamiento

Sigue habiendo mucha música cantada, a veces solamente tarareada, entre los personajes galdosianos, y la he dividido por su género o contenido. He aquí algunos ejemplos:

Cantos amorosos

Estamos en el invierno de 1833, es decir, al final del período que nos hemos propuesto estudiar, y el protagonista del mismo, Salvador Monsalud, ya de vuelta de todas sus ilusiones liberales, pasea por el Madrid nocturno; ha dejado de visitar a la bella Genara, su antiguo amor, y a don Benigno Cordero, porque va a casarse con Solita, su nuevo amor, el panorama que contempla es muy variado (*Un faccioso más y algunos frailes menos*, 924):

La soledad sospechosa de algunas calles, el bullicio de otras, el rumor báquico de la entreabierta taberna, la canción que de una calleja salía con pretensiones de trova amorosa, el cuchicheo de las rejas, el desfile de inesperados bultos [...] por otra parte el rodar de magníficos coches, la salmodia insufrible del dormido sereno que bostezaba las horas como un reloj del sueño, funcionando por misterioso influjo del aguardiente; [...] y el rasgueo de guitarras que sonaba allá en lo profundo de moradas humildes.

en *EN*, 2ª, II, op. cit., pp. 409- 628.- *Los apostólicos*, en *EN*, 2ª, II, op. cit., pp. 629-862.- *Un faccioso más y algunos frailes menos*, en *EN*, 2ª, II, pp. 863-1106.

B. P. G.: *La Fontana de Oro*, en *Novelas*, I, ed. de Domingo Yndurain, Biblioteca Castro / Turner, Madrid, 1993, pp. 79-469.

Cantos antiguos (o anticuados)

El licenciado Lobo, asesor privado del furioso absolutista Chaperón, está escribiendo en su oficina de la planta baja de la Comisión militar en agosto del 24 (*El terror de 1824*, 333):

Si no fuera porque en los ratos de descanso el asesor se ponía a tararear alguna tonadilla trasnochada de las del tiempo de la Briones y de Manolo García, se le hubiera tenido por momia automática o por alma en pena a quien se había impuesto la tarea de escribir mil millones de causas para poderse redimir”.²

Cantos bélicos

Es muy distinto lo que cantaban los combatientes españoles durante la pasada guerra contra el francés, cantos que el anciano teniente general don Francisco Eguía, ahora ministro de la Guerra, tiene que prohibir porque eran demasiado liberales; se lo cuenta a Pipaón, que le está adulando sin reparos como acostumbra, al hablarle de las nuevas ordenanzas (*Memorias de un cortesano de 1815*, 301):

¿Creen ustedes que es un grano de anís? Fácil era prohibir a los soldados que cantasen las estrofas que les guiaron al combate durante la guerra; pero ¿y la orden de rezar el rosario en cuerpo todos los días?... ¿Y la serie de minuciosas instrucciones sobre el modo de tomar agua bendita al entrar formados en la iglesia? Luchábamos con el vacío que la legislación militar ofrece hasta hoy en este punto, y hemos tenido que hacerlo todo de nuevo.

Cantos obscenos

El realista y maestro de primeras letras apellidado Naranjo ha acogido en su casa a Gil de la Cuadra en la madrileña calle de las Veneras, y allí se refugia el antiguo golpista; cansado de contemplar el cielo, el anciano miraba hacia el fondo del patio (*La segunda casaca*, 830):

Allí era todo lobreguez, horror, vapores infectos, un detestable olor a almíbar. Hervía el azúcar en las cazuelas y un negro cíclope del dulce labraba yemas y azucarillos en aquella caverna húmeda y acaramelada. Las coplas obscenas que cantaba y el vaho de tal industria se unían en conjunto muy desagradable.

Genara va hacia Andalucía tratando de encontrar a su Monsalud, y por el camino encuentra al pueblo servilón gritando ya el ¡Vivan las caenas! (*Los cien mil hijos de San Luis*, 111):

En Madrideojos tuve miedo, porque una turba que invadía el camino cantando coplas tan disparatadas como obscenas, quiso detenerme, fundada en que el mayoral había tocado con su látigo el estandarte realista que llevaba un fraile.

² La cantante Joaquina Briones (1780-1864) fue amante y luego segunda mujer del celebrado intérprete y compositor Manuel del Pópulo García, madre de las no menos célebres cantantes María Malibrán y Paulina Viardot-García y del excelente pedagogo Manuel Patricio Rodríguez García.

Cantos patrióticos

Los echa de menos el liberal don Patricio Sarmiento cuando el 2 de octubre de 1823 baja hacia el Puente de Toledo buscando el control que ejercen los militares ante la principal entrada a Madrid. Cuando encuentra al que busca, el coronel Garrote, le explica que quiere recabar noticias sobre su hijo Lucas, pues le han dicho que ha muerto; y rememora los tiempos constitucionales pasados (*El terror de 1824*, 199-200):

–¡Oh! Pasaron aquellos tiempos de gloria [...] ¡Todo ha caído, todo es desolación, muerte y ruinas! [...] La patria muere ahogada en lodazal repugnante y fétido. Los que vimos sus días gloriosos, cuando al son de patrióticos himnos eran consagradas públicamente las ideas de libertad y nos hacíamos todos libres, todos igualmente soberanos, lo recordamos como un sueño placentero que no volverá.

Estamos en junio de 1822 y el cuadro que ofrecía España no era muy lisonjero: la Guardia Real amenazaba tragarse las Cortes y la libertad; pero los padres de la patria oían sonar los primeros truenos y decidían cosas tan inútiles como (7 de julio, 857)

Que los jefes políticos despertasen el entusiasmo liberal por medio de himnos patrióticos, músicas, convites y representaciones teatrales de dramas heroicos para enaltecer a los héroes de la libertad.

El narrador nos está presentando a un nuevo personaje, don Primitivo Cordero, cuyos rasgos principales resume en cinco: su hombría de bien, salvo que odia con toda su alma a los serviles, el primero; su ignorancia, el segundo; la sumisión al partido, el tercero; cierta templanza como hombre de bien, el cuarto; y una gran predilección por la forma, el quinto (7 de julio, 862. 863):

En la milicia, por ejemplo, lo principal es el uniforme, en el Gobierno las palabras, en la política general los himnos. [...] Voz sonora y cierto sentimentalismo en su conversación, como quien está dispuesto a llorar dando un *viva*, o a hacer pucheros cantando un himno; cierta disposición a la fraternidad, [etc.].

Y con este ejemplo, pasamos ya al canto político o politizado, mucho más comentado por los narradores galdosianos.

*Cantos políticos en general*³

Ya ha sido muy estudiado cómo las diversas facciones de la España del Trienio liberal se animaban unas a otras entonando canciones muy politizadas. Las cantan ahora, aunque indeterminadas, los organizadores del motín popular del 7/9 de marzo de 1820 cuando animaban a las gentes (*La segunda casaca*, 554 y 560):

³ Incluí un amplio resumen de este apartado y los siguientes en el dossier que dirigí para la revista *Scherzo* en octubre de 2020 titulado “Canciones, romanzas y arias en Galdós”, pp. 75-91. El resumen aludido tiene como título “Los cantos políticos en Galdós”, y ocupa las pp. 78-81.

Mientras los vecinos se iban a sus casas o a las tertulias o a los cafés, los que mangoneábamos en la maquinaria oculta del alboroto popular, azuzábamos a los beneméritos patriotas para que manifestasen sus altas dotes, ora rompiendo algunos vidrios absolutistas, ora entonando canciones que a toda prisa improvisaron ramplonas musas. //

Amaneció el día 9, el gran día. El pueblo, agujoneado por quien sabía hacerlo, se reunió en los alrededores de palacio. Puso su planta en la puerta y dijo que quería entrar. La Guardia callaba y dejaba hacer. El pueblo entro en el patio grande y se paseó de un extremo a otro, dando gritos y entonando las canciones de aquellos días.

Y seguían cantando canciones parecidas las mismas gentes, dos años después, cuando en 1822 se manifiestan ante la cárcel donde han encerrado al golpista Vinuesa; y al parecer, están bien ‘subvencionados’, según le explica el venerable masón José Campos a Salvador Monsalud (*El Grande Oriente*, 710):

¿Ves esa turbamulta de vagos que aúllan en los cafés, que alborotan en la plaza de palacio, que apedrean las casas de los ministros, que van a cantar coplas indecentes junto a las rejas de la prisión de Vinuesa?... Pues todos ellos viven, y viven bien.

Por fin nos dan a conocer estos exaltados una de las coplas que cantaron ante la cárcel del golpista Vinuesa, al que acabarían dando alevosa muerte. Y no es exactamente de la plebe, sino uno de los *Comuneros* (*El Grande Oriente*, 756):

Dando golpecitos en la mesa con el fondo del vaso, después de beberse el contenido, entonó esta canción:

Ay le le, que toma que toma, / ay le le, que daca que daca, / ya no bastan las razones, / apelemos a la estaca.

–El ciudadano don Bruno ha tocado el punto más delicado de la política actual –dijo Regato–. El pueblo, señores, no debe consentir la impunidad de quien ha trabajado y trabaja aún en contra del pueblo.

Volvemos a escuchar la ‘canción de la estaca’ al exaltado don Patricio Sarmiento, quien encuentra a Gil de la Cuadra y a su hija Solita cuando tratan de encontrar al novio de la niña, Anatolio, ahora alférez de la Guardia Real. En ese momento, el exaltado canturrea (*7 de julio*, 848-849):

En la tal pastelería, / se hacen pasteles muy buenos; / pasteles y nada más: / pasteles ni más ni menos”.

Luego Sarmiento, enemigo de la Guardia Real, muy adicta al rey Fernando, le advierte que le diga al joven que se ande con pulso, y se lo dice con unos versos de *El Zurriago*:

Y si nuestras voces no hacen caso / con el martillo se saldrá del paso.

Entonces Gil de la Cuadra le contesta con otra coplilla y con humor festivo:

Dijo el sabio Salomón / que para mandar a bueyes / no se necesitan leyes; / basta sólo un agujón.

Y es entonces cuando Sarmiento le contesta con dos coplas distintas. Una es la que he llamado ‘canción de la estaca’, y que acabamos de transcribir. Otra pertenece, sorprendentemente, a una de las canciones políticas concretas que vamos a estudiar ahora, la titulada *La bolanchera*: son los versos 5 a 8 de su primera estrofa.

He aquí otro canto político con letra de su primera estrofa, el que le cantan los exaltados llamados ‘gorros’ que aguardan a Anatolio Gordón, miembro de la Guardia Real al que acusan de ser uno de los alcahuetes que lleva los recados a palacio (SJ, 889):

Huye, que viene la ronda / y se empieza el tiroteo; / serviles a la huronera, / que os van los gorros siguiendo.

Es ahora un prestidigitador buñuelista, el que acabaría siendo marido de la *señá* Nazaria, quien para entretener el fastidio de sus tareas canturrea esta copla, mientras Salvador Monsalud anda buscando a al llamado *Tablas* (*Un faccioso más...*, 941):

Reinará don Carlos / con la Inquisición, / cuando la naranja / se vuelva limón.

Pero sigue habiendo alusiones a cantos parecidos, aunque no especificados. Así, cuando sale el denominado *Tablas* de casa de don Felicísimo Sarmiento y encuentra a Aviraneta y compañía: Viene “silbando el estribillo de una canción político-tabernaria”. (*Un faccioso más...*, 920).

Cantos políticos: El Trágala

El *Trágala* es la más famosa de las canciones que los liberales entonaron frente a los absolutistas. Pero la primera de sus versiones conocidas, la anónima “Canción patriótica del Trágala, trágala, trágala perro”, aparecida en 1820 en Cádiz, ya relaciona el *trágala* con Riego. Su primera estrofa así lo afirma:

Al que le pese que roa al hueso / que el liberal le dirá eso: / *Trágala, trágala, trágala* / *trágala, trágala, perro*. // Los milicianos / y madrileños / la bienvenida / le dan a Riego, / y al que le pese, etc. ⁴

En *La Fontana de Oro* aparece varias veces. La primera, cuando don Elías, alias *Coletilla*, cruza la Carrera de San Jerónimo y se encuentra con varios individuos dando vivas a la Constitución y a Riego; le reconocen y uno de ellos pide “*¡que cante el Trágala!*” (*La Fontana de Oro*, 109). Él se niega, por supuesto, será maltratado y luego socorrido por el joven militar (luego sabremos que se llama don Claudio Vozmediano), quien le lleva hasta su casa y de esta manera conoce a Clara (*La Fontana de Oro*, 116). Más adelante serán los exaltados quienes acusen al Gobierno constitucional (*La Fontana de Oro*, 305) de permitir

⁴ Vid. DUFOUR, Gérard (ed.): *De ¡Viva Riegoooo! a ¡Muera Riego! Antología poética (1820-1823)*, Universidad, Zaragoza, 2019, pp. 31-34.

la conspiración constante del Palacio Real, y encarcelar a los buenos liberales porque cantaban el *Trágala*.

Encontramos ahora a Lázaro en la *Fontana* con sus amigos los exaltados, quienes defienden al pueblo y su petición de muerte inmediata sobre los realistas encarcelados (*La Fontana de Oro*, 305):

¿Pues qué había de hacer el pueblo, si veía que el Gobierno permitía la conspiración constante del Palacio real, y encarcelaba a los buenos liberales porque cantaban el *Trágala*?

Don Patricio Sarmiento, maestro de escuela y partidario de los liberales exaltados, ve la multitud que va hacia Palacio y charla con su hijo el sastre Lucas, otro correligionario. Este le dice que estamos a 5 de febrero (de 1821), que el *Narices* (el rey) ha escrito al Ayuntamiento quejándose de los insultos recibidos, y que, “para que rabie más, hoy le van a dar más música”. Luego encuentra a Monsalud, y le anima a unirse a la manifestación (*El Grande Oriente*, 595):

¿Tan pronto de vuelta? ¿No va usted a palacio? Dicen que habrá tocada de trágalas y sinfonías de *mueras y vivas*.

Pero es el propio don Patricio, quien le cuenta a Monsalud escenas similares un poco anteriores (21 de noviembre del año anterior) y donde el *Narices* ya había tenido que escuchar lo que no quería (*El Grande Oriente*, 597):

No ha presenciado Madrid una escena tan imponente. Allí era de ver el pueblo ejerciendo el soberano atributo de amonestación; allí era de oír el *trágala* cantado por las elegantes mozas del Rastro.

Cuenta ahora Sarmiento que estuvieron en la cazuela del teatro donde el propio Riego cantó su Himno, y que cuando uno de sus ayudantes entonó el *trágala perro*, allí fue Troya; mas el jefe político quiso abortar el acto, y concluye (*El Grande Oriente*, 607-608):

Pero el despotismo es así; no le gusta oír el himno [de Riego] ni el *trágala*.

Estamos ahora el 30 de junio de 1822, el rey asiste a la clausura del Congreso y la situación en la calle es muy tensa (*7 de julio*, 891):

Al volver a palacio, los milicianos aclaman la Constitución y a Riego, y una voz atrevida grito en favor del rey *neto*. Los chicos cantan el *trágala*; surge en todo el tránsito infernal algarabía, [etc.].

Y así otras veces. Por ejemplo, cuando Monsalud se entrevista con el comerciante don Benigno Cordero tratando de averiguar dónde se encuentra Anatolio, el alférez de Guardias Reales que al parecer se ha evaporado tras la derrota de los serviles. Y comentan la situación de ese momento. Don Benigno le cuenta la entrevista del rey con el general Riego, según lo que le ha contado el propio militar (*7 de julio*, 954-955):

Le digo a uste que el general Riego salió de palacio entusiasmado, pero muy entusiasmado. Había que oírle. Su Majestad se le quejó de los insultos, del *trágala*... Es natural. Siempre me ha parecido una vileza mortificar al soberano con groserías. Riego piensa lo mismo. [...] Nos dijo que deseaba que no cantase más el *trágala*, y que habiendo empeñado su palabra en nombre de todos, rogaba al pueblo que no la quebrantase por su parte.⁵

Cantos políticos: El himno de Riego

El propio Riego, el famoso sublevado de las Cabezas de San Juan y ya mencionado en la primera versión conocida del *Trágala*, acabó teniendo su propio himno; o sus himnos, pues también fue objeto al menos de varias versiones. Una de ellas supongo que es el que suena cuando Carrascosa anuncia a doña Leoncia y sus amigas, ante la jarana que está escuchando (*La Fontana de Oro*, 195-197):

–Ahí es nada. Que esos locos de la *Fontana* van a pasear el retrato de Riego con música y todo. La autoridad ha prohibido esa procesión, y ellos dicen que la habrá, Veremos quién gana”.⁶

Estamos ahora con don Patricio Sarmiento y su hijo el sastre Lucas, quienes nos cuentan el tumulto que se armó en un teatro cuando el jefe político reaccionó ante la presencia de Riego, el público cantando su himno, y el propio general corrigiéndoles y cantando él mismo la versión que creía más auténtica (*El Grande Oriente*, 607-608):

Aún me parece que estoy oyendo la pomposa música del himno que entonó el público. Riego, con aquella gracia suya que Dio le ha dado, levántese y dijo: «La música del himno no es así, sino de esta otra manera». Y se puso a cantarlo. Sus ayudantes llevaban el compás. [...] Empéñase el jefe político en decir que aquello era un desorden. [...] Pero el despotismo es así; no le gusta oír el himno ni el *trágala*.⁷

⁵ Junto al llamado *Himno de Riego*, el *Trágala* fue la más famosa canción liberal contra el absolutismo; sus autores yo al menos los desconozco. Como hemos podido observar, muchas veces se cantaron en el mismo acto. Según Mesonero Romanos, su primera letra decía así: “Por los serviles / no hubiera Unión, / ni si pudieran, / Constitución. / Pero es preciso / roan el hueso, / y el liberal / les dirá eso: / Trágala, trágala, / trágala, trágala. / Trágala, trágala, / trágala, perro”. Pero esos versos son las últimas estrofas de la composición reseñada en la nota anterior. Luego tuvo otras muchas letras, ya que la canción siguió siendo utilizada en todas las luchas entre izquierdas y derechas de casi dos siglos. Una que al parecer se cantó mucho se publicó en *El Zurriago*: “Trágala o muere, / vil servilón, / ya no la arrancas / ya no la arrancas / ni con palancas / de la nación”. Vid. ZAVALA, Iris M.: “La prensa exaltada del periodo liberal: *El Zurriago*”, en *Bulletin Hispanique*, 69, 3-4 (1967), pp. 370, nota 7; y DÍAZ VIANA, Luis: “Las canciones populares de nuestra historia (Absolutistas y liberales)”, en *Revista de Folklore*, 4 (1981), pp. 28-32.

⁶ Sobre lo que el retrato del militar aludido contribuyó a la *Riegomanía* que hubo en la sociedad española del llamado Trienio liberal, vid. DUFOUR, Gérard en su *Antología poética* ya mencionada, pp. 10-12.

⁷ Es muy confusa la autoría del Himno de Riego, quizás porque hubo distintas versiones tanto de letra como de música. Según la antología de Dufour ya mencionada, hubo una primera versión de Antonio Alcalá Galiano y Evaristo San Miguel a fines de enero de 1820, con música de un

Uno de los múltiples grupos en los que se está constantemente dividiendo la sociedad española del Trienio liberal, los *Comuneros*, está reunido rememorando las costumbres de la vieja España. Son partidarios del general Riego, que no está en sus mejores momentos, discuten e insultan a todo el que se les ponga por delante, dispuestos a sacrificar “su existencia al triunfo de la libertad” (*El Grande Oriente*, 733-734):

La sesión terminó alegremente entre las alegres endechas del himno, que sonaban bajo las bóvedas de la fortaleza:
Es en vano calumnie la envidia / al caudillo que adora el ibero; / hasta el borde del hondo sepulcro / nuestro grito será: ¡viva Riego!
El lector no será español si no recuerda al punto la música.⁸

Acabamos de ver cómo Monsalud se entrevista con el comerciante don Benigno Cordero tratando de averiguar dónde se encuentra Anatolio, el alférez de Guardias Reales que al parecer se ha evaporado tras la derrota de los serviles. Y comentan la situación de ese momento. Don Benigno le pregunta sobre lo que piensa de este Gobierno, y le dice que él no tiene mucha confianza en él, poniéndole, entre otros, el ejemplo de Evaristo San Miguel (*7 de julio*, 952):

Tenemos de ministro de Estado a un literato, y esto... francamente. [...] ¿No compuso la letra del himno de Riego?... Francamente, desconfío de los literatos.

De vuelta de París, ya en Irún, Genara escribe en sus memorias que vino a visitarla Francisco Tadeo Calomarde, “de la mejor pasta de servil que podía

oficial catalán que había sido antes organista; pero en ella no se mencionaba a Riego y a este no le gustó (según Alcalá Galiano nos relata en sus *Memorias*). La más conocida es otra distinta del liberal exaltado Evaristo San Miguel, fechada entre enero y febrero de 1820 en Algeciras y titulada “Himno del ciudadano Riego”, un poema quizá demasiado serio y pulcro para el pueblo llano: “Soldados, la patria / nos llama a la lid. / Juremos por ella / vencer o morir. // Serenos, alegres, / valientes, osados / cantemos, soldados, / el himno a la lid / y a nuestros acentos, / el orbe se admire, / y en nosotros mire / los hijos del Cid”. A esta nueva letra le puso música nueva José María de Real; pero también se habla de Melchor Gomis, aunque Blasco Ibáñez (*Historia de la Revolución Española*, Barcelona, 1891), le considera mero orquestador o arreglista, mientras que Barbieri se la atribuye a Gomis por completo. Vid. en todo caso, Emilio LA PARRA: “La canción del Trágala. Cultura popular en el inicio de la revolución liberal en España”, en S. Salaün y F. Etienvre (coord.): *Les travaux du CERC en ligne*, 6, 2009; y Víctor SÁNCHEZ MÁRTÍN: *Rafael del Riego, símbolo de la revolución liberal*, tesis doctoral, Alicante, 2016, pp. 618 y ss. (también en internet).

Como la letra de San Miguel era demasiado seria, a pesar de ser cantada innumerables veces tanto en mítines como en el teatro y de ser himno oficial español desde el 7 de abril de 1822, hubo enseguida otras versiones, y quizás la más popular (populachera, en realidad) es la que dice aquello que comienza: “Si los frailes y monjas supieran / la paliza que les van a dar / subirían el coro gritando / libertad, libertad, libertad”. Utilizada por las izquierdas durante mucho tiempo, como el *Trágala*, he leído que durante la Segunda República hubo una nueva letra de Antonio Machado e intervino en la música Óscar Esplá, pero no tengo tiempo ahora para investigar la cuestión.

⁸ Según Dufour, esta parte del Himno de Riego es una estrofa añadida cuando la batalla de las Platerías, y se remite a ASTUR, Eugenia: *Riego (Estudio histórico político de la Revolución del año 20)*, Oviedo, Escuela Tipográfica de la Residencia Provincial de Niños, 1933. Ed. facsímil., Principado de Asturias, Oviedo, 1984, p. 320.

hallarse por aquellos tiempos”, quien le cuenta cómo el rey Fernando se negaba a marchar de Sevilla con los liberales; y retrotrayéndose en el tiempo, comenta cómo la canalla había penetrado hasta la cámara real en los sucesos de febrero en Madrid (*Los cien mil hijos de San Luís*, 69):

¡Escándalo de los escándalos! Parecía que estábamos en Francia y en los sangrientos días de 1793. El mismo rey me ha dicho que los ministros entraban en la cámara cantando el himno de Riego.

Ya vimos que uno de los que cantaban el himno era el propio Riego. Y alguno lo recuerda y le sirve para identificar al desgraciado general cuando le traen hecho un guiñapo a Madrid los del ivivan las caenas! “Ese es tan Riego como yo”, dice uno; y otro le responde (*El terror de 1824*, 207): “Os digo que es él mismo. Le vi yo en el teatro, cantando el himno”.

Quien no le puede confundir es nuestro ya viejo conocido don Patricio Sarmiento, quien espera a las puertas de Madrid a alguien que le de noticias de su hijo Lucas, y encuentra al fin a Pujitos, quien le confirma que Lucas ha muerto, y entona un canto a Riego, que va camino de la horca (*El terror de 1824*, 214):

Subirás a la morada de los justos entre coros de patrióticos ángeles que entonen tu himno sonoro, mientras tu patria se revuelve en el lodo de la reacción domeñada por tus verdugos.

Cantos políticos: el lairón

La palabra *lairón* es una suerte de comodín que como otras del tipo de *riau riau* carecen de significado concreto y por ello ha sido muy utilizada por los improvisadores para encajar sus versos. También lo fue en las trifulcas del Trienio liberal, como recoge Galdós en *El Grande Oriente*, pero no es el único⁹. Están las turbas ante la cárcel donde han encerrado al sublevado Vinuesa, bajo rótulos como “Constitución” o “Trágala, perro, tú servilón” o “*varias estrofas de las más indecentes del lairón*”. Todos los chulillos, todos los rondadores guitarristas, vagos, patriotas o chiquillos (*El Grande Oriente*, 746)

hacían escala al pie de la reja de Vinuesa; así que este oía constantemente durante dieciocho horas de las veinticuatro del día, los famosos versos:

Dicen que vienen los rusos / por las ventas de Alcorcón. / Lairón, lairón. // Y los rusos que venían / eran seras de carbón. / Lairón, lairón.

Estas eran las estrofas comunes; pues las picarescas e indecentes en que se atribuían al cura de *Tamajón* las mayores atrocidades y desvergüenzas, no pueden copiarse.

⁹ Vid, otros ejemplos de letras en los discos de la *Antología de la música militar de España*, de Ricardo FERNÁNDEZ DE LATORRE, Fonogram, Madrid, 1972.

Cantos políticos: la Bolanchera

Estamos en marzo de 1822, sigue la anarquía en la España constitucional, pero don Patricio Sarmiento parece rejuvenecido y sale al portal de su casa “cantando entre dientes patriótica cancioncilla”, como casi siempre (7 de julio, 800):

Un día don Patricio cantaba:

Para arreglar todito el mundo / tengo un remedio singular, / y es un martillo prodigioso / que a un nigromante pude hurtar. / Cuando pretendan los malvados / el despotismo entronizar, / este martillo puede solo / entronizar la libertad.

En la Navidad de 1821, en el número 20 de *El Zurriago* (que comenzaba sus páginas saludando a sus lectores así: “Número veinte: / y felices Pascuas / a la buena gente”), y entre sus páginas 6 y 9, el famoso periódico exaltado había publicado la amplia letra íntegra de la canción titulada *La Bolanchera, o Boulangère, para mayor claridad, con el subtítulo de El martillo*, y con este prelude explicativo:

He aquí una canción que sería muy conveniente que se propagase y extendiese si llegásemos al caso de presumir que la libertad estaba amenazada, que desaparecían nuestras garantías, en una palabra, si creyésemos que ya íbamos a ser esclavos sin remedio. Ahora no hay ese peligro porque gracias a Dios y a su bendita madre, el Rey marcha el primero y todos marchamos a su ejemplo por la senda constitucional; pero si la Santa Alianza enviase a España sus ejércitos, como los envió a Nápoles, también sería conveniente recibirlos cantando la misma canción, cuyo tenor es el siguiente:

Y reprodujo el largo texto de 10 estrofas de 8 versos cada una: el narrador galdosiano sólo puso en boca de Sarmiento los cuatro primeros de la primera estrofa, y los cuatro últimos de la décima y última¹⁰.

Volviendo a Galdós, vuelve a mencionar otros cuatro versos de *La Bolanchera* en la conversación cantada que se traen Gil de la Cuadra y Patricio Sarmiento cuando el realista sale con su hija Solita a buscar a Anatolio, el novio de la niña, y encuentra al exaltado. Tras amenazarte éste con la que he llamado antes ‘canción de la estaca’, le dice que si no le gusta, “allá va otra” (7 de julio, 849):

¡Qué martillo tan bonito! / ¡Qué medicina singular! / Tú harás cesar todos los males / como te sepan manejar.

Se trata de los versos 5 a 8 de la primera estrofa de las diez que sabemos que tenía el cántico, versos que no reprodujo antes.

¹⁰ El último verso de Galdós es posible que contenga una errata: en todo caso, *El Zurriago* es más coherente: “este martillo puede solo / perpetuar la libertad.”, evitando así la repetición del verbo *entronizar*. Iris M. ZAVALA, en su eruditísimo ensayo “La prensa exaltada del periodo liberal: *El Zurriago*”, obra citada, pp. 365-388, sostiene que el martillo es alusión directa a la francmasonería.

No encuentro nada respecto a la música con la que se cantaba; quizá se hiciese sobre la de la canción infantil francesa aludida en *El Zurriago*, que aún pervive en el repertorio tradicional de nuestros vecinos, *La boulangère à des écus* (La panadera tiene dinero).

Cantos (presuntamente) populares

Pipaón, que ha trabado amistad con el duque de Alagón por medio del antiguo bailarín don Antonio Ugarte, empieza a pedirle algún que otro favorcillo. Por ejemplo, que intervenga en la moratoria de una deuda de las Sras. de Torreño; y que mantenga en prisión a Gasparito Grijalva, su rival ante Presentacioncita Rumblar. Es precisamente ésta quien le pide ayuda para auxiliar a alguien que no concreta. Acepta encantado y salen los dos y doña Salomé, él embozado, por el viejo Madrid (*Memorias de un cortesano...*, 281), ora despacio,

ora de prisa para huir de un grupo de curiosos, ora despacio para recrearnos con el majo cantar que por las rejas de una casa humilde salía, [etc.].

Clara está buscando a Monsalud por los barrios extremos de Madrid, se asusta al escuchar a lo lejos gritos de mujeres, y luego ella ha asustado a una niña que caminaba delante cantando y que ahora la cree una bruja (*La Fontana de Oro*, 413):

De repente oyóse una voz infantil que venía de abajo. Era una niña que subía sola, y cantando, por la calle de Segovia, dirigiéndose a la Morería. Clara vio con asombro que la niña, sin cesar de cantar, subía la cuesta y trepaba encontrando una vereda entre tantos escombros.

Es más explícito lo que algunos extranjeros esperan ver cantar a una española. Cuando Genara está en París y, entre otras cosas, ha visitado al ministro Chateaubriand, ya observó cómo el célebre escritor parecía echar en falta la guitarra (*Los cien mil hijos...*, 55); ahora se refiere al éxito que tiene con los invitados de la condesa de la Tremouille, y precisamente porque creen en una mezcla “de maja y de gran señora, de Dulcinea y de gitana” (*Los cien mil hijos...*, 60):

El más rendido se suponía expuesto a morir asesinado por mí en un arrebato de celos, pues tal idea tenían de las españolas, que en cada una de ellas se habían de hallar comprendidas dos personas, a saber: la cantaora de Sevilla y doña Gimena, la torera que gasta navaja y la dama ideal de los romances moriscos.

No necesariamente andaluzas son las coplas que cantan los soldados tendidos en el suelo que descansan en el convento solitario de Regina Coeli cerca de Solsona (*Un voluntario realista*, 589).

Cantos religiosos

Y por supuesto son muy distintos los que se oyen cuando están dando el viático y lo anuncia el triste son de una campanilla y rezos en latín. Los escucha Monsalud, que ha sido aprisionado por Carlos Navarro y su gente, y se lo están ofreciendo al moribundo abuelo de Genara, don Miguel de Barahona (*La segunda casaca*, 579):

El viático entraba en casa. Monsalud distinguió lejano resplandor de faroles; después de un gran silencio, solo interrumpido por algunas voces que en lo más hondo de la casa sonaban, semejantes a los tristes ecos del coro de un convento,

luego se oyó el estrépito de los pasos, la misma campanilla, los mismos rezos. Dios salía.

Ahora es el liberal Lázaro quien, recién llegado a Madrid, se mete en importantes líos con los exaltados, es detenido y encarcelado y tiene ensoñaciones nocturnas (*La Fontana de Oro*, 237):

Se le representaban dos filas de hombres cubiertos con capuchón negro y agujereado en la cara en el lugar de los ojos. Por el fondo venían los mismos que le interrogaron, y uno de ellos traía enarbolado el mismo Santo Cristo que presidió al tormento. Cantaban con voz lúgubre una salmodia que parecía salir de lo más profundo de la tierra, y avanzaba todos, él también, en pausada procesión.

También canta salmodias la más pequeña de las Porreños, Paulita la santa; unas veces, lo hace tratando de evangelizar a Clara, en otras ocasiones las entona cuando ha empezado a ser seducida por Lázaro, sin que él se haya enterado (*La Fontana de Oro*, 289, 297):

Por eso no supo que nunca sus bellos ojos habían tenido un resplandor tan vivo, ni que jamás voz de monja alguna entonó salmodias con tan melodioso timbre como el de la voz de Paula al decir: «¿usted creyó que no *almorzaría* hoy?».

Cantos tristes

Si hay un cántico triste en la historia de la canción española –y supongo que también en la europea– es el de Chactas por su amada Atala. Nos lo recuerda Genara cuando en París va comisionada a visitar a Chateaubriand, entonces ministro pero sobre todo, para su visitante, autor de libros ya leídos y muy admirados (*Los cien mil hijos...*, 54-55):

El día siguiente, primero de marzo [de 1823], era el señalado por Chateaubriand para recibirme. Yo tenía vivísimos deseos de verle, por dos motivos: por mi comisión, y porque había leído la Atala poco antes, hallando en su lectura el más profundo deleite. No sé por qué me figuraba al vizconde como una especie de *triste Chactas*, de tal modo que no podía pensar en él sin traer a la memoria la célebre canción.¹¹

¹¹ Chateaubriand publicó *Atala* en el París de 1801. La primera versión española, *Atalá o Los amores de dos salvajes en el desierto*, se debe a la traducción de S. Robinsón y es también parisiense y del mismo 1801. Hay también otra en Valencia en 1803, y luego otras muchas. Del argumento de esta novela alguien extrajo una canción que fue entonces famosísima y muy difundida su letra. Marcel Bataillon, que ha estudiado cómo aparece la canción en otros tipos de libros, tanto históricos (Marqués de Custine, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, París, 1838, III, pp. 349, 352-353), o narrativos (Fernán Caballero, *La Gaviota*, parte II, cap. XVI), descubrió en la Biblioteca Nacional de París dos pliegos sueltos con el texto de “la célebre canción”, uno impreso en Valencia por Bertrán Fortesa y otro en Barcelona en la imprenta de Francisco Vallés (“*Canción nueva de la Atala*”). El de Valencia, compuesto por 36 estrofas de 8 versos cada una, tiene el siguiente título e introducción: “Canción nueva. En ella se declara los amores de la sensible Atala y del ardiente Chactas; y la desesperación de este por causa de la muerte de su querida”. Y su primera estrofa dice así: “Nací americano errante, / mi padre a mi lado expiró, / y

Canturreos o cantos indeterminados

Algunos personajes galdosianos canturrean entre dientes, o simplemente cantan sin que se nos diga el qué. Por ejemplo, Solita, quien tras muchos años de cuidar a la familia Cordero, ha logrado interesar al viudo don Benigno, pero éste no se atreve de momento a declararle su interés. He aquí dos ejemplos, el primero en la casa de Madrid, el segundo en la de Los Cigarrales toledanos (*Los apostólicos*, 716 y 786):

Al día siguiente Sola estaba con excelente humor que reyaba en festivo, lo que dio muy buena espina al héroe de Boteros. Canturreaba entre dientes, cosa que no hacía todos los días, y su cara estaba muy animada, si bien podía observarse que tenía los ojos algo encendidos. [...]

Cuando el maestro se retiró, Codero y Sola hablaron larguísimo rato, Separáronse al fin, porque ella no podía abandonar ciertas ocupaciones de la casa, y cuando entró Sola en el cuarto donde estaba planchando se secó los ojos, que pestañeaban como si quisieran lloriquear un poco. Después cantó entre dientes, apartando la ropa que iba a repasar.

Música vocal con acompañamiento

Ópera

Carlos Navarro y sus dos acompañantes vascos sospechan de Genara y de todo bicho viviente, como Pipaón, o Monsalud... Ella, para cambiar de asunto le pregunta que dónde ha dejado a su abuelo, y él le responde que “fue solo al Príncipe a comprarte billetes para esta noche”. Zurrumurdi afirma que dan “una ópera nueva, una sandez, qué se yo”. Carlos, de malísimo humor, gruñe el título: “Se llama *La inútil presunción o El barbero de Sevilla*, por un tal Rufini o Rossini”. (*La segunda casaca*, p. 548):

–Anoche se estrenó: es un sainete ridículo, según me han dicho –añadió el amigo–. Un tutor estúpido, un barbero sin vergüenza, una pupila descocada, un amante que se finge soldado borracho para meterse en la casa, después se hace maestro de música, y luego entra por el balcón.

Tras describirnos el carácter de la bellísima indianita Andrea, el narrador aborda ahora el de su tutor, el venerable masón don José Campos, y nos espeta (*El Grande Oriente*, 672):

en los campos terribles de Marte / la venganza me recomendó: / así mismo a su caro aliado / encargó mi cuidado al morir, / pero yo me aparté de su lado; / sin mi Atala no puedo vivir”. M^a Paz Díez Taboada añade a otros muchos autores que mencionan la triste canción, como V. de la Fuente, el duque de Rivas, Nombela, Pereda, el mismo Galdós por supuesto y hasta el Valle Inclán de *Viva mi dueño*. Además de las citadas por Bataillon, hay otras muchísimas ediciones, con variaciones múltiples, a lo largo del XIX, y también pasó a las ediciones populares de aleluyas, e incluso al teatro, y no sólo al hablado, sino también al cantado, como por ejemplo, *¡Triste Chactas!*, zarzuela en un acto y en prosa, letra de Pedro M^a Barrera con música de Francisco A. Barbieri (Teatro Eslava, 9 de marzo de 1878), Madrid, Impr. de de los Sres. de Rojas, 1878. Vid. BATAILLON, Marcel: “La Canción de la Atala”, en *Bulletin Hispanique*, 32, 2 (1934), pp. 199-205, reseña del estudio de Jean Sarrailh *Atalá en Espagne*; DÍEZ TABOADA, M^a Paz: *La Despedida. Estudio de un subgénero lírico*, CSIC, Instituto de Filología, Madrid, 1998, pp. 133-134, nota 107.

No se crea que el Venerable se parecía a los grotescos tutores que son el elemento bufo de las comedias italianas del siglo XVIII y que también abundan en el repertorio de las óperas. Campos no quería que su sobrina se casase con él.

En efecto, por razones diversas (entre ellas, la riqueza del elegido), el venerable tío de Andrea quería casarla con el marqués de Falfán de los Godos; pero Andreíta no quería casarse con el marqués, porque amaba a otro (*El Grande Oriente*, 673):

Eso sí que se parece a todas las comedias italianas del siglo XVIII, a las óperas del primer repertorio y a muchas novelas de aquel tiempo, principalmente a las de D'Alincourt, madame Cottin y mistress Bennet.

Nuestro viejo conocido Pipaón ha ido a visitar a don Patricio Sarmiento en la celda de la muerte, pues ha sido condenado a la horca, y tras consolarle de una manera convencional y retórica e invitado a verle de nuevo, anuncia a dónde ha de marchar ahora (*El terror de 1824*, 389-390):

Voy a una reunión donde cantan la Fábrica y Montresor... ¡Qué aria de la *Gazza Ladra* nos cantó anoche esa mujer! Montresor nos dio el aria de *Tancredo*. ¡Aquello no es hombre, es un ruiseñor!... ¡Qué portamentos, qué picados, qué trinos, qué vocalización, qué falsete tan delicioso! Parece que se transporta uno al séptimo cielo. Conque adiós, señores... tengo que ensayar antes un paso de gavota. Señores, que se diviertan ustedes con el viejo Sarmiento.¹²

No es la única tertulia donde se hacía ópera. En la de Genara –estamos en 1830–, además de la política, versos, comedias y danzas, “la música no ocupaba el último lugar” (*Los apostólicos*, 670):

Después que algún aficionado tocaba al clave una sonatina de Haydn o gorjeaba un aria de la *Zelmira* cualquier italiano de los de la compañía de ópera, solía el ama de casa tomar la guitarra, y entonces... No hay otra manera de expresar la gracia de su persona y de su canto sino diciendo que era la misma Euterpe,

¹² *La gazza ladra* (La urraca ladrona) es una ópera semiseria, libreto de Gerardini y Caigniez con música de Rossini (La Scala, 1817).- *Tancredi* es una ópera seria en dos actos de Gaetano Rossi con música de Rossini (La Fenice, 1813).

Los cantantes mencionados son reales y anduvieron por Madrid. Isabella Fabbrica (c. 1802-c.1860) fue primera contralto en toda Italia y en muchos países de Europa, entre ellos el nuestro. Rechazó el matrimonio con el compositor Mercadante para casarse con el primer tenor Giovanni Battista Montresor. Ambos actuaron juntos en muchas ocasiones, y su éxito en Madrid fue enorme, como nos contó Mesonero Romanos, quien escribió: “Se vestía a la *Montresor*, se peinaba a la *Cortessi*, y las mujeres varoniles a la *Fabrica* causaron furor todo aquel año” de 1825. Vid. EL CURIOSO PARLANTE: *Escenas matritenses*, 3ª ed., Impr. de Yenes, Madrid, 1842, pp. 83-85. Y entre otras muchas referencias (vienen en todos los periódicos y semanarios de esta época, tanto en Italia como en España), vid. MOLINA MARTÍNEZ, José Luis y MOLINA JIMÉNEZ, M^a Belén: *María Manuela Oreiro Lema (1818-1854) en el Diario de José Musso Valiente (La ópera en Madrid en el bienio 1836-1837)*, Universidad de Murcia, Murcia, 2003, pp. 18 y 29; y CASCIO, Paolo: “Un modelo de temporada de ópera italiana en el Teatro del Príncipe. La correspondencia desde Milán del empresario D. Cristóbal Fernández de la Cuesta en 1826”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 17 (2009), pp. 61-77.

bajada del Parnaso para proclamar el descrédito del plectro y hacer de nuestro grave instrumento nacional la verdadera lira de los dioses”.¹³

Pero unos años más tarde –estamos ahora en el invierno de 1833– las cosas han cambiado bastante; Genara, antes absolutista, es ya partidaria del sistema del justo medio o de la conciliación, y ha restringido bastante sus tertulias (*Un faccioso más...*, 876):

No se abrían las puertas de aquella feliz morada para el primer poeta que viniese de su provincia cargado de tragedias, ni para los tenores italianos, ni para los abogados oradores que empezaban a nacer en las aulas con una lozanía hasta cierto punto calamitosa.

Ópera cómica (Opereta) y Zarzuela

El narrador no está describiendo, tras mostrarnos los jardines neoclásicos de La Granja, a sus numerosos paseantes en el momento en que la Corte allí reside, y tras demás y petimetres, requiere ahora “el pincel más amanerado” para apuntar los pompones de los militares (*Los apostólicos*, 831):

y si hubiera tiempo y lienzo, pondríamos en último término, con tintas graciosas, un zaganete de alabarderos, que, semejante a un ejército de zarzuela, pasa por el jardín precedido de música de tambor y pífanos.

El narrador galdosiano se refiere varias veces a la ópera cómica con el término de opereta, un rótulo que alude a obras cantadas y habladas, especialmente francesas o vienesas, que nacieron a partir de la ópera cómica pero un poco después de la acción del relato que nos está narrando. Por ejemplo, cuando Monsalud se encuentra con don Benigno Cordero paseando por los jardines de La Granja cuando el rey Fernando está agonizando. Monsalud está ya de vuelta de todo, se encuentra incluso extranjero en su propia patria, y es desde luego totalmente contrario a los partidarios de la sucesión del infante don Carlos (*Los apostólicos*, 846):

Don Benigno le oía con estupor. Habíanse internado en uno de aquellos laberintos hechos con tijeras, que parecen decoraciones teatrales construidas para una sosa comedia galante o para una opereta de Metastasio.¹⁴

Otro ejemplo: La infanta doña Carlota, hermana de la reina María Cristina, llega a La Granja de San Ildefonso cuando el rey está ya muy enfermo, pero viene sobre todo muy enfadada con la reina por la “claudicación” que suponía la

¹³ *Zelmira* es una ópera en dos actos con libreto de Andrea Leone Tottola basado en *Zelmire* de De Bellay, y música de Rossini (Nápoles, 1822).

¹⁴ Pietro Antonio Trapassi, *Metastasio* (1698-1782) es el libretista italiano más famoso del XVIII, autor sobre todo de óperas serias (mitológicas o sobre historia antigua) subtituladas generalmente como “dramma per musica” o “tragedia per musica”. Hizo también música religiosa e incluso se recopiló alguna que otra canción suya con acompañamiento de tecla e incluso de guitarra. También, aunque muy escasas, escribió piezas breves en un acto como la que con el título de *L'isola disabitata* se estrenó en Aranjuez, 1753, para festejar los años del rey Fernando VI por encargo de la reina doña Bárbara. Quizá el narrador galdosiano tenía esta obra en mente...

modificación de la pragmática sanción de marzo de 1830 en favor del infante don Carlos (*Los apostólicos*, 859-860):

El testigo presencial de estas escenas, que ya no eran de tragedia ni de drama, sino de opereta, cuenta que como Cristina y Carlota hablaban acaloradamente en italiano, no era posible a los presentes entender bien lo que decían.

Canciones con guitarra

Al describir el autor la madrileña Carrera de San Jerónimo, donde se encuentra el café y centro de conspiraciones llamado la *Fontana de Oro*, nos indica quién transitaba por esa calle tanto en vehículos públicos como privados, o simplemente andando (*La Fontana de Oro*, 90):

y entre todo esto el esportillero con su carga, el mozo con sus cuerdas, el aguador con su cuba, el prendero con su saco y una pila de seis o siete sombreros en la cabeza, el ciego con su guitarra y el chispero con su sartén.

Pero no todos los que cantan con guitarra han de ser ciegos. Las sastras llamadas Remolinos, amigas de Gil Carrascosa y especialistas en ropas de iglesia, son asediadas por doña Rosalía, otra sastra que vive pared por medio y las ha declarado guerra a muerte: (*La Fontana de Oro*, 377):

Tenía además la doña Rosalía un amante del *comercio*, que la visitaba todas las noches, en compañía de una guitarra; y era este amante un ser creado de encargo por el Infierno para cantar y tocar toda la noche en aquella casa y no dejar dormir a las dos sastras de ropa sagrada.

Y a veces es la imaginación de un interlocutor extranjero quien se inquiere dónde está el instrumento, como cuando Genara visita en París al ministro Chateaubriand y observa al célebre escritor (*Los cien mil hijos...*, 55):

En sus miradas creí sorprender una observación algo impropia de hombre tan fino. Pareciome que miraba si había llevado yo el rosario para rezar en su presencia, o alguna guitarra para tocar y cantar mientras durase el largo plazo de la antesala.

Volviendo a Madrid, el jesuita padre Gracián acaba de salir de casa de la *señá* Nazaria, y cuando junto al subdiácono José Sancho se aproxima a su residencia vuelve a escuchar oscuras amenazas, las que desembocarán en la próxima tragedia (*Un faccioso más...*, 1061):

Aproximábase al colegio Imperial, cuando un pillete que rasguñaba una destemplada guitarra se le puso delante, cortándole el paso, y con voz que tenía más de infernal que de humana, cantó esta copla:

¡Muera Cristo, / viva Luzbel! / ¡Muera don Carlos, / viva Isabel!

Apartó suavemente el jesuita al cantor y siguió adelante. Pero Sancho fue más expresivo, y empujó al pillastre, expulsándole con violencia de la acera. Instantáneamente recibió en el hombro un golpe dado con la guitarra. Los dos se hallaban frente a frente mirándose con ojos de ira.

Canciones y obras religiosas

El ex abate don Gil de Carrascosa visita con don Elías a las Porreño para tratar de ayudar a Clara, y las invita a la función que la Hermandad de la Pasión y Muerte celebra mañana en la iglesia de Maravillas (*La Fontana de Oro*, 251):

Gracias al petitorio que yo dirijo, se han reunido dos mil y pico de reales. Tenemos misa con orquesta de capilla, y nos predica el padre Lorenzo de Soto, que es un orador que vale un Perú. [...] Esta tarde tenemos completas, en que cantan los tiples de Ávila y el padre Melchor, franciscano de Segovia. Mañana oficiará el reverendo obispo de Mechoacán, y por la tarde habrá procesión, a la que asistirá la Cofradía del Paso, la del Santo Sudario, y también irán los niños del Hospicio.

La bella Genara ha llegado a Sevilla, estamos a 12 de junio de 1823 y va con su criada a la catedral porque allí la ha citado su amado Monsalud; se especula sobre la posible partida del rey aquel mismo día, pero el interés de Genara está puesto en otro hombre muy distinto (*Los cien mil hijos...*, 145):

Alzando los ojos veían las grandiosas bóvedas. Zumbaba en mis oídos el grave canto del coro, y a intervalos una como chorretada de órgano, cuyas maravillosas armonías me hacían estremecer de emoción, poniendo mis nervios como alambres.

Pero de nuevo se verá obstaculizada su entrevista, pues fuera estalla la revolución y el deán manda cerrar todas las puertas (*Los cien mil hijos...*, 149):

Los canónigos dejaban el coro y se reunían en su camarín, marchando de dos en dos o de tres en tres, charlando sobre los graves sucesos. Los sochantres y el fagotista se dirigían piporro en mano a la capilla de música, y los inocentes y graciosos niños de coro, al ser puestos en libertad iban saltando con gorjeos y risas, a jugar a la sombra de los naranjos.

Estamos ahora en los aledaños de la ejecución de don Patricio Sarmiento en la horca, le conforta el padre Alelí y uno de los hermanos que le asisten le dice que hoy celebrarán una misa de rogativas por el condenado a muerte; en ella también (*El terror de 1824*, 400-401)

habrá lo que llamamos ejercicio de agonía, donde se hace recomendación del alma del reo; luego siguen las jaculatorias de agonía y se cantará el ne recorderis. Los más bellos himnos de la iglesia y las piadosas oraciones de los fieles acompañan a usted en su tránsito doloroso... ¿qué digo doloroso? gloriosísimo.

Y hemos llegado a Solsona, estamos en el convento de San Salomó en el preciso momento que la bella doña Teodora de Aransis y Peñafort, sobrina del conde de Miralcamp, está tomando el velo y el monago Pepet Armengol contempla la escena con arrobo (*Un voluntario realista*, 418-419):

Deslumbradoras ropas llenas de encajes, oro, pedrerías, cubrieron los encorvados hombros y sonaron en el coro melodiosos cantos de órgano combinados con la dulcísima voz de las monjas. Pepet miraba y oída con

embeleso sintiendo su alma en estado de arrobamiento y exaltación, porque su fantasía simpatizaba de un modo extraordinario con las cosas solemnes, ruidosas y misteriosamente bellas.

Pero hay obras religiosas muy cercanas a las profanas, sobre todo en oratorios, cantatas y similares compuestas por operistas. Por ejemplo, el *Stabat Mater* de Rossini, que el narrador nos menciona cuando habla del influyente eclesiástico Manuel Fernández Varela, arrogante, simpático, afable, galante, modales muy finos y... gran gastrónomo, como lo pueden atestiguar dos de los más acreditados aficionados y cultivadores de la gastronomía: “El uno se llamaba Aguado, marqués de las Marismas, y el otro Rossini, no ya marqués, sino príncipe y emperador de la música, a quien además Varela protegió como a otros muchos, tal que Larra, Espronceda, Pastor Díaz...” (*Los apostólicos*, 723):

Cuando vino Rossini en marzo de aquel año [1831] le encargó una misa. Rossini no quería hacer misas... «Pues un *Stabat Mater*». / Algunos números del célebre *Stabat* se estrenaron aquella Semana Santa en San Felipe el Real, dirigidos por el mismo Rossini, y hubo tantas apreturas en la iglesia que muchos recibieron magulladuras y contusiones y se ahogaron dos o tres personas en medio del tumulto. Rossini fue obsequiado como es de suponer, atendida su gran fama. Tenía próximamente cuarenta años, buena figura, y su hermosa cara, un poco napoleónica, revelaba, más que el estro músico y el aire de la familia de Orfeo, su afición al epigrama y a los buenos platos”.

Canciones no especificadas

El joven militar Claudio Vozmediano, aunque liberal, ha socorrido en la calle a Don Elías, el Coletilla, un absolutista acérrimo, a quien estaban maltratando algunos exaltados. Le ha llevado a la casa donde el Coletilla vive, y allí conoce a una linda jovencita, de la que se acabará enamorando sin saber qué relación tiene con el viejo: Clara. El militar vuelve porque desconfía del Coletilla, oye cantar a la chica, y se pregunta cosas que, de momento, no tienen aún respuesta (*La Fontana de Oro*, 125):

Un silencio sepulcral reinaba en la casa. De repente sintió una voz de mujer que cantaba; sintió pasar una persona rápidamente por el pasillo en que estaba la puerta; sintió el ruido del traje, rozando con las paredes al correr, y sintió la voz, la voz que, al pasar tan cerca, resonó con timbre delicado y expresivo. Era Clara, que cantaba y corría. ¿Era acaso feliz? Nuevo misterio.

El Conservatorio

Estamos en febrero de 1831, “el año sangriento”, y el Real Conservatorio lleva ya unos ocho meses funcionando; don Benigno Cordero recibe en su tienda la visita de una parroquiiana y amiga (es nuestra bella Genara), quien está un poco aburrida de la situación, pues se muestra “cansada de poetas, de mazurcas y de chismes políticos”. Cuando Cordero le habla de una posible dulcificación y amansamiento de las cosas y saca a relucir a la reina, oye lo siguiente (*Los apostólicos*, 685-686):

—¡Oh!, sí, la reina... —exclamó la dama con ironía—. Sus dulcificaciones, de que tanto se ha hablado, son pura música. Ya lo ve usted, ha fundado un

Conservatorio por aquello de que *el arte a las fieras domestica*. Me hace reír esto de querer arreglar a España con músicas. Al menos el rey es consecuente, y al fundar su escuela de Tauromaquia, cerrando antes con cien llaves las Universidades, ha querido probar que aquí no hay más doctor que Pedro Romero. Eso es, dedíquese la juventud a las dos únicas carreras posibles hoy, que son las de músico y torero, y el rey barbarizando y la reina dulcificando nos darán una nación bonita. ¡Ah!, me olvidaba de otra de las principales dulcificaciones de Cristina. Por intercesión de ella ¡oh alma generosa!, se va a suprimir la horca para sustituirla ¡internézcase usted, amigo Cordero!... para sustituirla por el garrote... No sé si en el Conservatorio se creará también una cátedra de dar garrote... con acompañamiento de arpa.

Pero el problema para los absolutistas exaltados era la sucesión del rey Fernando; y lo dicen con claridad, como el agente de asuntos eclesiásticos don Felicísimo Carnicero en charla con la bella Genarita (*Los apostólicos*, 742):

Ese pobre rey se ha entregado en manos de la herejía y del democratismo; la reina nos quiere embobar con músicas, pero no le valdrán sus mañas para hacernos tragar la sucesión de su hija Isabelita, que así será reina de España como emperador de la China, *ji ji*. Ellos ven venir el nublado y se preparan, pero nosotros nos preparamos también...

Música instrumental

Clarines (y tambores)

Delante de la iglesia de los trinitarios está el “zaguanete de la Guardia de la Real Persona”, pues va a pasar Su Majestad y la familia real en pleno (*Los cien mil hijos...*, 294):

Formaron los guardias (a quien entonces llamaba el vulgo los chocolateros, no sé por qué), y el estrépito de tambores y clarines llenaba los aires. Tales sones y el limpio sol que inundaba aquellos días las calles, daban a la regia comitiva esplendor y armonía celestes.

Volverán a sonar muchas veces, y tanto de un lado como del otro; estos primeros que ahora escuchamos en las trifulcas entre realistas y exaltados de mediados de 1822, son los que defienden al rey cuando se sublevó la Guardia Real ante los insultos del pueblo hacia la real persona; los segundos son de los llamados constitucionales; los terceros vuelven a ser de los serviles (*7 de julio*, 892, 894, 924):

Los tambores tocaban al ataque y los granaderos furiosos injuriaban a la multitud amenazando pasarla a cuchillo si no se retiraba. [...] y el tambor resonando sin cesar como el ronquido del gigante furioso que impaciente aguarda la pelea. [...] Por la calle Mayor adelante avanzó la columna de guardias, tan orgullosa como si fuese a una parada, al son de sus ruidosos tambores, y dando vivas al rey absoluto.

Fagotes

Las tres Porreñas ha ido a casa del clérigo don Silvestre para contemplar una procesión que va a pasar bajo sus balcones, tras los peculiares sonidos que la anuncian (*La Fontana de Oro*, 317):

Y rumor sordo y el áspero tañido de los fagotes vinieron a sacar de apuros a nuestra amiga, anunciando la procesión.

Guitarra / estudiantina

La guitarra es uno de los símbolos de lo español para los extranjeros, y hemos visto y veremos algunos ejemplos. Pero tampoco los españoles se sienten incómodos ante ella. Veamos algunos ejemplos.

Tras muchas y variadas vicisitudes, Pipaón y Presentacion-cita Rumblar, que han salido con doña Salomé a auxiliar al huído Gasparito Grijalva, salen huyendo porque también son buscados por la policía, les quieren asaltar y se encuentran con dos de los perseguidores, nada menos que el duque de Alagón y un personaje desconocido (luego sabremos quién es, nada menos que el rey Fernando en una de sus frecuentes aventuras amorosas), quienes les obligan a entrar en una hermosa pieza iluminada por dos luces; el narrador se fija en dos cosas: por allí aparece el rostro de una mujer de acabada hermosura, y “de la pared pendía una guitarra”. (*Los cien mil hijos...*, 289-290).

Genara nos relata en sus memorias cómo logró en medio de la sublevación realista cruzar media España y llegar a Sevilla tratando de buscar a su Monsalud. Y traza el consabido canto a la noche andaluza, a la noche sevillana (*Los cien mil hijos...*, 113):

Para ella son los delicados aromas de jazmines y rosas; para ella el picante rumor de las conversaciones amorosas; para ella la dulce tibieza de un ambiente que recrea y enamora, las quejumbrosas guitarras que expresan todo aquello a que no pueden alcanzar las lenguas.

Con bandurrias y laúdes, las guitarras sostienen la estudiantina. He aquí una: Están discutiendo ahora el barbero Calleja y uno de sus parroquianos, Gil Carrascosa, por cuestiones políticas entre absolutistas y liberales, y pasan a cuestiones personales. Carrascosa le recuerda “la guitarrilla que le robó a Perico Sardina el día de la merienda en Migas Calientes”; el otro le responde que Gil se había quedado con la colecta el día de San Antón, icatorce pesos! (*La Fontana de Oro*, 95):

Pero entonces eras realista [...] Entonces dabas vivas al Rey absoluto, y en la estudiantina del Carnaval le ofreciste un ramillete en el Prado.

Órgano

Asistimos a la toma del velo como monja de la bella doña Teodora de Aransis en el convento de San Salomó de Solsona, y está ensimismado el monaguillo Pepet Armengol escuchando el canto melodioso de las monjitas (*Un voluntario realista*, 418-419):

El obispo echó muchos latines, y todos echaron latines, incluso Pepet que también había aprendido sus latines sin saber lo que querían decir; y el órgano seguía cantando como una endecha tierna y dulce, semejante a canción de amores o al acordado ritmo de flautas pastoriles en las soñadas praderas de la égloga. El pueblo gemía lleno de admiración o quizás de lástima. Estaban todos

en lo más serio de los latines, de la música y de los gemidos, cuando Pepet vio que rodeaban a la hermosa doncella [y le cortaban el cabello, ante lo cual] dio un salto y lanzó un terrible grito, diciendo: /-¡Brutos!... ¡pilllos! [lo que provocó la risa del obispo].

Piano

Salvador Monsalud, tras un nuevo fracaso, está reflexionando sobre sí mismo, y siempre en plan negativo: “Conspiro, y todo sale mal. Deseo la guerra y hay paz. Trabajo por la libertad y mis manos contribuyen a modelar este horrible monstruo. [...] ¿Amigos? Ninguno me satisface. ¿Artes? Las siento en mí, pero no tengo educación para practicarlas”. Y poco después el narrador nos relata la experiencia de Monsalud con el piano y con la poesía escrita (*El Grande Oriente*, 693 y 695):

Salvador tenía pasión por la música. Al establecerse en Madrid el año 18 creía en su candor (pues su alma era en el fondo excesivamente candorosa) que aquel arte estaba al alcance de todo el mundo. Ignoraba las inmensas dificultades técnicas, jamás vencidas después de la infancia, que caracterizan el arte más amable y más profundamente poético en la vaguedad soñadora de su expresión. Con estas ideas, Monsalud compró un piano. Creía, como vulgarmente se dice, que en el clave todo es coser y cantar. El desengaño vino al instante, y el pobre joven se encorbaba con desesperación sobre el ingrato instrumento, y sus dedos de hierro herían las teclas sin poder hacerles hablar más que un lenguaje discordante y estrepitoso. Al mismo tiempo trataba de explorar el mundo de aritmética y armonía comprendido entre las cinco rayas de la cábala musical, y su mente caía rendida ante un trabajo que exige paciencia sin fin y árida práctica. Un día le sobrevino un arranque de ira durante los estudios musicales, que asemejaban su casa a un conservatorio de locos, y tomando un martillo, dijo a las teclas:

-¡No queréis responderme? Pues tocad ahora.

Y las despedazó. La caja no tuvo mejor suerte, y una vez vacía, la llenó de legajos. Aquel clave sufrió la suerte de los hombres que a cierta edad se vacían de ilusiones y se llenan de positivismo.

La poesía escrita le cautivaba sobremanera. También se le antojó ser poeta escrito, lo cual es muy distinto de poeta sentido; pero tropezó con el inconveniente de no saber de nada, gran contrariedad que estorba mucho, aunque no tanto como al músico la ignorancia técnica de su arte.

Tambores

Además de los que anuncian a los militares, son también utilizados para anunciar la hora de los condenados a la horca, como Patricio Sarmiento (*El terror de 1824*, 402-405):

Entonces sintiose más fuerte el coro de lamentos, y al mismo tiempo ronco son de tambores destemplados. [...] El murmullo del pueblo crecía entre los roncocos tambores, y a él le pareció que toda aquella música se juntaba para exclamar: /-¡Viva Patricio Sarmiento!

Pero lo más normal es que suenen con el ejército. La monja vieja y vigilante de San Salomó, la madre Monserrat, es enemiga de ellos, y se expresa así recordando los sucesos de septiembre de 1810 (*Un voluntario realista*, 441):

¿Cómo quieren que me entusiasme con la guerra? La aborrezco, le tengo miedo: el ruido de un tambor me hace morir.

Ahora, cuando llegan las facciones de Aragón, los tambores de guerra nos hacen escuchar su ruido lejano y ronco. Y cuando llega don Francisco Chaperón con sus tropas y le cede el mando Carlos Navarro con su prisionero Monsalud, aquel le habla de lo inflexible que es su jefe el conde de España, incluso con su propio hijo (*Un voluntario realista*, 526 y 597):

Hombre más inexorable no se ha visto ni se verá. Cuando su hijo no se levanta temprano, el conde manda una banda de tambores a la alcoba... entran despacio, se colocan junto a la cama y de repente... ¡ipurrúm! rompen generala, y así el muchacho se despabila y salta hasta el techo.

Trompeta y tamboril

Don Juan de Pipaón, para conseguir la fama de buen absolutista, también coquetea con la iglesia (*Memorias de un cortesano...*, 293):

Poco antes había sido nombrado prioste de la archicofradía de Luz y Vela, y como tal me correspondía asistir a la función y acudir al pórtico de la iglesia [de los trinitarios], donde habíamos puesto el mostradorcito con varios objetos devotos y otros profanos, que al son de trompeta y tamboril se vendían o rifaban para atender los gastos de la corporación.

Hay por supuesto otras trompetas más peligrosas, aunque las que evoca el narrador cuando nos traslada el estado de Sor Teodora de Aransis tras recibir del antiguo sacristán y hoy guerrero Tilín la brutal declaración de amor, son sólo comparativas; vuelta en sí, está meditando sobre si aquellas terribles palabras no eran más que un castigo “por su detestable afición a las guerras religiosas” (*Un voluntario realista*, 484):

La noble conciencia de la dama iluminose con esta idea, y comprendió que era contrario a la religión, a la severidad monástica y a las leyes más elementales del amor de Dios su afán por las luchas de los hombres y aquel su deseo de ver triunfar al son de trompetas, cajas, cañonazos y gemidos de moribundos la mansa fe católica.

Zampoña

Don Juan de Pipaón ha logrado entrar en la tertulia del infante don Antonio, hijo de Carlos III, y famoso por su despedida al señor Gil en 2 de mayo de 1808. No había estudiado nada, pero cuando se hizo mayor, entre otras cosas, “se dedicó a los libros... quiero decir que era encuadernador” (*Memorias de un cortesano...*, 234):

Sí, encuadernaba primorosamente, hacía jaulas y tocaba la zampoña. [...] Últimamente había descuidado la zampoña y las jaulas y metídose a repúblico [absolutista por supuesto].

Músicas militares

El 16 de marzo de 1822, y en la iglesia-congreso que sirve como salón de las Cortes, sus partidarios van a ofrecer un homenaje a don Rafael del Riego, “el caudillo de la libertad, el ídolo de los hombres libres, el padre de los descamisados” (7 de julio, 823):

Ya la anunciaba vivo y alegre rumor de bandas militares, cuyo lejano son entusiasmó a la gente de la tribuna pública.

Estamos en vísperas del 7 de julio famoso, se discute sobre el fin de la sublevación de la Guardia Real, y los liberales de cualquier signo, tanto templados como exaltados, comienzan a cambiar el sobrenombre del rey, antes el *deseado*, o el *suspirado*, y ahora simplemente el *seducido*. Y mientras les mandaban a cada uno a su casa, porque era ya de noche, “sonó el ronco estrépito de la retreta”. (7 de julio, 905).

Estamos ahora en diciembre de 1829 y el pueblo madrileño se ha echado a la calle de nuevo, pues lleva décadas sin cansarse de contemplar siempre lo mismo (Los apostólicos, 652):

y el inacabable desfilar de uniformes abigarrados [...], y el trompeteo, la bulla, el oscilar mareante de plumachos mil, el fulgor de las bayonetas, [etc.].

Y es que ha llegado la nueva reina, María Cristina, a la que los poetas ensalzarán (Los apostólicos, 652)

en aquellas odas resonantes y tiesas, algo parecido al parche duro y ruidoso de una caja de guerra, y cuya lectura deja en los oídos impresión semejante a la que produciría una banda de tambores en día de parada, [etc.].

Hay otras muchas menciones de cajas, tambores, cornetas, clarines, trompetas... que suenan y se mencionan brevísimamente al paso de distintas milicias, y que no he anotado para no cansar a mis lectores.

Marcha real

Y el pueblo madrileño vuelve a quedar absorto y embobado al escuchar, “al compás de la marcha de tanto caballo festoneado y lleno de garambainas”, y entre otras, “el estruendo solemne de la marcha real”, estallando “la marcha real como un trueno” (Los apostólicos, 654-655 y 659).

Otros instrumentos

Monsalud y Pipaón tratan de esconderse y doña Fe les conduce por vericuetos inesperados hasta ‘Mano de Mortero’, en cuya habitación de techo abovedado contemplan todo tipo de cachivaches: cajas de violín, las roscas de una trompa y más cosas aún (La segunda casaca, 472-473):

Lo que más llamó mi atención fue una especie de banco de taller, donde había multitud de figurillas, al parecer juguetes de niños; caballitos, títeres que movían brazos y piernas con articulaciones de alambre, panderetas, nacimientos, instrumentos rústicos, dominguillos, peonzas y otras zarandajas,

muchas de las cuales estaban sin concluir o a media pintura, entre tarros de almagre y toscas herramientas.

En realidad se han refugiado en los sótanos vacíos de la antigua Inquisición, y lo que parecen instrumentos de tortura son sólo artilugios viejos con los que trabaja 'Mano de Mortero': aquel cilindro horrible es "un tambor que servía al pregonero de la bula"; aquella argolla enorme, "el aro de una pandereta con que jugaba en las Pascuas del año pasado el hijo del conserje"; y 'Mortero' precisa que aún quedan algunos cachivaches de tormento, pero están hechos pedazos y cada pieza por su lado (*La segunda casaca*, 478):

Yo cojo todos los días madera y hierro para remendar las guitarras, y hacer obra nueva. Si no fuera esto no tendría materiales para la juguetería...

Vuelven a aparecer todos esos artilugios cuando el pueblo amotinado quiere entrar en la antigua cárcel de la Inquisición, aparece un hombre en la puerta con extrañas cosas y las arroja en el suelo (*La segunda casaca*, 568):

Una lluvia de soldaditos a pie y a caballo, de muñecos articulados, de peones, de animalillos de cartón, de Reyes Magos, de pastores de Belén, de panderetas y rabeles, cayó sobre las cabezas y los hombros del gentío. Carcajadas generales acogieron el regalo.

Bailes y saraos

Al fin logra don Juan de Pipaón entrar en la Cámara Real, y contempla ante el rey Fernando algunos de los lienzos que hoy podemos admirar en el Museo del Prado (el narrador, oficiosamente, nos dice que aún no existía el tal museo); los tertulianos aprovechan para acusar ante el rey a sus adversario o contrincantes, especialmente a los francmasones, y uno de ellos, Collado, se apoya en lo que había hablado al respecto con Pipaón; a lo que el rey (recordando el momento en el que don Juan y Presentacioncita de Rumblar buscaban al fugado Gaspar Grijalva y huían de la policía que también le buscaba, y él se los había encontrado en una de sus visitas ocultas al viejo Madrid) respondió que Pipaón "no entiende más que de cortejar muchachas bonitas". Y añadió, aludiendo a bailoteos y saraos (*Memorias de un cortesano...*, 315-316):

Sí, [...] con esa cara de Pascua Florida y esa hinchazón de consejero de Castilla, es el mayor amparador de doncellas que hay en Madrid. Se mete en las casas más honestas, saca los tiernos pimpollos, los conduce so color de música y fiestas a los barrios bajos, los lleva también a las procesiones, a las fiestas de los conventos...

El término bailarín puede ser también despectivo, como cuando se describe a don Antonio Urgarte, que desde la profesión de maestro de baile ha llegado a lo más alto. O cuando don Miguel de Barahona anda por la calle en medio de la huelga revolucionaria de marzo de 1820 y se enfrenta con los amotinados, quienes, ante las palabras que les dirige, acabarán hiriéndole (*La segunda casaca*, 570):

Sois miserables y grotescos bufones que deshonráis el suelo de la patria. Apartaos de mí, despreciables bailarines. ¿Creéis que una nación es el tablادillo de un teatro?... Inmundos tiples, no chilléis más en mi oído... Mi voz atruena.

Una de las tres Porreños, doña Salomé, hija de don Baltasar, había tenido un pasado muy distinto al de la fealdad actual, y en ella y una buena boda cifró aquel caballero disimular su ruina (*La Fontana de Oro*, 223):

Salomé era entonces una sílfide. Ninguna le igualaba en esbeltez y delicadeza; vestía con suma gracia y sencillez, y bailaba el minueto de una manera tan sutil y ligera, que aparecía del modo menos terrestre que es posible en la figura humana.

La bella Genara anda en la frontera, quiere regresar a España y no encuentra medio alguno por aquello de la sublevación realista. Pero tiene un admirador francés y militar, el conde de Montguyon, quien le anuncia que marcha a Madrid, lo que aprovecha ella para seguirle y él para pensar en la España soñada por un francés típico, repleta de romances, seguidillas y boleros (*Los cien mil hijos...*, 78):

Él se puso tan contento, que olvidó aquella noche hablarme de la guerra y de los laureles que iban a recoger. Parecía un loco hablando de los alcázares de Granada, de los romances moriscos, de las ricas hembras, de las boleras, [etc.].

Ya ha llegado a Somosierra, y encuentra a tropas constitucionales que quieren cerrar el paso del Guadarrama, pero observa que tienen aire triste: están mal dirigidos, sin objetivos claros, mascando el fracaso (*Los cien mil hijos...*, 80-81):

Aquellos soldados capaces del más grande heroísmo, me inspiraban lástima, porque estaban destinados a desempeñar un papel irrisorio, como leones a quienes se obliga a bailar.

A las tropas francesas e hispanas que están tomando Cádiz en agosto de 1823 nadie tiene que obligarles. Nos cuenta Genara, quien anda por los alrededores tratando de encontrar a su amado Monsalud, que aquello no parecía de momento “guerra formal y heroica” (*Los cien mil hijos...*, 175):

Casi todo el ejército sitiador estaba con los brazos cruzados; los oficiales paseaban fumando; los soldados hacían menos pesado el tiempo con bailoteos y cantos.

Pero el bailoteo puede ser un símbolo de algo más trágico, como el que traza alguien en la horca. Por ejemplo, el que producirá el héroe de las Cabezas, Riego el *cabezudo*, ya en poder de los absolutistas vencedores. Lo señalan con claridad dos de ellos, el llamado Regato (que echa de menos una mayor longitud de los palos de la horca), y su interlocutor, que le contesta así (*El terror de 1824*, 231):

–Se puede hacer mayor –dijo el que respondía al nombre de Chaperon–. Por vida del Santísimo Sacramento, que no se quejará el Cabezudo... y su bailoteo será bien visto.

Hay otros bailoteos menos trágicos, como el que menciona el licenciado Lobo, asesor del furibundo absolutista Chaperón, hablando con la bella Genara sobre los conflictos políticos de la vuelta del absolutismo y su situación personal (*El terror de 1824*, 338):

Esto me pasa por haber sido una mala cabeza, por haber fluctuado entre los dos partidos sin decidirme por ninguno. Desde la guerra vengo haciendo quiebros como un bailarín sin saber a qué faldón agarrarme.

Y los hay muy festivos, incluso en conventos como el de San Salomó en Solsona, donde según la vieja y amargada y cotilla madre Monserrat (*Un voluntario realista*, 441),

hay monjillas tan casquivanas que se componen y acicalan dentro de sus celdas, cuando nadie las ve, y no pueden olvidar que en tiempos muy desgraciados han ido a bailoteos y teatros.

Porque a pesar de los malos tiempos en que se encuentra España al final del reinado de Fernando VII, a los buenos comerciantes como Benigno Cordero les va de maravilla; y estas son algunas de las causas que el narrador galdosiano nos enumera (*Los apostólicos*, 650):

Que se han sucedido buenos años para el género; que los cambios políticos improvisando posiciones han desarrollado el lujo; que las modas han favorecido grandemente el comercio de blondas y puntillas; que la paz de estos años de despotismo han traído muchos bailes y saraos, equivalentes a gran despilfarro de Valencienes, Flandes y Malinas; [etc.].

En la tertulia de nuestra bella Genara, allá por 1830, además de hablar de política se leían versos, se hablaba de comedias, se hacía mucha música, y no podía faltar la danza, lo que lleva al narrador a trazar una comparación entre el baile de entonces y el de tiempos más modernos, cuando está escribiendo (*Los apostólicos*, 670):

¡Ah! entonces el baile era baile, un verdadero arte con todos los elementos plásticos que le hicieron eminente en Oriente y Grecia, por donde parece natural mirarle como antecesor de la escultura. Entonces había caderas, piernas, cinturas, agilidad, pies y brazos; hoy no hay más que armazones desgarbadas dentro de la funda negra del traje moderno.

Esto quizá era así en los bailes de sociedad, pero en el campo se seguía bailando como siempre, incluso en medio de las más penosas circunstancias; como las que acompañan a Carlos Navarro preso por las tropas cristinas en el Norte de Aragón y protegido por su hermano Monsalud, quien le pide que se finja loco para salvar la vida. Era la época de la vendimia de 1833, el vino era abundante y la comitiva pasaba “por una calle de borracheras” (*Un faccioso más...*, 1016):

A cada instante hallaban grupos jaleadores; oíanse dicharachos, cantorrios, pendencias. Bailes y jotas festejaban el pingüe octubre, y los mozos vendimiadores aparecían manchados de mosto, feos y soeces como sacristanes,

que no sacerdotes, de un Baco pedestre y envilecido. Con la caída de la tarde se fue amortiguando el escándalo de aquella bacanal campesina, se extinguieron los ruidos de guitarras y panderetas, [etc..].

Nuestro don Benigno Cordero, tras muchos años de viudez, anda un tanto enamorado de su 'hija' Solita, ha estado a punto de decírsele alguna que otra vez, y la va a llevar a su posesión de los Cigarrales toledanos para pedirle allí que se case con él. Y le describe el viaje, que tan bien conoce (*Los apostólicos*, 768):

–Cuando pasemos de Torrejón de la Calzada, a Casarrubielos, fíjese en aquellas lomas de viñas, que están en fila y hacen unos bailes tan graciosos cuando pasa el coche corriendo...

No es la única vez que el narrador galdosiano hace bailar a la naturaleza, aunque en este otro ejemplo se trata de una naturaleza 'domesticada'. La corte pasa su temporada en La Granja de San Ildefonso, en la sierra segoviana, y se nos describen sus maravillosos jardines, "esta pasmosa obra del despotismo ilustrado" (*Los apostólicos*, 825-826):

El despotismo ilustrado da vida en el orden económico a los pósitos, a los bancos privilegiados, a los gremios; en el orden político crea los pactos de familia, y en el artístico protege el clasicismo. Llega al fin un día en que pone su mano en la naturaleza, y entonces aparece Le Nôtre, el arquitecto de jardines. Este hombre somete la vegetación a la geometría y hace jardines con monolito. A su mando inapelable los árboles ya no pueden nacer libremente donde la tierra, el agua y Dios quisieron que naciesen, y se ponen en filas, como soldados, o en círculo, como bailarines.

Campanas y sus tañidos

No son muchas, curiosamente, las campanas que resuenan en los relatos galdosianos en la época que estudiamos, comparando el asunto con las que escuchamos en la primera parte de este estudio, el de la década de Carlos IV y la Guerra de la Independencia. Pero alguna hay, e incluso las 'oiremos' luego, a título comparativo, en la sección de Imágenes musicales. Veamos.

Genara anda por Sevilla tratando de encontrar a su amado Monsalud, todo el mundo está marchándose hacia Cádiz, tanto por el río (con el célebre vapor inglés) como por tierra, y escucha campanas (*Los cien mil hijos...*, 160-161):

Al mismo tiempo sentí el clamor de las campanas echadas a vuelo en señal de que Sevilla había dejado de pertenecer al Gobierno constitucional, y en cuerpo y alma pertenecía ya al absolutismo. ¡Cambio tan rápido como espantoso!

Para lúgubre, la campana de Santa Cruz, cuando tañe ante el próximo ahorcamiento de nuestro viejo conocido don Patricio, que siente ya alcanzar la gloria, tanto la eterna como la otra (*El terror de 1824*, 403):

Toca a muerto –dijo Sarmiento –. Yo mandaré repicar y alzar arcos de triunfo, como en el día más grande de todos los días ¡Ya veo sus torres, oh patria inmortal, Jerusalén amada! ¡Bendito el que llega a ti!

El narrador nos explica el origen del apodo *Tilín* con el que se conoce al antiguo monago hoy sacristán de San Salomó, Pepet Armengol; el convento había perdido muchas cosas cuando le acometieron los franceses en 1819, y entre ellas las campanas (*Un voluntario realista*, 424):

No tenía, pues, San Salomó en tiempos de Pepet Armengol más que un menguado esquilón que servía para dar los toques canónicos, llamar a misa y echar de tiempo en tiempo algún repiqueteo que era objeto de punzantes bromas en todo Solsona. «Ya suena el almirez de las madres», decían, o bien «Hoy tienen fiesta las monjas cascabeleras». Un día pasaba Pepet por la plaza, una mujer le dijo: «Adiós, señor *Tilín*».

Más adelante, vemos a Pepet charlando con la bella y muy absolutista apostólica Sor Teodora de Aransís, está cansado ya de estar entre monjas, y le dice que quiere dejar de tocar la campana y de ir a la guerra y escribir sus órdenes sobre un tambor; enfadada la monja, le ordena que vaya a tocar el Ángelus (*Un voluntario realista*, 429-434):

Lentamente marchó a la sacristía, y empuñando la soga del esquilón, tocó el *Angelus*. La campana, difundiendo su gangoso tañido por los aires mucho más allá de Solsona, hasta los montes lejanos, parecía proclamar aquel nombre irrisorio que debía ser el nombre de un héroe, y gritaba con insistencia: *Tilín*, *Tilín*.

—¡Jesús, María y José! —exclamaba la madre abadesa—. ¡Vaya un modo de tocar el *Angelus*! *Tilín* se ha vuelto loco. Parece que toca a rebato.

Y los vecinos decían: «Las monjas cascabeleras están tocando a fuego».

Oiremos muchas más veces el esquilón de San Salomó: lo más normal, llamando a las monjas a sus rezos, a maitines por ejemplo; otras veces, cuando alguien pide que se toque, como el caballero Servet cuando se refugia de sus perseguidores en la celda de Sor Teodora y, tras amenazarla, se ‘rinda’ y le pide que toque la campana de alarma y le entregue a las autoridades (*Un voluntario realista*, 510 y 546). Pero no es el único. Hay otro esquilón en el convento de Regina Coeli, antaño muy pujante, donde ahora no viven sino dos monjes, y que servirá de punto de referencia a los realistas no exaltados de Guimaraens. Los primeros que escuchan “el tañido de un esquilón que sonaba muy cerca, en el bosque”, son Pepet y Sor Teodora, a quien ha raptado tras incendiar San Salomó. Pero es un toque persistente, pues es la señal de llamada para las tropas que vienen mandadas por Chaperón (*Un voluntario realista*, 586-587, 589, 599).

Pero cuando alguien ha prendido fuego al viejo convento, serán entonces “todas las campanas de la ciudad” las que se desgañiten y levanten a todos sus habitantes para correr en auxilio de las madres dominicas (*Un voluntario realista*, 561).

Las campanas de iglesia, sobre todo en zonas “apostólicas” (es decir, partidarias del infante don Carlos) suenan también apostólicamente. Estamos ahora en casa de don Felicísimo Carnicero, agente eclesiástico a quien visita de vez en

cuando Salvador Monsalud tratando, entre otras cuestiones, de conectar con su hermano Carlos Navarro; y se le dice que “llegó anteanoche de su excursión por el reino de Navarra y por Alava y Vizcaya” (*Un faccioso más...*, 879-880):

Dice que en todo aquel religioso país hasta las piedras tienen corazón para palpar por don Carlos, hasta las calabazas echarán mano para coger fusiles. Las campanas allí, cuando tocan a misa dicen «no más masones» y el día en que haya guerra los hombres de aquella tierra serán capaces de conquistar a la Europa mientras las mujeres conquistan al resto de España...

Hay relojes campanilleros menos aparatosos que los que se encaraman a lo alto de las torres, pero también bastante activos, los de interior de las casas. Veamos uno muy corriente y ‘trabajador’, el que suena cuando Bartolomé Canencia está preparando el viaje que hace a Cádiz con Monsalud y el Gobierno ante el inminente entierro de la Constitución; lo ha escuchado también Genara, abrumada en sus pensamientos (*Los cien mil hijos...*, 154-155):

En la sala había un reloj de *cucú* con impertinente pájaro que de esos que asoman al dar la hora y nos hacen tantas cortesías como campanadas tiene aquella. Nunca he visto un animalejo que más me enfadase, y cada vez que aparecía y me saludaba mirándome con sus ojillos negros y cantando el *cucú*, sentía ganas de retorcerle el pescuezo para que no me hiciera más cortesías. El pájaro cantó las nueve y las diez y las once, y con su insolente movimiento y su desagradable sonido parecía decirme: ¿Qué tal, señora, se aburre usted mucho? [...] Cuando no hay un reloj que lleve la cuenta exacta de la cantidad de esperanza que se desvanece y de la paciencia que se gasta grano a grano, menos mal; pero cuando hay reloj y este reloj tiene un pájaro que hace reverencias cada sesenta minutos y dice *cucú*, no hay espíritu humano bastante fuerte para sobreponerse a la pena.

Escucharemos al dichoso pájaro dar las doce, la una, las dos y hasta las tres, pero eso es ya otra historia. Y no es el único en este relato galdosiano. Cuando Genara nos cuenta que su enamorado militar francés Montguyon le ha confirmado que su amado prisionero Monsalud “está sano y salvo a bordo de la corbeta *Tisbe* que parte esta tarde para Gibraltar”, es decir, que se ha salvado del “programa de sangre y exterminio” de los absolutistas, se pone muy contenta, y se dispone a partir de tierras gaditanas (*Los cien mil hijos...*, 193):

Esto y otras cosas seguía pensando, sin cesar de trabajar en el arreglo de mi equipaje. Miraba a todas horas el reloj, que era también de *cucú*, como aquel de la horrible noche de Sevilla; pero el pájaro de Puerto Real me era simpático y sus saluditos y su canto regocijaban mi espíritu.

Hasta ahora no he hecho caso a la calificación de *campanuda* a un tipo de habla, o de *campanudo* en general al aspecto de un individuo. Pondré un par de ejemplos, ambos de don Primitivo Sarmiento, que ha sido condenado a la horca y es asistido por su ‘hija’ Solita y dos frailes. Él está conforme e incluso contento con su situación, pues está convencido de pasar a la historia como ejemplo de constitucionalismo a ultranza. Vienen a verle tres hermanos de la Paz y Caridad de los que se dedican a servir y a consolar a los reos de muerte, le preguntan qué

quiere comer, y lloriquean un poco ante la situación (*El terror de 1824*, 381y 385):

Visto lo cual por Sarmiento, dijo muy campanudamente que si habían ido allí a gimotear, se volviesen a sus casas, porque aquella no era mansión de dolor, sino de alegría y triunfo.

Y otro más, nada menos que del infante don Carlos cuando, en plena enfermedad de su hermano Fernando VII, y sin sucesión masculina, sus partidarios están dando lectura al borrador del decreto en el que se establecía la doble regencia, la de la reina María Cristina y la de él. Y cuando termina la lectura, “con voz campanuda dijo así” (*Los apostólicos*, 839):

–No ambición ser rey; antes por el contrario desearía librarme de carga tan pesada, que reconozco superior a mis fuerzas... pero...

Concierto infernal, disorde concierto

También en estos relatos incluye Galdós, a través de sus narradores, algunos momentos especialmente ruidosos e ingratos, bien sean producidos por el hombre o por la propia naturaleza. Veamos algunos ejemplos.

Barahona y su nieta Genara han vuelto a Madrid, viven en la amplia casa de Pipaón, y allí hacen tertulias. Una de esas noches, ya sólo los tres, meditan sobre la posible presencia de Salvador Monsalud en los madriles y están preocupados (*La segunda casaca*, 390):

Era la hora en que las puertas de algún ventanejo alto y lejano suelen dar porrazos, estremeciendo la casa y el corazón de sus habitantes. Era la hora en que el gato trasnochador suele lanzar lastimeros ayes, que parecen llanto de criaturas o algazara de voladoras brujas que van por los aires a sus repugnantes asambleas, es la hora en que el viento suele ponerse en la boca el tubo de la chimenea, como un gigante que sopla su bocina, y cantar o decir o refunfuñar alguna horripilante estrofa, que hiela la sangre en las venas del inquieto durmiente...

El narrador nos está contando la vida de Clara, y ahora el resultado de un castigo que la madre Angustias le ha infligido en el colegio, el de dormir en el camaranchón, un desván oscuro y desolado (*La Fontana de oro*, 140):

En su desvelo, sintió las pisadas de los ratones que en aquellos climas vivían: pisadas que en sus oídos resonaban como si fueran producidas por los pies de un ejército de gigantes [...] con una algarabía espantosa. También contribuyó a aumentar el pavor de la niña una disputa que en el tejado vecino se trabó entre dos gatos bullangueros que lanzaban mayidos lúgubres y desentonados.

Clarita tenía problemas de salud en Madrid, su “protector” el *Coletillas* la ha enviado a su pueblo aragonés, Ateca, allí ha conocido al joven Lázaro, pero ha de regresar a la capital y entonces él acaba de darse cuenta de que está enamorado (*La Fontana de Oro*, 150):

Regresó al pueblo ya entrada la noche; al pasar por la puerta notó que unos pájaros que acostumbraban a dormir allí formaban diabólica algazara con sus cantos disparatados y su inquieto aleteo. Apresuró el paso para no oír aquello, y entró en su casa.

Los exaltados no están conformes con el capitán general de Castilla la Nueva, Morillo, y quieren darle una serenata, para lo que el barbero Calleja le pide a su mujer que le traiga el almirez. Pasan por delante Lázaro y sus tres amigos progres, y les persiguen; pero cuando logran refugiarse, los exaltados retrocedieron (*La Fontana de Oro*, 183-185)

marchándose todos a dar una armoniosa cencerrada al capitán general de Madrid.

Clara está buscando a Lázaro por los barrios extremos de Madrid, se asusta al escuchar a lo lejos gritos de mujeres, y luego ella ha asustado a una niña que caminaba delante cantando y que la cree una bruja (*La Fontana de Oro*, 413):

No se oía voz alguna, sino de tiempo en tiempo, y resonando muy lejos gritos de mujeres. Los gritos resonaban como si una bandada de aves, con palabra humana, se cernieran graznando en lo más alto del cielo. [...] La huérfana sintió entonces más claros los fritos de las mujeres y llegó también a creer que había brujas por allí. Las mujeres, parecía como que bajaban, y sus voces confusas y discordantes semejaban al altercado frenético de una horda de euménides.

Estamos ahora en el camino de Andalucía por donde viene hacia Madrid a principios de octubre de 1823 un convoy con prisioneros constitucionales, entre ellos el general Riego, apoyado de un buen grupo de paisanos realistas (*El terror de 1824*, 205.206):

Oíase un son a manera de quejido [que] provenía del eje de un carro que chillaba por falta de unto. Aquel áspero lamento unido a la algazara que hizo de súbito la mucha gente salida de los paradores y ventas, formaba lúgubre concierto, más lúgubre aún a causa de la tristeza de la noche. Cuando los carros estuvieron cerca, una voz acatarrada y becerril gritó: *¡Vivan las caenas!, ¡viva el rey absoluto y muera la nación!* Respondióle un bramido infernal como si a una rompieran a gritar todas las cóleras del averno, [...] Los que custodiaban el convoy y los paisanos que les seguían por entusiasmo absolutista estaban manchados de fango hasta los ojos. [...] Algunos [...] brincaban sobre los baches, agitando un jirón con letras, una bota escuálida o un guitarrillo sin cuerdas. Era aquello una horrenda mezcla de bacanal, entierro y marcha de triunfo. Oíanse bandurrias desacordes, carcajadas, panderetazos, votos, ternos, *kirieleisones*, vivas y mueras, todo mezclado con el lenguaje carreteril, con patadas de animales (no todos cuadrúpedos) y con cascabeleo de las colleras.

Pero no hace falta ir tan lejos ni escuchar a tanta gente. Elena Cordero está en este momento en su casa, reanudando su trabajo de coser puntillas, y a punto de recibir la visita del absolutista furibundo Sr. Romo, que se ha enamorado de ella, mientras ella lo está de otro (*El terror de 1824*, 276):

Elenita se quedó sola en la calma y silencio de la casa, apenas interrumpidos por los cantorrios de la criada que chillaba en la concina acompañándose del almirez.

Pero, claro, cuanta más gentes, más capacidad para estos ruidosos estrépitos. Estamos ahora en la antesala de la muerte, cuando don Patricio Sarmiento va a ser ahorcado, asistido por los hermanos de la Caridad y, sobre todo por su ‘hija’ Solita. Y de repente explota un ruido en la cárcel (*El terror de 1824*, 490):

–¿Qué ruido hay en la cárcel!... ¿qué voces son esas? Parece un canto desacorde o un graznido de pájaros llorones. ¿Qué es eso?

Soledad no contestó nada, y apoyó su frente sobre el pecho del anciano. A la capilla llegaba una repugnante música llorona de gritos humanos que parecía formada de todos los rencores, de todos los sarcasmos, de todas las lágrimas y de todos los suspiros encerrados en la cárcel”.

Ya hemos visto y escuchado lo que suena en los balcones de la casa de don Benigno Cordero cuando la naturaleza resonante está en calma. Ahora ha subido de repente a ver la habitación de arriba la dama que le estaba visitando (Genara, siempre en busca de su Monsalud), interrumpe a doña Cruz en sus labores, y comienza a graznar un poquillo (*Los apostólicos*, 687-688):

Al mismo tiempo dos, tres o quizás cuatro perrillos se abalanzaron a la dama ladrando y chillando, rodeándola de tal modo que si fueran mastines en vez de falderos, la dejarían malparada. La cotorra y el loro ponían en aquel desacorde tumulto algunos comentarios roncós que aumentaban la confusión [...] y los pájaros prorrumpieron en una carcajada estrepitosa de cantos y píos. Mientras más gritaba la turba animalesca más se desgañitaba doña Cruz diciendo: «¿Qué se le ofrece a usted? ¿Por quién pregunta usted?». Y a cada subida del diapasón de la vieja más elevaba el suyo la señora, mientras don Benigno desde la escalera gritaba sin que le escucharan, [etc.].

El hijo menor del viudo don Benigno Cordero, que por liberal le había puesto el hombre de Juan Jacobo, era un poco trasto, y aquí le vemos de nuevo y le oímos interrumpiendo la siesta del padre Alelí (*Los apostólicos*, 703):

A poco de esto oyose un ruido estrepitoso, y fue que Juanito Jacobo había cogido una bandeja de latón vieja, que olvidada estaba en la despensa, y venía batiendo generala sobre ella con el palo del molinillo, tan fuertemente que habría puesto en pie, con el estrépito que hacía, a los siete durmientes.

La siesta del padre Alelí, por cierto, va a ser muy sonora, en dura competencia con la de la hermana de don Benigno, Crucita (*Los apostólicos*, 709-714):

Profundo silencio reinaba en el comedor. Oíase, sin embargo, el paseo igual y sereno de la péndola y un roncar lejano, profundo, que tenía algo de la trompa épica, y era la melopea del sueño de doña Crucita cantada en tonante estilo por sus órganos respiratorios. Los del reverendo Alelí no tardaron en unir su autorizada voz a la que de la alcoba venía, y sonando primero en aflautados preludios, después en períodos rotundos, llegaron a concertarse tan bien con la otra música, que no parecía sino que el mismo Haydn había andado en ello. [...]

Las voces, o dígase ronquidos, se apagaron un momento cual si los músicos que las producían descansasen para tomar más fuerzas. La de doña Crucita empezó luego a crecer, a crecer, desafiando a la del padre Alelí. La de este sonaba entonces en el registro del caramillo pastoril y parecía convidar a la égloga con su gorjeo cariñoso. Y en tanto el murmullo de Crucita se tornaba de llamativo en provocador y de provocador en insolente como si decir quisiera: «en esta casa nadie ronca más que yo».

Indudablemente Sola discurría con muy buen juicio en medio de estas músicas. [...] Tan abstraída estaba que no advirtió cuán bravamente aceptaba la voz del padre Alelí el reto de los lejanos bramidos de doña Crucita, y dejando el tono pastoril, iba aumentando en intensidad sonora hasta llegar a un toque de clarines que habrían infundido ideas belicosas a todo aquel que los oyera. Los cañones respiratorios del reverendo decían seguramente en su enérgico lenguaje: «cuando yo ronco en esta casa, nadie me levanta el gallo». Acobardada y humillada por tan marcial alboroto, doña Crucita se recogió y se fue aplanando hasta que su música no fue más que un murmullo como el de los perezosos devotos que rezan dentro de una vasta catedral, y luego se cambió en el sollozo de las hojas de otoño arrancadas por el viento y bailando con él.

A su vez, el victorioso ronquido de Alelí remedó el fagot de un coro de frailes, y después dejó oír varias notas vagas, suspironas, fugitivas como los murmullos del órgano cuando el organista pasa los dedos sobre el teclado en tanto que el oficiante le da con sus preces la señal del empezar, la música roncadora se había hecho triste, coincidiendo con la oscuridad casi completa que llenaba la pieza. [...]

¿Pero qué estruendo, qué fragor temeroso era aquel que Sola sentía tan cerca y que interrumpía sus discretos pensamientos en lo mejor de ellos? Sonaban ya sin duda las trompetas del Juicio Final, pues no de otro modo debían llamarse los destemplados y altísonos ronquidos de Crucita y el padre Alelí. Los de este se detuvieron bruscamente, cual si fuera a despertar.

En realidad, despiertan los dos, y ambos se culpan el uno al otro. El padre Alelí le acusa a doña Crucita que “con la trompeta de tus roncamientos no me has dejado a mí descabezar un mal sueño”. Y ella le dice a él “que el padrito toca algún cascabelillo sordo cuando duerme”.

No es la única casa donde se escuchan estas trifulcas, incluso todos despiertos. En la del agente eclesiástico don Felicísimo Carnicero es su hermana Sagrario la que en este momento está “por la cocina riñendo con la criada, en lenguaje discorde e inarmónico, semejante a un órgano que tuviera todos los tubos agujereados”, y sin atender a que su sobrina la fea Micaelita anda por los rincones coqueteando con nuestro bien conocido y ya entradito en años Juan de Pipaón (*Los apostólicos*, 745).

También en las más rurales, si hay niños pequeños. Monsalud está buscando al huido y enfermo Carlos Navarro, y al fin le encuentra refugiado en una casona ruinosa a tres cuartos de legua de Elizondo, habitada por una mujer y cuatro chicos menores, pues tanto el marido como dos hijos adolescentes estaban luchando en la facción carlina. Hay viento, entra el agua por todas partes... (*Un faccioso más...*, 1038):

En la desvencijada escalera de la casa hacían tal ruido los cuatro chicos, hijos de la aldeana propietaria de tan singular edificio, que bastaba aquella música para volver loco a cualquiera que en tales regiones habitase.

Música de la naturaleza

Son muy pocas las alusiones a la música natural en estos relatos. Veamos. Pipaón quiere convencer a Salvador Monsalud de que ha dejado el absolutismo e intenta que se le admita entre los que conspiran por la libertad; porque inexorablemente la revolución está al llegar (*La segunda casaca*, 467):

La revolución viene, como viene el día después de la noche. Todo lo anuncia, ilustre amigo. Hasta los pájaros cuando cantan dicen «revolución».

Ahora nos está describiendo el narrador la mansión donde vive el furibundo realista don Elías, alias *Coletilla*; los balcones del principal estaban llenos de tiestos con flores (*La Fontana de Oro*, 115),

juntamente con tres jaulas de codornices y dos reclamos, que por la noche daban armonía a toda la calle.

El narrador nos describe ahora la personalidad de un nuevo personaje, don Primitivo Cordero, un tipo cuyo morrión, “como las flores que se reproducen de año en año, ha brotado, digámoslo así, en períodos diversos siempre con igual lozanía”. Su primer rasgo es que odia con toda su alma a los serviles; el segundo es su ignorancia (*7 de julio*, 861):

Don Primitivo ignora todo lo ignorable, según la frase de un contemporáneo suyo, y así como el pájaro no sabe lo que canta, él jamás ha sabido ninguna cosa referente a sistemas políticos.

Es más explícito lo que podemos ver y escuchar en los balcones de Crucita Cordero, la hermana solterona de don Benigno (*Los apostólicos*, 646):

Vistos desde la calle los balcones presentaban el aspecto más alegre que puede imaginarse. Los tiestos, con ser tantos no eran bastantes para quitar sitio a las jaulas colgadas unas sobre otras. Interiormente no cesaba la algarabía formada por el piar de algunos pájaros, el canto de otros, el ladrido de los falderillos, el mayido de los gatos y los roncos discursos de la cotorra.

Estamos ahora en La Granja de San Ildefonso, la Corte se ha marchado ya, pero don Benigno Cordero se ha roto una pierna y le acompaña su nuevo amigo Salvador Monsalud; el narrador aprovecha para trazar una imagen sonora muy desolada de aquellos magníficos jardines (*Un faccioso más...*, 866):

El Real Sitio se quedó desierto, calladas las fuentes, desiertas las alamedas. Empezaron a despojarse de su follaje los árboles; enfriose el aire al compás del solemne y tristísimo crecimiento de las noches; soplaron céfiros asesinos, precursores de aguaceros y tormentas; los remolinos de hojas secas corrían por el suelo húmedo murmurando tristezas, [etc.].

Está muy enferma la *señá* Nazaria, la acompaña una de sus antiguas sirvientas, la siniestra “Maricadalso (que así la llamaban)”, y viene a verla de nuevo el jesuita padre Gracián, quien les confirma que la nueva y misteriosa enfermedad que asola Madrid es el cólera y que el único remedio es tener “confianza en Dios y no dar a esta misteriosa existencia mundana más valor del que tiene; ante lo cual (*Un faccioso más...*, 1057):

La vocecilla ronca de Maricadalso se dejó oír. Parecía una corneja que cantaba en la propia rama de la acacia. Moviendo su cabeza con aire de incredulidad, cantó estas palabras: / –A mí no me emboban. Esto no es epidemia que venga de las Asias, sino *malos querer*es.

2. Segunda parte: Músicas imaginadas

Imágenes musicales y algún término técnico

Son muchísimas también las imágenes musicales que utilizan los narradores galdosianos para concretar sus ideas en esta segunda etapa de mi estudio; algunas son muy consabidas, otras en cambio muy ingeniosas e inesperadas. Las he vuelto a ordenar por orden alfabético de su idea principal.

Afinar / desafinar

La puesta a punto de un instrumento musical, o su descomposición, es contemplada de maneras diversas por los narradores galdosianos. He aquí una de ellas.

Al fin ha llegado Anatolio, el novio de Solita, y ambos comienzan a tratar del asunto; Soledad, como es sabido, accede por obedecer a su padre, y Gordón porque lo ha decidido la familia, pero aunque sólo la ha visto cinco días, ya la quiere y admite que ella no puede hacerlo porque él es de pueblo, muy palurdo. Ella protesta un poco, por guardar las formas: “¿Tú palurdo?”, le contesta (*7 de julio*, 853), a lo que él responde:

–Digo,, en comparación contigo. Porque tú eres muy señorita, y tienes un aire divino que no está mal, no está mal. Haremos un buen par. Tú me afinarás y yo te embruteceré un poco.

Aquí tenemos otra. El furibundo absolutista Sr. Romo está enloquecido por Elena Cordero, y la visita; ella le rechaza, pues está enamorada de otro, y él insiste e insiste en que la quiere más que a su vida (*El terror de 1824*, 279-280):

Sus palabras veladas y huecas parecían salir de una mazmorra. Sin embargo, hubo en el tono del hombre oscuro una inflexión que casi casi podría creerse sentimental; pero esto pasó; fue cosa de brevísimo instante, como la rápida y apenas perceptible desafinación de un buen instrumento músico en buenas manos. Elena se echó a llorar.

Armonía sin discrepancias

Pipaón describe a la sin par Genara, que ha llegado a Madrid con su abuelo el absolutista don Miguel de Barahona (*La segunda casaca*, 381):

Su gracia [...] consistía en lo que llaman gracia los artistas clásicos, en la perfecta nobleza de los ademanes y de las palabras, en la armonía sin discrepancias, en el misterioso ritmo que se desprende de toda la persona y es don rarísimo acordado a pocos sobre la tierra.

Arpa del rey David

La *señá* Nazaria ha sido amonestada por el padre Gracián para que se case con quien está conviviendo, el llamado Tablas, y ella le ha respondido, entre otras cosas, que en realidad se quiere separar de él porque están siempre riñendo. En esta ocasión los vemos disputando, y por dinero, y ella le dice (*Un faccioso más...*, 954):

¿Pues no te contentas con gastarme mi dinero y arruinarme la casa, sino que me amenazas?... ¡Por vida del arpa del tío David, yo tenía más dinero y más comenencia que cuatro reyes, y tú me has llenado de trampas!

Baile, maestro de / bailar (de contento) / bailar sobre

El baile o bailoteo es utilizado por los narradores galdosianos en bastantes ocasiones, y con sentidos muy diferentes: se baila de alegría o de pesar; baila el cuerpo, el corazón, los ojos, etc., etc. Veamos.

Pipaón conoce a don Antonio Ugarte, antiguo bailarín que ha escalado a las alturas y por algún tiempo va a disponer del Tesoro de la nación en la primera época de Fernando VII, una especie de Godoy en el reinado de Carlos IV; y se pregunta quién era: “Pues era simplemente un maestro de baile”. (*Memorias de un cortesano...*, 241). Y en efecto, así había comenzado su carrera... política.

Don Miguel de Barahona anda el 8 de marzo de 1820 en plena calle de Madrid y se enfrenta a los que están en bulliciosa huelga amotinándose. Entre otras cosas (*La segunda casaca*, 567-568), les dice:

–Haced revoluciones –prosiguió–, degradad más el suelo que pisamos; manchadlo todo, imbéciles. Haced un estercolero con las banderas gloriosas, con los laureles, con las coronas de santos y reyes, y el demonio estará contento... Poned la historia toda bajo vuestras patas y bailad encima, acompañados del Cabrón. El infierno triunfa.

Don Benigno Cordero ha llevado a su familia y a su ‘hija’ Solita al cigarral que posee en Toledo, donde piensa pedirle que se case con él; tras algún tiempo, vuelve y contempla las mejoras introducidas por ella (*Los apostólicos*, 782):

Antes de que llegara la noche, don Benigno recorrió la casa, hallando en ella y en la distribución de sus escasos muebles tanta novedad y arreglo, que su corazón bailó de contento.

Además del corazón, también pueden bailar de gozo otras partes del cuerpo, como los ojos; están los apostólicos muy exaltados ante las noticias de la gravedad del rey Fernando en septiembre de 1832 (*Los apostólicos*, 849-850):

así que cuanto circulaban noticias desconsoladoras, no se veía el dolor pintado en todas las caras, como sucede en ocasiones de esta naturaleza, aun en reales palacios, sino que a muchos les bailaban los ojos de contento, y otros, aunque disimulaban el gozo, no lo hacían tanto que escondieran por completo la repugnante ansiedad de sus corazones corrompidos.

Don Benigno Cordero y Salvador Monsalud siguen en La Granja de San Ildefonso y muy solitarios, pues la Corte ya se ha marchado. Pasean y hablan de sus cosas, entre ellas del amor que ambos sienten por Solita. Salvador le confiesa su viaje a los Cigarrales toledanos para pedirle a Sola que se casara con él, y la respuesta de ella en favor de don Benigno: “Es evidente, evidentísimo que yo soy el que está de más”, y anuncia que no les verá más en lo sucesivo (*Un faccioso más....* 874):

Mi resolución no indica desconfianza de ninguno de los dos, sino respeto a entrambos, y además el ponerme a salvo de la envidia, porque yo tengo más de hombre que de santo, y la contemplación del bien perdido no me hará bailar de gozo.

Don Felicísimo Carnicero anda enfadado con todo el mundo, pero especialmente con Pipaón, recién casado con su nieta Micaelita. Le visita Monsalud, y le da malas noticias de su ‘hermano’ Carlos Navarro, a quien han apresado de nuevo los cristinos en el Norte de España, ante lo cual Carnicero estalla (*Un faccioso más...,* 996):

Ya llegará la hora de esos canallas, ya llegará, ¡vive Cristo! Ahora, al amparo de esa sombra de rey, bailan sobre nuestras costillas, pero los papeles se truecan, ¡i...

Poco después, y ya conocida la muerte del rey, don Felicísimo recibe a los muy ‘apostólicos’ Elías Orejón y al conde de Neri, y celebran el hecho con vinillo aguado que Tablas trae de la taberna. Cuando se queda solo ha perdido “el uso regular de sus perspicaces facultades”, siente que las paredes se mueven, y exclama evocando la sucesión del infante don Carlos (*La Fontana de Oro,* 1005):

–¡Quieta, España, quieta!... ¿Bailas de gusto por la felicidad que te ha caído?... Ten calma, nación, ten calma y espera tranquila el triunfa de tu rey sacratísimo.

Carlos Navarro ha sido indultado y puesto al cuidado de amigos, pero ha conseguido huir de sus cuidadores Monsalud y el padre Zorraquín, quienes andan detrás de él para seguir cuidándole (*Un faccioso más...,* 1033):

Era de noche y la helada dejábase sentir con intensidad. Iba Salvador en traje de camino y Zorraquín en un pergenio mixto de viajero y eclesiástico, sin sotana, con botas negras, capa de cura y un gorro de terciopelo negro, cuyo borlón bailaba al duro compás de la caballería.

Bombo, golpe de

Solita, tratando de salvar a don Benigno y Elenita Cordero, se confiesa culpable ante el absolutista Chaperón, y una mujer hermosísima, arrogante y elegante se

presenta en escena (luego sabremos que es nuestra vieja conocida Genara). Sola se desmaya, cuatro hombres la levantan y se la llevan a la cárcel en perfecta “similitud de todos ellos con la venerable clase de sepultureros”, y entonces (*El terror de 1824*, 321):

La mampara, cerrándose sola con estrépito, produjo un sordo estampido, como golpe de colosal bombo, que hizo retumbar la sala.

Campana de funeral / campanada funeral

Anatolio se ha enterado de la amistad que une a su novia Solita con su ‘hermano’ Salvador Monsalud, le ha dicho que rompe su compromiso de matrimonio, y ella se lo está comunicando a Salvador; este se enfada y quiere pedirle cuentas, pero el problema es que ella sabe que él, Monsalud, va a marcharse, y que hay mujer guapa por medio (*7 de julio*, 968):

No hablaron más de aquel asunto, y él de ningún otro en lo restante del día, si se exceptúan estas palabras que sonaron en los oídos de la huérfana como campana de funeral: / –Que esté todo preparado para las diez de la noche.

Ya en Cádiz, y tras la terrible noche del 30 al 31 de agosto de 1823 y el asalto al Trocadero, Genara se traslada a Puerto Real para estar más cerca, ve pasar a los prisioneros hechos en los fuertes defensivos, y de repente pasa entre ellos su amado Monsalud (*Los cien mil hijos...*, 177):

Al verle extendí los brazos y grité con toda la fuerza de mi voz. [...] Él, alzando los amortiguados ojos, me miró con una expresión tan triste que sentí partido mi corazón y estuve a punto de desmayarme. Creo que pronunció algunas palabras; pero no oí sino un adiós tan lúgubre como campanada funeral.

Campana de incendio

Pero no siempre suenan las campanas con motivos religiosos, también son tañidas por incendios y otras calamidades, aunque sea como ahora metafóricamente.

La hija de Maricadalso, la antigua sirvienta de la *señá* Nazaria, ha muerto al parecer de cólera, ella lo achacará a los polvos que los ‘apostólicos’ han echado en el agua para envenenarla, y sus gritos serán el arranque de la venganza que luego sufrirán muchos frailes (*Un faccioso más...*, 1071):

Desgreñada, lívida, con los ojos chispeando furia, las manos temblorosas, los dedos tiesos y esgrimidos al modo de cuchillos, la boca seca, por ser las voces que de ella salían más bien ascuas que palabras; más parecida a demonio que a mujer, estaba Maricadalso en la puerta de una casa humildísima de la calle del Peñón. Sus gritos pusieron en alarma a la calle toda como las campanas de un incendio, y por ventanas y puertas aparecieron los vecinos.

Canción de cuna

El protector de Pipaón, don Buenaventura, bendice el Real Consejo y de Cámara porque desde él dominan el país los absolutistas manteniéndole en un ensueño (*Memorias de un cortesano...*, 239):

Es nuestra misión sostener en las esferas todas del país el estado de sabrosísimo sueño que constituye su felicidad desde que renunció a las conquistas. Nosotros arrullamos esta inmensa cuna cantando el *ro.ro*; y si por acaso en la agitación de su placentero dormir saca una mano, se la metemos entre las sábanas; si pronuncia alguna palabra, le tapamos la boca; si suspira, le rociamos con agua bendita; si se mueve, ¡ay!, si se mueve, nos asustamos mucho porque creemos que se va a despertar.

Cantinela

Si en la primera parte de este estudio (época de Carlos IV y Guerra de la Independencia), Galdós o sus narradores prefirieron el término de *cantilena*, ahora prefiera este otro, que según los diccionarios se ampara en el significado de repetición, algo que se repite insistentemente.

En efecto, Solita hija de un reconocido realista, ha resuelto proteger al anciano Sarmiento, no menos reconocido liberal. Y le encierra en su casa, bajo llave. Él le pide que la abra o “reñirán de veras”. Ella contesta (*El terror de 1824*, 246):

–Que no abro la puerta –repuso Sola, remedando el tonillo de cantinela de su digno huésped–.

Caramillo pastoril / repugnante trompa

Don Juan Bragas de Pipaón nos comenta los decretos con los que el Gobierno de Fernando VII está desterrando a los diputados “y el que en 30 de mayo de 1814 dio contra los afrancesados que estaban en la emigración”, lo que, entre otras ventajas, nos había librado “de toda la plaga de literatos, poetas y prosadores, que desde años atrás había empezado a infestar el país”. Y entre otros ejemplos, nos propone a Moratín y sus comedias, a “Meléndez con su pastoril caramillo”, y a Juan Nicasio “Gallego con su repugnante trompa”. (*Memorias de un cortesano...*, 224).

Castañuelas

Ya vimos en la primera parte de este estudio que un general francés, Villeneuve, el que dirigió la escuadra franco-española en la desastrosa acción de Trafalgar, era apodado *Monsieur Cornetta*. Ahora encontramos a otro general, esta vez español, el duque de Castro-Terreño, a quien los zurriaguistas apodaban el *general Castañuelas*, aunque el narrador del *7 de julio* no nos indique la causa concreta; sí nos explica que era uno de los grandes palaciegos que rodeaban al rey, “presentándole como seguro el triunfo del despotismo” en pleno Trienio liberal. (*7 de julio*, 896 y 930). Es decir, que era uno de los que tocaban las castañuelas al rey ominoso.

Solita se ha inculcado ante el absolutista Chaperón y la policía está registrando su casa; don Patricio trata de consolarla, pues al fin van a poder demostrar su condición de liberales (*El terror de 1824*, 332):

Reflexiona en la gloria que nos espera y en el eco que tendrán nuestros sonoros nombres en los siglos futuros perpetuándose de generación en generación. ¿Por qué estás triste en vez de estar alegre como unas castañuelas?

Cencerro, sonar

Lázaro es invitado por sus amigos a reunirse con los disidentes de la *Fontana*, y allí encuentran al andaluz Francisco Aldama, llamado también simplemente Curro o incluso *Aldaba* (*La Fontana de Oro*, 302):

Era Curro Aldama o *Aldaba* exaltado fontanista, de crasa ignorancia, y con aquella osadía que acompaña siempre a los necios. Se echaba de gran patriota y no sonaba cencerro en Madrid sin que él tomara parte en la danza.

Clarines (de la venganza)

Carlos Garrote y su gente no están conformes con la “rendición” ante las tropas del Gobierno en los sucesos de Cataluña, y anuncian que se van a sus tierras navarras esperando mejor oportunidad. El capellán de San Salomó, mosén Crispí de Tortellá, intenta explicarle porqué van a hacer caso al rey, que ha llegado ya a Cataluña “y ha mandado dejar las armas a los que se habían alzado en su nombre”, y exclama: “No seamos más realistas que el rey, por amor de Dios” (*Un voluntario realista*, 568-574):

Hemos venido a convenir cómo se ha de arreglar esto de soltar las armas.... Es caso grave, porque la ciudad de Solsona no quiere malquistarse con el rey, la ciudad de Solsona no quiere que la horca se alce en su plaza de San Juan, ni que las tropas del conde de España entren aquí tocando los clarines de la venganza.

Al compás / a(l) compás (de) / con triste compás

Es una de las imágenes musicales más utilizadas por Galdós, tanto en sus Episodios como en la única novela cuya acción transcurre en este período. Veamos algunos ejemplos.

Don Juan de Pipaón charla con su protector don Buenaventura, tras ser nombrado oficial segundo de Paja y Utensilios, quien le explica el significado de que se hayan declarado “aquella constitución decretos nulos y de ningún valor, ahora y en tiempo alguno, como si no hubiesen pasado jamás tales actos, y se quitaran de en medio del tiempo...”. A lo que replica Pipaón que el rey Fernando ha dicho también que aborrece el despotismo, que convocará Cortes, y otras zarandajas. Su protector le responde (*Memorias de un cortesano...*, 215):

–Pero ven acá, majadero impenitente, ¿cuándo has visto que tales fórmulas sean otra cosa que una satisfacción dada a esas entrometidas naciones de Europa que quieren ver las cosas de España marchando al compás y medida de lo que pasa más allá de los Pirineos?

Asistimos ahora a una de las tertulias del infante don Antonio, donde Ugarte ha enviado a Pipaón para que observe lo que allí pasaba y luego se lo cuente. Y tras hacerle la pelota al anciano ministro de la Guerra don Francisco Eguía, le escucha decir que tanto el de Marina Sr. Cisneros como él van a poner a marineros y soldados “en el pie de magnificencia que les corresponde”. A lo que uno de los tertulios, Ceballos, mirando con maliciosa intención al del Ejército Paquito Córdoba (marqués de Alagón), exclama (*Memorias de un cortesano...*, 303):

Mientras todo el ejército de mar y tierra no vista y coma al compás de los rollizos galanes de la Guardia... El señor duque puede comunicar al señor ministro de la Guerra su receta para engordar soldados.

Don Buenaventura, ya marqués, está criticando la ambición de su antiguo protegido Pipaón, pues no está nunca contento, y le reclama “paciencia y aguardar” (*La segunda casaca*, 406):

Felizmente no estamos en los tiempos en que el señor Chamorro y Paquito Córdoba disponían de los destinos y sueldos del Reino. Ya los caprichos de una bella no conmueven la monarquía; ya no caen y se levantan los ministros al compás de la escoba de los mozos de retreta: estamos en tiempos mejores.

Ahora es Ignacio Martínez Vilella quien, en presencia de Pipaón, entra en el despacho del todavía ministro de Gracia y Justicia, el señor Lozano de Torres y le dice que don Buenaventura va a dedicarse a la caza de masones y jacobinos, acusando a todos sus competidores de serlo. El ministro afirma que no le busque el señor marqués, “porque me encontrará”, ante lo que (*La segunda casaca*, 437) “Vilella rompió a reír. Su doble barba temblaba al compás de la risa”.

El narrador de *La Fontana* nos está describiendo al comienzo de la novela la calle donde se encuentra el establecimiento que la da título, la madrileña Carrera de San Jerónimo. Al llegar a la barbería del maestro Calleja nos indica que en ella (*La Fontana de Oro*, 86-87) “al compás de la navaja se recitaban versos con agudezas políticas”.

Lázaro, el sobrino del *Coletilla* viene por fin a Madrid, y su tío ha de marchar de su casa a seguir conspirando, por lo que está dejando solas a Clarita y a la criada Pascuala (*La Fontana de Oro*, 163):

Y embozándose en su capa, miró un triste reloj, que contaba con tristísimo compás la vida en el testero de la sala.

El ex abate don Gil Carrascosa está con Elías Orejón (*Coletilla*) visitando a las Porreño. Y la causa debe ser extraordinaria –nos cuenta el narrador–, por lo que nos dice que su vestido era el más escogido y su cara estaba más lavada que de costumbre (*La Fontana de Oro*, 249):

Los puntiagudos faldones de la mejor de sus tres casacas se balanceaban al compás de las piernas en la parte posterior del cuerpo.

Ahora es el narrador quien ante las argucias de Carrascosa y de Claudio Vozmediano introduce un comentario sobre los cambios de costumbres entre la España bronca del pasado (la de la casa de Austria) y la actual, tras la irrupción de costumbres francesas con el cambio de dinastía a comienzos del siglo XVIII y el advenimiento de los Borbones a la corte española (*La Fontana de Oro*, 265):

Con ella vinieron los abates, y vino la literatura clásica, fría, ceremoniosa, falsa, hipócrita también. La poesía pastoril, último grado de la hipocresía literaria,

tuvo un renacimiento funesto en el siglo pasado. Al compás de los madrigales, los abates hacían el amor callandito en los salones. Los amantes, que componían versos de casto e insípido pastorileo, no podían entrar en las casas como aquéllos a quienes encubría su dignidad, y entraban disfrazados o empleando los más extravagantes y rebuscados medios.

Estamos ahora ante el imposible casamiento de Solita y Anatolio Gordón, aunque el padre de ella trata de fijar la fecha de la boda para el próximo domingo, o para el Carmen (estamos en junio de 1822). Salen a pasear tras el almuerzo, y luego los dos hombres ya en casa, echan una partida de mediator (7 de julio, 882):

Los tres en torno a la mesilla formaban un grupo por demás interesante en apariencia, y que lo hubieran sido en realidad si los tres corazones latieran a compás, y si las tres almas se contemplaran delicadamente la una en la otra sin interposición de imágenes extrañas y sombras proyectadas desde lejos por otras almas.

Don Francisco Chaperón ha sido acusado de blando por los absolutistas exaltados, ha de decidir a quién suelta o a quién apresa en virtud de esa acusación, y medita (*El terror de 1824*, 353):

–Esos bergantes, a quienes se permite la honra de parecerse a los soldados –decía para sí midiendo con las piernas al modo de compás, el suelo de su despacho–, se van a figurar que reinan con Fernando VII... Si... como no les corten las alas, ya verán qué bonito se va a poner esto...

Pero las más de las veces, lo del compás es una mera imagen literaria. Está el padre Gracián instando a doña Nazaria a que se case con el hombre con quien convive, el llamado *Tablas*, y ella le pide que no le caliente la cabeza, pues se encuentra enferma; a lo que él aduce que se atenga a lo que digan los médicos y no a la superstición (*Un faccioso más...*, 950):

Has de saber que es ultrajar a Dios y a los santos creer que con palitroques pasados por los pies de una imagen se curan las enfermedades, y que el romero guisado al compás de un credo sirve para hacer un buen quilo. ¡Error, necedad, irreverencia, sacrilegio!...

O bien, es el trote cojitranco del bueno de don Benigno Cordero, que anda dudando si ceder a su adorada Solita, con quien ha pensado casarse, a su amigo Salvador Monsalud, y vigila sus actitudes y maneras; unas veces le cree indigno de ella, pero otras está dudoso, y otras sí le cree digno (*Un faccioso más...*, 971):

Más adelante aconteció que al compás de su trote cojo, murmuraba, marchando hacia su casa: «Quizás, quizás sepa hacer buen uso de tan incomparable joya», Y por último (allá por julio o primeros de agosto [estamos en 1833], el día antes de partir para los Cigarrales), salió de la visita, pensando así: «Bien va esto, Benigno, esto va bien».

Ahora es el propio rey, ya enfermo de muerte, el que se pasa el día mirando desde palacio la plaza de oriente (“que entonces era un páramo” y, tras dar un gran suspiro, “tornaba al paseo lento y trabajoso” (*Un faccioso más...*, 978-979):

No se oían los pasos, sino el golpe del fuerte bastón en que se apoyaba el rey, y que con lúgubre compás sonaba en el alfombrado suelo.

El buen concierto

El Real Consejo es definido por el protector de Juan Bragas Pipaón, don Buenaventura, una dulce y reposada vida para los privilegiados, para el reino la muerte (*Memorias de un cortesano*, 238-239):

Eso de que no pueda moverse un dedo en todo el reino sin que nosotros entendamos de ello, es admirable para el buen concierto de las Españas y sus Indias.

Pipaón está ahora dispuesto a recibir, a través de Ugarte y del duque de Alagón, la Real Caja de Amortización, y se muestra dispuesto a recibir órdenes, en medio del despilfarro general (*Memorias de un cortesano...*, 275):

Por eso me congratulo en extremo [...] de contribuir con mis cortas fuerzas a ese concierto admirable, sin que en la humilde sumisión mía haya el menor asomo de interés... pero ni el menor asomo de interés. Nada pido, señor duque.

Coro de lisonjas

El narrador nos describe el carácter de la guapísima indianita Andrea, y nos cuenta que desde muy niña, por no tener “a nadie que le hiciera el sumo bien de engañarla durante algún tiempo respecto a su belleza”, se había entregado pronto al fascinador deleite de los espejos: “Las criadas cantaban a su oído un coro de lisonjas”. (*El Grande Oriente*, 671).

Cuerno

El narrador nos cuenta las aficiones literarias madrileñas en 1832 que se cuecen en el cafetín llamado El Parnasillo, donde se hablaba “mucho y con ardor de un drama célebre estrenado en París el 25 de febrero de 1830 y que tenía el privilegio de dividir y enzarzar a todos los ingenios del mundo en atroz contienda”. Aunque no se nos dice ni título ni autor, es fácil averiguar por el argumento que se nos narra que se trata del *Hernani* del francés Víctor Hugo, y en ella hay un emperador, un bandolero, un prócer y una dama (*Los apostólicos*, 819):

Y como uno de los dos está de más porque ambos quieren a la señorita, el bandolero jura que se matará cuando el prócer toque cierto cuerno que aquel le da en prenda de su palabra; y cuando todo va a acabar bien porque el emperador ha perdonado a chicos y grandes y viene el casorio de los amantes

con espléndida fiesta, suena el consabido cuerno; el príncipe bandolero recuerda que juró matarse, y en efecto se mata.¹⁵

Danza: andar en / empezar la / meterse (o entrar) en / tomar parte en...

También es expresión muy utilizada por los narradores galdosianos. Veamos unos ejemplos.

Pipaón anda tras su antiguo amigo Salvador Monsalud tratando de que los liberales le admitan en su seno, para lo cual no duda en hacerle la rosca; ahora le recuerda los muchos años que lleva perseguido (*La segunda casaca*, 494):

Desde la conspiración de Porlier andas en danza, Salvadorillo, según lo prueba la hoja de servicios que me enseñó Lozano de Torres. ¿Sabes que por mucho que te den el día del triunfo, no habrá bastante con que recompensarte?

Don Miguel de Barahona pasa por la calle el 8 de marzo de 1820 “en uno de los tres días de bulliciosa huelga que sirvieron de introito a la revolución”, y se enfrenta a las turbas (*La segunda casaca*, 566):

¡Mil demonios! –chilló el viejo con voz angustiada–, Que me aplastan ustedes... Atrás, animales... Dejen pasar a un hombre de bien, que no se mete en estas danzas y aborrece la bullanguería...

Lázaro es invitado por sus amigos a reunirse con los disidentes de la *Fontana*, y allí encuentran al andaluz Francisco Aldama, llamado también simplemente Curro o incluso *Aldaba* (*La Fontana de Oro*, 302):

Era Curro Aldama o Aldaba exaltado fontanista, de crasa ignorancia, y con aquella osadía que acompaña siempre a los necios. Se echaba de gran patriota y no sonaba cencerro en Madrid sin que él tomara parte en la danza.

Los exaltados llamados ‘gorros’ ha visto a Anatolio Gordón, alférez de la Milicia Real al que acusan de llevar recados a palacio, y le persiguen. Don Patricio Sarmiento, con uniforme de miliciano, es uno de ellos, Anatolio le ataca, y Lucas Sarmiento le defiende diciendo (*7 de julio*, 889): “–Padre, no nos metamos en danza con esta canalla. Estamos desarmados”.

La sublevación absolutista de la Guardia Real el 7 de julio de 1822 parece ya encauzada, pero han comenzado los tratos para la capitulación y todo se enreda (*7 de julio*, 934):

No es decible lo que se movió aquella gente desde la Casa de la Panadería a palacio, y qué número de cortesanos y oficiales entraron en danza, trayendo y llevando recados.

¹⁵ En España *Hernani* no se estrenaría hasta el 24 de agosto de 1836 en el madrileño Teatro del Príncipe con traducción de Eugenio de Ochoa. Ya en febrero de 1844, y con libreto de Piave, Verdi estrenaría en Venecia su ópera del mismo título.

Ya en Sevilla, Genara nos cuenta en sus memorias cómo encuentra al marqués de Falfán de los Godos, el marido de Andrea –la antigua novia de su Monsalud–, que tantos celos le produce. Ahora el marqués es un liberal templado, partidario de un justo medio, y la narradora nos informa que sus ideas “eran el capullo de donde, corriendo los días, salió la mariposa del partido moderado”. El marqués le comenta la situación, y entre otras cosas le dice que podría haber sido ministro de haber querido, “pero que no quiso meterse en danzas” (*Los cien mil hijos...*, 116).

Monsalud sale de casa de su hermano Carlos Navarro, alojado en la de las Porreño, y se encuentra con una de ellas, Salomé; la conversación, que ha empezado mal, poco a poco se encauza porque ella le confunde con algunos otros ‘apostólicos’; y le pregunta, para empezar, si es el que esperaban (*Un faccioso más...*, 901):

–El que esperaban de Cataluña, para empezar la danza... ¡Pero ha visto usted, caballero, qué estupidez! pretender que esta nación heroica sea gobernada por una reina en mantillas.

Dies irae

La secuencia de la misa de difuntos es también símbolo de la propia muerte. Acaba de morir, presuntamente por el cólera que arrasa la capital de España, la hija de Maricadalso, “una muchacha bonita, cigarrera, con opinión de honrada”. Su madre, a quien antes se ha descrito como semejante a la muerte, sigue ahora gritando, blasfemando y achacando la muerte de la hija al agua envenenada por los carlinos (*Un faccioso más...*, 1072): “Ya no parecía la muerte, sino la locura cantando a su modo el *Dies irae*”.

Director de orquesta

Clara busca a Salvador Monsalud, refugiado en la madrileña calle del Humilladero, y pregunta por el sitio a un trapero (*La Fontana de Oro*, 406):

–¿La calle del Humilladero? –dijo el trapero, incorporándose y haciendo con el gancho ciertos movimientos semejantes a los que hace con su varilla un director de orquesta– [etc.].

Himno al sentido común

Don Benigno Cordero ya ha salido de dudas respecto a Solita, con quien estaba prometido; ahora le dice que no quiere casarse con ella, que quiere ser solamente su padre y casarla con su enamorado Salvador Monsalud (*Un faccioso más...*, 982):

Dios me ha iluminado para hacerla el mayor bien que podría usted esperar de mí. Felicitémonos ambos de este triunfo de mi razón, y ahora entonemos un himno al sentido común que ha sido nuestro salvador.

La lira, la inspiración, el estro

Genara va con su criada Mariana a una sesión de las Cortes en Sevilla, aunque en realidad está buscando el esperado encuentro con su amado Monsalud. Llega

cuando está hablando Alcalá Galiano, quien se refiere al inminente peligro de la patria, a la salvación de la patria y a la gloria de la patria. Y comenta (*Los cien mil hijos...*, 124):

No he conocido a ningún político que no estropeará la palabra patriotismo hasta dejarla inservible, y en esto se me parecen a los malos poetas, que al nombrar constantemente en sus versos la inspiración, la lira, el estro, la musa ardiente, la fantasía, hablan de lo que no conocen.

Está entrando en Madrid la nueva y última esposa del rey Fernando, María Cristina de Nápoles, y el narrador nos dice que “no ha habido persona alguna a quien se hayan dedicado más versos”, al menos en aquel momento, pues luego hubo otros muchos no tan favorables (*Los apostólicos*, 653):

A ella se le dijo que si el Vesuvio la había despedido con *sombríos fulgores*, el Manzanares la recibió *vestido de flores*; se le dijo que *Pirene* había inclinado la *erguida* espalda para dejarla pasar, y que en los *vergeles de Aretusa* tocaba la lira el *virginal concilio* celebrando a la *ninfa bella de Parténope*.

Cuando se anuncia que la reina Cristina está encinta, los poetas echaron otra vez mano a la lira, pero “todo cansa en el mundo, hasta hacer versos”; y los muchachos del Parnasillo echan de menos la acción, no saben vivir sin drama (*Los apostólicos*, 667-668): “En España es común que el fuego de las ambiciones rompa las liras para forjar con ella las espadas”.

Minueto divertido

Se nos narra lo ocurrido en la Corte de 1815 a 1819; estamos en los últimos días de octubre (*La segunda casaca*, 396-397):

En seis años vi bajar y subir a tantos, que casi se pierde la cuenta de ellos. [...] Hubo un divertido minueto de señores ministros de la guerra durante corto plazo, porque a Eguía sucedió Ballesteros, a Ballesteros el marqués de Campo Sagrado, y al marqués de Campo Sagrado otra vez el señor Eguía, sin cuya coleta parecía no poder existir la atribulada nación.

Modular

El cambio de tonalidad, es decir, la modulación, que ya vimos cómo emplean los narradores galdosianos en la primera parte de este estudio, vuelve a ser utilizada; ahora para describir el estado de ánimo del anciano Sarmiento encerrado en casa de Solita, quien quiere protegerle y hasta mimarle; ya sabemos que es frecuente oírle canturrear entre dientes mientras piensa en sus venganzas de liberal exaltado (*El terror de 1824*, 252, 254):

En los primeros días de noviembre [de 1823] estuvo muy tranquilo, apenas dio señales de persistir en la diabólica manía, y se le vio reír y aun modular entre dientes alegres cancioncillas; pero el 7 del mismo mes llegaron a su encierro, no se sabe cómo (sin duda por el aguador o la indiscreta criada), nuevas del suplicio de Riego, y entonces la imaginación mal contenida de don Patricio perdió los estribos.

Música de la adulación

Juan Bragas, ahora en adelante don Juan de Pipaón, sustituye a su amigo Salvador Monsalud como narrador en *Memorias de un cortesano de 1815* y también en *Segunda Casaca*, episodios 2º y 3º de la Segunda serie, y comienza así su perorata, alabándose a sí mismo, pues afirma (*Memorias de un cortesano...*, 201) que ha medrado

por la sola virtud de sus merecimientos, sin sentar los pies en los tortuosos caminos de la intriga, ni halagar lisonjero las orejas de los grandes con la música de la adulación, [etc.].

Música de los ángeles

Solita está buscando desesperadamente a Monsalud y se encuentra con el exaltado don Patricio Sarmiento, quien le dice que ha llegado tarde y que el pájaro ha volado; luego charla con su hijo sobre la muchacha, a quien insulta por las ideas realistas defendidas por su padre don Gil (7 de julio, 801):

Es una buena pieza. ¡Quién lo había de decir viéndola tan mortecina, tan suavecita, tan humildota que su voz parece música de los ángeles del cielo!

Música de las esferas

La división clásica de la música era ternaria: la *música mundana*, es decir, la de los mundos girando por los cielos en “concierto sublime” que entendemos con la razón pero no podemos escuchar en nuestros oídos; su reflejo la *música humana*, es decir, en nuestro propio cuerpo, que tampoco podemos oír aunque sí sentir; y la *música instrumental*, la que al fin podemos escuchar con nuestros mortales oídos. Un pequeño reflejo de la música mundana nos lo ofrece don Patricio Sarmiento, condenado a la horca por los absolutistas, cuando ya desde el cielo se está despidiendo de su ‘hija’ Solita y le va a encargar dos cosas “terrestres”; entonces le dice que la dicha del cielo no sería completa si no pensáramos en el pobre género humano (*El terror de 1824*, 292-293):

Si las criaturas superiores, al remontarse sobre los humanos despojos, miraran con desprecio esta pobre turba inquieta y enferma a que pertenecieron; si no atendiendo más que al eterno sol, hicieran del deseo de la bienaventuranza un egoísmo, adiós universo, adiós pasmoso orden de cielo y tierra, adiós concierto sublime. No, yo miro a la tierra y la miraré siempre.

Música del nombre, o sonsonete o cancamurria

Don Juan de Pipaón sigue anunciándose como narrador de dos de los primeros episodios nacionales que vamos a utilizar en este estudio, y alude a su cambio de nombre (*Memorias de un cortesano...*, 202-203):

Yo soy aquel que en los primeros años de su vida administrativa se llamaba Juan Bragas, nombre que a decir verdad no se distingue por su música, ni tiene saborcillo de elegancia, ni sonsonete o cancamurria de nobleza.

Así es que le añade el lugar de su nacimiento, Pipaón, lugar de la Rioja alavesa, y se llamó don Juan Bragas de Pipaón:

Sonaba esto pomposamente en mis orejas, y yo repetía en voz alta mi propio nombre para señorearme con su grandiosidad.

Más adelante, por aquello del mejor gusto, suprime el Bragas y se queda en don Juan de Pipaón,

nombre breve y rotundo, que va dejando ecos armoniosos doquiera que se pronuncia, y al cual no le vendrá mal la conterilla del marquesado o condado que tengo entre ceja y ceja.

Música de la voz

Presentación de Rumblar le confiesa a Pipaón que ya no le interesa Gasparito Grijalva, y Pipaón le confiesa con perspicacia que sabía desde cuándo: desde aquella noche en que huyendo de la policía, encontraron a aquel caballero que les auxilió, es decir a Su Majestad (*Memorias de un cortesano...*, 351):

¡Qué gallardía en su persona! ¿Qué nobleza y grave hermosura den su semblante, iqué caballerosidad e hidalguía en sus modales! ¡Qué dulce música en su voz! No existe otro más seductor en el conjunto de los hombres...

Notas célebres

El capitán Rafael Seudoquis está averiguando quién es el cautivo malherido a quien han liberado de los facciosos (es Monsalud), y le explica la debilidad del Gobierno y la próxima intervención extranjera, pues “allá por el mundo civilizado corre el rumor de que esto que aquí pasa es un escándalo” (*Los cien mil hijos...*, 33-34):

Lejos del mundo ha estado usted, y muy dentro de tierra cuando no han llegado a sus oídos las célebres notas.

–¿Qué notas?

–El re mi fa de las potencias. Las notas han sido tres, todas muy desafinadas, y las potencias que las han dado, tres también como las del alma: Rusia, Prusia y Austria.

Órganos de Móstoles

Larga historia tienen los famosos órganos de Móstoles, desde el siglo XVII al menos; es tan especialmente llamativa, sobre todo lo del artilugio para refrescar bebidas, o el que inventó un tabernero para llevar por tubos sus variados vinos desde la bodega en alto hasta la taberna en bajo, que también es recogida por el narrador galdosiano. Están en la tertulia del rey Fernando, hablan del nuevo ministro de Hacienda, y el mismo rey les responde que se trata del señor alcalde de Móstoles. A lo que el antiguo bailarín y hoy estimadísimo consejero Sr. Ugarte exclama (*Memorias de un cortesano...*, 322-323):

Me habían dicho que el señor don Juan Pérez [Villamil] se había ido esta tarde a tocar el órgano a que debe la celebridad”.¹⁶

Órganos sonoros

Salvador Monsalud reflexiona sobre su carácter en general muy pesimista, y su reacción negativa ante la música, ante la poesía escrita, y ahora lo hace respecto al periodismo de la época, o ante el periodismo en general, no se sabe muy bien: el de entonces ofrecía posibilidades a los jóvenes, (*El Grande Oriente*, 696), pero...:

Le quedaba el periodismo, y entonces había una prensa no despreciable, donde la juventud podía hacer sus juegos. *El Espectador* y *El Universal*, que hoy nos hacen reír, eran órganos hasta cierto punto afinados y sonoros. Salvador no dejó de hacer la prueba; pero...

Pandereta rota

Salvador Monsalud, ante el mal estado de su hermanastro Carlos Navarro que convalece en casa del cura de Elizondo, desea confortarle, se entera que su amigo el padre Zorraquín ha entrado con las tropas carlinas y le busca para que le ayude a bien morir. El aspecto del sacerdote es ahora muy distinto, mucho más bélico que el de antaño, pues la belicosidad de las tropas a las que acompaña se le ha pegado un poco o un mucho (*Un faccioso más...*, 1045):

En la zamarreta del cura veíanse diversos cintajos que manifestaban sus grados y condecoraciones. El sable le arrastraba por el suelo, sonando a pandereta rota. Las botas desaparecían bajo salpicaduras de fango; [etc.].

Paso doble

La marcha en compás binario que se utiliza en lo militar, en lo taurino o simplemente en plan festivo, es aquí traída a cuento como punto de comparación. Genara nos cuenta en sus memorias que, estando en Irún de vuelta de París, recibió la visita del servilón Calomarde, y más tarde la de su viejo conocido Pipaón, quien le trae una carta; carta esperadísima que no puede abrir porque el pesado de Calomarde no acaba de marcharse (*Los cien mil hijos...*, 74):

Llegó un momento en que los tres nos llamamos, y callados estuvimos más de un cuarto de hora. Calomarde tocaba una especie de paso doble con su bastón en la pata de una mesa cercana.

Piando por dinero, o por otras razones

El duque de Alagón, nos cuenta Juan Bragas, había sido nombrado por el rey Fernando capitán de su guardia en 1814, y “la puso en tan buen pie, que no parecía sino cosa de teatro”. Verdad es que se gastaban en el equipo de aquellos hombres sumas colosales de las que nunca se dio cuenta al Tesoro, que los

¹⁶ Juan Pérez Villamil (1754-1824), afamado absolutista, era asturiano de Puerto de Vega. Pero debe la celebridad a su Bando de Independencia o ‘Bando de los alcaldes de Móstoles’, con el que se inició la Guerra de la Independencia. Años después, como recoge Galdós, su relación con Móstoles era ya un signo de regocijo.

oficiales a veces no veían una paga en diez meses, pero... no se podía atender a todo (*Memorias de un cortesano...*, 270):

Y eso de que cualquier bicho nacido, hasta los oficiales en activo servicio, dé en la manía de estar siempre piando piando por dinero, es cosa que aburre y mortifica a los más sabios gobernantes.

Estamos ya en el día 7 de marzo de 1820, y todo Madrid –en realidad toda España- se pregunta si el rey ha jurado ya la Constitución, o si se ha nombrado ya nuevo Gobierno, etc., etc. (*La segunda casaca*, 553-554):

Verdad es que aquel día era un fenómeno por la generalización súbita de los sentimientos liberales. Había contagio sin duda. Los exaltados contagiaban a los tibios, los tibios a los indiferentes; los hombres contagiaban a las mujeres; las mujeres a los niños, y los niños a los pájaros, que de rama en rama piaban *Constitución*.

Don Miguel de Barahona anda por la calle en medio de la huelga revolucionaria de marzo de 1820 y se enfrenta con los amotinados, quienes, ante las palabras que les dirige, acabarán hiriéndole; pero antes se limitan a reírse de él (*La segunda casaca*, 570):

Una algazara de risas siguió a estas palabras. Los pajarillos piando con alegría en torno al buitre moribundo, no se hubieran expresado de otro modo.

Piano, anunciando un buen día

Los que tienen acceso a las audiencias del rey Fernando, o a quienes las presencian, se preguntan muchas veces si “ha habido piano esta tarde”; en cierta ocasión uno de los lacayos respondió maliciosamente que sí, que había habido “un poquitín de *forte* piano”; la explicación nos la da el narrador inmediatamente y está en relación con la muy conocida volubilidad del rey antes las peticiones de sus cortesanos... y cortesanas (*Memorias de un cortesano...*, 311):

Los favoritos habían observado que cuando Su Majestad, al sentarse junto a la mesa de su despacho, movía volublemente los dedos sobre ella, como quien toca el piano, modulando al par entre dientes un sordo musiquero, estaba en excelente disposición para conceder lo que se le pedía. Por el contrario, cuando se rascaba la oreja o se pasaba la palma de la mano por la frente, era casi seguro que negaría la petición.

Ritmo de las ideas

Solita ha encontrado al fin a Salvador Monsalud en la casa del duque del Parque, para quien trabaja, y está en ese momento escribiendo un discurso que su jefe ha de pronunciar mañana en las Cortes. Mientras él se concentra en el asunto, ella se dedica a enredar con alguno de los cachivaches que había sobre la mesa (*7 de julio*, 806), lo que no deja de molestar a Monsalud, impidiéndole su tarea:

Solita cogía un libro para volverlo a colocar por el otro lado; levantaba un pedazo de plomo destinado a cortar plumas, y con él tocaba cadenciosamente sobre la mesa una especie de marcha; [...] ¡Extraña fuerza que hace describir a las manos acompasado vaivén, siguiendo el misterioso ritmo de las ideas!

Silencio, nocturno o no

Genara está muy abrumada ante la partida de Sevilla hacia Cádiz del Gobierno constitucional, y con él Canencia y su amado Monsalud (*Los cien mil hijos...*, 156):

Yo sentía en mis oídos un zumbido extraño, el zumbido del silencio nocturno que es como un eco de mares lejanos, y deshaciéndome esperaba.

Ahora es el narrador quien lo alude cuando describe a la bella Helena Cordero, nacida el mismo día de la batalla de Trafalgar (es decir, el 21 de octubre de 1805), chica muy guapa pero a la que le falta algo (*El terror de 1824*, 263):

Quizás faltaba a su rostro aquella movilidad de la fisonomía española, que es como el temblor de la luz jugando sobre la superficie del agua agitada; quizás le faltaba esa facultad de hablar en silencio, lenguaje admirable del cual son signos las pestañas, el iris negro que alumbra como una luz, la sombra de la cara, el modo de mover el cuello, la olvidada guejeja sobre la sien, el rumorcillo del pendiente que se mueve ensartado en la oreja.

Sinfonía (preludio)

Sor Teodora ha conocido a Servet al refugiarse éste en su convento, sabe que es inocente de la acusación de haberlo incendiado, y conoce a quien de verdad lo hizo, Pepet, para luego raptarla. Ahora se esfuerza en convencer a Armengol para que se haga pasar por Monsalud y se deje fusilar, prometiéndole que se encontrarán en el cielo. Cuando al fin Servet-Monsalud puede huir de nuevo, piensa en aquella extraña guerra y en que sus lúgubres peripecias habrían de continuar (*Un voluntario realista*, 626):

Claramente vio que aquella guerra no era más que el prólogo, o hablando musicalmente, la sinfonía de otra guerra mayor.

Sochantre, voz de

El sochantre es el canónigo o beneficiado que tiene a su cargo el canto llano (el canto gregoriano, para entendernos), es decir, que alterna con los niños cantoritos y cantores del coro, que tienen a su cargo la polifonía. Suele ser descritos con voz gruesa y desapacible. El narrador galdosiano se la atribuye al obispo de León, uno de los que quieren, y consiguen con Fernando VII en la agonía, modificar en favor del infante don Carlos la pragmática sanción de 1830 (*Los apóstólicos*, 853):

Se puso en pie y parecía que llegaba al techo. Su voz hueca de sochantre retumbaba en la cámara como voz de ultratumba.

Sonar, hacer algo sonado

Pipaón sigue haciendo la pelota a Salvador Monsalud para que los liberales le admitan en sus tertulias y así, cuando ganen, le pongan en algunos de los puestos de mando (*La segunda casaca*, 494):

Yo también tengo una verdadera pasión porque mejore la suerte de mi querida patria. Salvador, entre tú y yo hemos de hacer algo muy sonado.

Tambor, redoble de

El capitán Seudoquis está explicando a Salvador Monsalud, recién liberado de la prisión en que le tenían los facciosos, cómo las potencias europeas están pidiendo la liberación del rey a nuestros liberales constitucionalistas, aunque no sabía bien en qué términos (*Los cien mil hijos ...*, 34):

Pero sí sé que la contestación del Gobierno español ha sido retumbante y guerrera como un redoble de tambor.

Teclas, teclear, sonar la tecla

Don Felicísimo Carnicero, agente eclesiástico riquísimo, es un avaro y vive en casa vieja maltrecha y por ello sonora. En ella se reúne con lo más selecto de los absolutistas exaltados, es decir, próximos al infante don Carlos. La bella Genara anda por allí en sus búsquedas, pero no logra apenas nada (*Los apostólicos*, 774):

Aburrida dio algunos paseos por el corredor blanco en el cual los puntales interrumpían a cada instante la marcha, y los ladrillos del piso tecleaban bajo los pies.

En el café de San Sebastián Monsalud se encuentra con don Eugenio Aviraneta y el *ayacucho* capitán Rufete, y hablan de la cuestión sucesoria; el guipuzcoano es partidario de “*intentar la reconciliación de todos los que aborrecen la tiranía*”, Salvador le responde que le parece tan patriótico como imposible, y añade (*Un faccioso más...*, 910):

Conozco a mi país, conozco a mis paisanos, he pulsado teclas de conspiración en distintas épocas; sé el valor que tienen las ideas, insignificante junto al valor de las pasiones; sé muy bien que a los políticos de nuestra tierra les gobierna casi siempre la envidia, y que la mayoría de ellos tienen una idea, solo porque el vecino de enfrente tiene la idea contraria.

Tiple, voz atiplada

La voz aguda de tiple puede ser femenina pero también masculina en niños y en adultos castrados. En el siguiente caso es femenina, pues es la voz de la menor de las tres Porreños, Paulita, la ‘religiosa’ (*La Fontana de Oro*, 229):

–Es preciso perdonar –dijo doña Paulita con voz agridulce y atiplada, que parecía salir de lo profundo de un cepillo de iglesia.

Pero también la encontramos en un hombre, sin ser cantante profesional: cuando Lázaro ha resuelto abortar el golpe de mano que contra algunos liberales van a ejecutar los exaltados, golpe que él ha contribuido a planear porque es él quien ha descubierto su guarida, se encuentra en la calle con el pomposo barbero Calleja, quien se dirige a él (*La Fontana de Oro*, 430)

haciendo grandes aspavientos y dando al viento su atiplada voz, puso sus pesadas manos sobre los hombros del joven, y dijo [algo que ahora no viene al caso].

Don Miguel de Barahona anda por la calle en medio de la huelga revolucionaria de marzo de 1820 y se enfrenta con los amotinados, quienes, ante las palabras que les dirige, acabarán hiriéndole (*La segunda casaca*, 570):

Sois miserables y grotescos bufones que deshonoráis el suelo de la patria. Apartaos de mí, despreciables bailarines. ¿Creéis que una nación es el tabladillo de un teatro?... Inmundos tiples, no chilléis más en mi oído... Mi voz atruena.

Tono, posición tónica, o social posición de tono

Ya vimos una expresión parecida en la época de la Guerra de la Independencia, y ahora nos la ofrece otra vez el venerable maestro masón don José Campos tratando de convencer a Monsalud para que abandone a su sobrina Andrea (*El Grande Oriente*, 704):

Por mi parte, de algún tiempo a esta parte me desvelo porque tenga una posición tónica y como corresponde a sus méritos. Es tiempo ya de que tenga un padre vigilante y cariñoso.

Genara ha ido a una sesión de las Cortes en Sevilla, aunque en realidad anda buscando a su amado Monsalud; por fin le ha visto, pero antes de encontrarle ha de deshacerse del pesado marqués de Falfán, quien quiere llevarla en su coche hasta casa, ya suponemos para qué. Y se lo dice “empleando su relamido tono, que a mí me sonaba a esquilón rajado”. (*Los cien mil hijos...*, 133).

Trinar, trinos

Solita ha encontrado al fin a Monsalud, y éste le pregunta por su novio y su presumible casamiento. Tras muchos dimes y diretes, Salvador le aconseja a su ‘hermana’ que se case sin vacilar (7 de julio, 872): “La voz de Sola temblaba, y sus palabras salían, como el trino musical, en sílabas aperladas, cristalinas”.

Ahora está don Primitivo Cordero tratando de ordenar a la gente durante la batalla contra la Guardia Real sublevada, porque si bien animan a los liberales en realidad les estorban. Y le dice “a unas buenas mujeres que en grupo inmóvil como el de una roca contribuía a obstruir, con otras masas de hombres y chiquillos, la entrada de la calle de Milaneses” que hagan el favor de retirarse (7 de julio, 931):

Obediente en lo posible, la femenil pandilla se apretó contra sí misma, diciendo con parlero trinar de pájaros alborotados: –¡Viva la milicia nacional!

Además de utilizar el término para escenificar un enfado, como veremos en el siguiente apartado, el narrador galdosiano vuelve a él para constatar otras cuestiones. Por ejemplo, Monsalud anda ahora en charlas con Aviraneta y el *ayacucho* militar Rufete en el cuarto oscuro del café de San Sebastián, y sienten a los mozalbetes masones y carbonarios que suben al piso superior repicando recio y con más ganas de hacer bulla que de estudiar (*Un faccioso más...*, 913):

–Estos pajarillos cantores –dijo Monsalud riendo– vienen siempre delante de las tormentas políticas, anunciándolas con sus angelicales trinos.

Trombón

Cuando Pipaón, a requerimientos de Presentacioncita Rumblar y doña Salomé, está tratando de dar con el huido Gasparito Grijalva, entran “en un patio de esos que sirven de centro a una casa de tócame Roque”; y cuando menos lo esperan, oyen enorme gritería y algazara de fuera: es la propia policía que, ante una delación previa, también le está buscando; les esconde el portero de la finca en su propia casa (*Memorias de un cortesano...*, 285):

Esto no es un palacio; pero aquí estarán las señoras como en su casa... Pueden sentarse... hay silla y media... Mi cama es blanda y sobre ese trombón (porque yo soy músico)... sobre ese trombón, digo, puede sentarse una de las madamas.

Trompa repelente

Ya vimos un “trompa repugnante” en manos de Juan Nicasio Gallego, junto al “pastoril caramillo” de Meléndez entre los escritores que habían infectado el país –según la opinión, claro es, de los absolutistas enemigos de la libertad (*Memorias de un cortesano...*, 224). No es menos repelente la que el narrador tañe para recordar la terrible batalla que ante el Trocadero gaditano dieron las trompas francesas ayudando a los realistas españoles a conquistar el último reducto de los constitucionales o partidarios de un régimen que reconociera la Constitución de marras. Fue durante la noche del 30 al 31 de agosto de 1833 y había sido, nos dice, “más bien lo que los dramaturgos franceses llaman *Succés d'estime*, un éxito que no tiene envidiosos” (*Los cien mil hijos...*, 176):

Pero a la Restauración le convenía cacarearlo mucho, ciñendo a la inofensiva frente del duque [de Angulema] los laureles napoleónicos; y se tocó la trompa sobre este tema hasta reventar, resultando del entusiasmo oficial que no hubo en Francia calle ni plaza que no llevase el nombre de *Trocadero*, y hasta el famoso arco de la Estrella, en cuyas piedras se habían grabado los nombres de Austerlitz y Wagram, fue durante algún tiempo *Arco del Trocadero*.

Trompeta del Juicio Final

Tanto Lázaro como su tío el *Coletilla* están en casa de las Porreños descansando un poco. Lázaro se adormila, duerme ya profundamente, y su tío le grita para que se despierte (*La Fontana de Oro*, 294):

Y despertó dando un salto, aterrado y confuso, como debemos despertar el último día, cuando suene la trompeta del juicio.

Trompeta (de la historia) / Trompeteo, trompetear

Pipaón ha logrado formar parte de la tertulia del infante don Antonio, pero es en la de las Señoras de Porreño donde conoce al confesor del infante don Carlos, don Blas Ostolaza, a quien dedica amplios párrafos adulatorios. De voz campanuda y gruesa, como para decir grandes cosas (*Memorias de un cortesano...*, 231-232),

hoy [le] pago un piquillo nada más de la inmensa deuda de gratitud que con él tengo, sacándole a relucir en estas mis *Memorias*, aunque su fama no necesita tardías trompetas para sonar por todo el orbe.

El narrador nos ha contado el incendio del convento de San Salomó, el desalojo de las monjitas (excepto una, que murió de la impresión, y otra que no aparece) y pasa a otros personajes para proseguir el relato “allá donde suena la bronca trompeta de la historia anunciando los sucesos que se escriben en unos libros muy serios” (*Un voluntario realista*, 567).

El atroz apostólico Carlos Navarro ha sido apresado en Madrid, Monsalud, junto a Genara, Pipaón y otros, ha logrado liberarle; disfrazado de arriero, vuelve ahora hacia las provincias vascongadas y Navarra para seguir siendo útil a los suyos, pero ahora en plan guerrillero (*Un faccioso más...*, 969):

La disciplina había concluido para él. Sonaba en la historia la trompeta lúgubre de las guerrillas. El feroz soldado de las partidas la oía resonar en su alma solitaria y sombría, y marchaba sin saber adónde ni porqué. Sólo aquel eco podía despertar en su alma el amor a la vida, evocar la fe, o infundirle el ardor de un trabajo glorioso.

Veamos ahora a quiénes se aplica el derivado de trompetear. En la tertulia del infante don Antonio, precisamente Blas Ostolaza y Juan Pipaón eran de los más revoltosos (*Memorias de un cortesano...*, 235):

Señalábamos los que nos parecían buenos a carta cabal, los tibios o fililíes y los sospechosos a quienes precisaba quitar de en medio lo más pronto posible. Aquí era donde yo me lucía, porque se me ocurrían invenciones tan peregrinas para echar por tierra a cualquier señorón de los más trompeteados, sin hacer ruido ni ofenderle descubiertamente, que se embobaban oyéndome.

A Doña María Cristina, a quien los narradores galdosianos relacionarán tantas veces con la música, los buenos liberales la tachan de francmasona, de insurgente. Y no digo nada los absolutistas exaltados, es decir, los partidarios del infante don Carlos, cuando dio al fin al rey una hija, Isabelita..., y luego otra, María Fernanda. En todo caso, fue una reina muy “trompeteada; en el tercer aniversario de su viudez, o sea el 11 de diciembre de 1829, don Benigno Cordero da vacaciones a sus hijos, pues ha de ir a recibirla en Madrid (*Los apostólicos*, 634):

todos los buenos madrileños deben ir a batir palmas delante de ese astro que nos traen de Nápoles, de esa reina tan ponderada, tan trompeteada y puesta en los mismos cuernos de la luna, como si con ella nos vinieran acá mil dichas y tesoros...

No es el único personaje galdosiano ‘trompeteado’. El jesuita padre Gracián visita a muchas gentes madrileñas de todo tipo y linaje, y esta vez le ha tocado el turno a doña Nazaria, la ‘Pimentosa’, a quien insta como otras tantas veces a que se case con *Tablas*, el hombre con quien vive y regaña a todas horas. La mujer se disculpa así (*Un faccioso más...*, 949):

–Bueno, ya lo sé... ¡Caramba, qué trompeta de padre!... No soy sorda. Yo bien sé que Su Reverencia habla con razón.

Y por supuesto, el trompeteo también puede ser figurado, o comparativo. Don Felicísimo Carnicero está muy enfadado con Pipaón, recién casado con su nieta Micaelita, porque ha ido con noticias ‘apostólicas’ a la antecámara de la reina Cristina, y anda riñendo con todo el que se pone por delante (*Un faccioso más...*, 995):

El buen señor desahogaba su cólera sonándose, sonándose fuerte y repetidamente, y aquel furioso trompeteo resonaba en la casa como las cornetas de un llamamiento militar.

Refranes, dichos y frases proverbiales

Vamos ahora con los refranes relacionados con la música que Galdós vuelve a introducir en su mencionada novela y en los Episodios de esta época. Pero antes de enumerarlos, es conveniente saber lo que hace decir a uno de sus narradores cuando está describiendo la personalidad del duque del Parque, miembro ya del partido liberal exaltado; no era mal tipo (*7 de julio*, 814-815), pero...

pero entre las muchas debilidades que le trajo aquel loco afán de llegar al Gobierno, tenía la de querer ser orador, y el orador como el poeta ha de nacer, pese al refrán que dice lo contrario y que se equivoca como casi todos los refranes.

Aun así, equivocados o no, yo los he vuelto a recoger, y estos son los refranes o dichos proverbiales que he encontrado en estos relatos.

Cantar (en todos los corrales)

Estar en todas partes. Monsalud, a quien apodan como *Aristogitón*, asiste a una reunión de los masones (a quienes se ha definido como liberales comedidos) y pide que se libere al absolutista don Matías Vinuesa y sus seguidores, que están ahora en prisión por un intento de golpe de estado; ante la reacción negativa de uno de los asistentes, él le contesta (*El Grande Oriente*, 644):

–Hermano Arístides, o mejor, Pipaón, pues no puedo acostumbrarme a prescindir de los nombres verdaderos –dijo Salvador, sin perder ni un instante su serenidad–; tú que has cantado en todos los corrales y has venido aquí mandado por los absolutistas, para referirles lo que hacemos, debes callar, [etc.].

Cantar quién es

Decir, acusar; decir algo, o mejor, no decirlo. Genara ha visitado el piso de don Benigno Cordero, se ha colado en una de las habitaciones de arriba buscando

algo que no encuentra, y está charlando con Solita y con el padre Alelí, quien le cuenta que “un emigrado, un terrible *democracio*” (“un perdis, un masón, un liberalote, un conspirador, un democracio, así les llamamos”) se ha colado en su celda. Ella le pregunta cuál es su nombre, y él le responde que de ninguna manera cantará quién es, “aunque me ahorquen” (*Los apostólicos*, 695).

Cantar victoria

Alegrarse por algo. Nada más comenzar el último episodio de esta segunda serie, el narrador nos cuenta que el 16 de octubre de 1832 cayó del poder el aborrecido Calomarde, pero también que don Benigno Cordero, al saber la noticia, dio tan fuerte brinco que se rompió una pierna (*Un faccioso más...*, 865):

No sabemos, pues si batir palmas y cantar victoria o llorar a lágrima viva.

No cantar victoria todavía

No cantarla antes de tiempo. Genara está contando a Pipaón cómo ha logrado saber la morada donde se refugia Salvador Monsalud en Madrid, pero va paso por paso y aún no ha llegado al final (*La segunda casaca*, 425):

–No cante usted victoria todavía, señor mío, que aún falta mucho por contar...

Otro gallo nos cantara

Las cosas no serían así, tendrían otras consecuencias muy distintas. Las turbas quieren asaltar la cárcel donde está Vinuesa, y asesinarle; y los grupos políticos que están por hacer justicia, pero no violenta, hablan y vuelven a hablar pero no hacen nada por impedirlo. Por ejemplo, uno de los *Comuneros* afirma (*El Grande Oriente*, 754-755):

–Si Riego estuviera en Madrid, otro gallo nos cantara, amigos –indicó Regato–. Yo de mí sé decir que si tuviera dos docenas, dos docenas nada más de buenos patriotas, intentaría cualquier sublimidad.

Ahora es el absolutista Romo quien está defendiendo ante Carlos Garrote, Francisco Chaperón y nuestro viejo conocido Pipaón a los voluntarios realistas, defensores del exterminio absoluto de quien no esté conforme (*El terror de 1824*, 343):

¡Ah! señores, si así se hiciera, otro gallo nos cantara. Pero no se hace.

Don Felicísimo Carnicero, el exaltado apostólico agente eclesiástico ha hecho algún negocio con el llamado ‘Miguel Servet’, es decir, con nuestro viejo conocido Salvador Monsalud, y éste está confesándole su postura política actual ante la deducción de su interlocutor, quien le ha dicho que “según eso es usted liberal” (*Los apostólicos*, 793-794):

Lo soy, sí señor; soy liberal en idea, y deploro que el país entero no lo sea. Si no estuvieran tan arraigadas aquí las rutinas, la ignorancia, y sobre todo la docilidad para dejarse gobernar, otro gallo nos cantara. El absolutismo sería imposible y no habría apostólicos más que en el Congo o en la Hotentocia.

En menos que canta un gallo

En muy poco tiempo. Primitivo Cordero está interrogando a Sarmiento en relación con el alférez de la Guardia Real Anatolio Gordón, y exaltado furibundo, don Patricio no se cree de verdad que están haciendo caso a sus sesgados informes (7 de julio, 868):

–Ustedes,, ya se sabe –dijo don Patricio amostazado–, no creen en el peligro hasta que lo ven encima, no creen en el fuego hasta que se queman. Cuando vean que en menos que canta un gallo todo se lo come un perro, dirán: «¡Oh, qué tontos hemos sido!»

Poner el cascabel al gato

Ejecutar lo proyectado. Ante la intervención durísima de *Aristogitón* (es decir, Monsalud) en la asamblea de los masones, la mayoría quiere reprobarle, aunque hay algunos que, en secreto, afirman que están de acuerdo con él en el fondo, pero no en la forma ni en el cuándo ni el dónde. Uno de ellos, el cuarto que se dirige a él de manera reservada, le dice (*El Grande Oriente*, 649):

Por mi parte, acepto esa idea de no hacer caso del populacho; pero ¿quién le pone el cascabel al gato?

Dar más música

Insistir en los insultos. Don Patricio Sarmiento, maestro de escuela de los liberales exaltados, ve la multitud que va hacia Palacio y charla con Lucas, otro correligionario. Este le dice que estamos a 5 de febrero (de 1821), que el Narices (el rey) ha escrito al Ayuntamiento quejándose de los insultos, y que, “para que rabie más, hoy le van a dar más música”. A lo que Sarmiento dice (*El Grande Oriente*, 594):

–Aparte de que no me gusta que se hable del soberano con tan poco respeto, lo que has dicho, querido Lucas, me parece muy bien. Pues que no quiere música, désele más música. Si no, que cumpla sus deberes de rey constitucional, [etc.].

Eso es música

Es decir, esto no es verdad, esto no vale nada. Lázaro está tratando de convencer a uno de los liberales exaltados, quien le anuncia que el pueblo va a asaltar la cárcel para matar a los presos realistas, sobre los excesos que ya hubo en la revolución francesa: “Después de un Terror no puede venir sino una dictadura”. A lo que Pinilla responde: “Eso es música, amigo, música”. Y Lázaro responde. “Esa es la verdad” (*La Fontana de Oro*, 428).

Solita Gil de la Cuadra se ha presentado ante el absolutista Chaperón para tratar de salvar a don Benigno Cordero, a su hija y a su novio, y se auto inculpa: “El delincuente soy yo”, y “si ellos son inocentes, ¿por qué han de estar en la cárcel ocupando un puesto que me corresponde a mí?” (*El terror de 1824*, 316):

Música, música –dijo el funcionario haciendo sonar como castañuelas los dedos de la mano derecha–. Aquí no estamos para perder el tiempo en distingos. Hay mucho que hacer para resguardar trono y sociedad de los ataques de esa gentualla negra.

El rey Fernando ha muerto, la noticia se expande, y los partidarios del infante don Carlos se reúnen, se dan noticias, conspiran. Elías Orejón y el conde de Negri vienen a casa de don Felicísimo Carnicero, y el conde refiere que algunos militares han jurado “defender la sucesión directa y el tronito de la titulada Isabel II. Tenemos monarquía de muñecas...” (*Un faccioso más...*, 1001):

–¡Patarata! –exclamó Orejón– todo eso es música, música. También se han reunido esta tarde muchos locos masones, con Aviraneta a la cabeza, y han deliberado... ¡Deliberado los postes! ¿cuándo se ha visto eso?... Señores, llegó el momento de la gran barrida.

Con la música a otra parte

Tener que abandonar la situación. El narrador, Pipaón, sigue enumerando los múltiples cambios ocurridos en la Corte madrileña desde 1815 a 1819; ya vimos los bailes de minueto en el misterio del Ejército. Ahora nos relata lo ocurrido en el de Hacienda: González Vallejo, Ibarra, López Araujo, y luego sobre todo el célebre don Martín Garay (*La segunda casaca*, 398):

Gozaba aquel señor de mucha fama, que aún conserva su nombre; pero todos los hombres de mi tiempo, desde el rey a los ministros y el clero hasta el último zascandil, se pusieron en contra suya, y tuvo que salir del ministerio y marcharse con la música y el sistema a otra parte.

Entre pitos y flautas

Don Benigno Cordero, antiguo constitucionalista, ha conseguido llegar a su casa sano y salvo pasando mil peligros, y se propone olvidar el pasado, aunque sin perjuicio de no caer en el peligro de convertirse ahora en todo lo contrario (*El terror de 1824*, 289):

–Desde hoy –dijo–, Benigno Cordero no es más que un comerciante de encajes. No adulará al absolutismo, no dirá una sola palabra en favor suyo; pero no, ya no tocará más el pito constitucional ni la flauta de la milicia.

Estar en misa (o en la procesión) y repicando

Es imposible hacer dos cosas a la vez. En el Epílogo a la edición ilustrada de las dos primeras series de sus Episodios, fechado en Madrid en noviembre de 1885, es el propio Galdós directamente, sin narradores de por medio, quien hace algunas interesantes consideraciones sobre su propia obra. Y empieza desdiciéndose de la promesa que había estampado en el prólogo, en el que ofrecía a los lectores “algunos desahogos sobre *la novela española contemporánea*”. Ahora recoge su palabra y se apoya en el conocido refrán para defender su postura (*Episodios nacionales, Segunda serie, II*, p. 1097):

Para cumplir lo prometido sería preciso que me saliese de las filas de la procesión y me pusiese a repicar. Hay escritores dichosos que desempeñan admirablemente este doble trabajo, y andan en la procesión y repican que se se pelan. Estos tienen el don maravilloso de practicar el arte y legislar sobre él, y son maestros en todo cuando cae debajo del fuero de la pluma.

Solfear de lo lindo

Golpear, castigar. Pipaón, Presentación Rumblar y Doña Salomé han salido una noche a prestar auxilio a no sabemos quién (parece que es Gasparito Grajalva, que ha huido de la cárcel y anda huido. Se plantan delante de una casa (*Memorias de un cortesano...*, 282) y llaman:

Llamé a la puerta, no sin cierta zozobra de que algún bárbaro malsín apareciera y me solfeara de lo lindo.

En la aldehuela, más mal hay del que se suena

La situación es peor de lo que se cree. Pipaón va a ver al duque de Alagón, capitán de las guardias de la real persona, y conversa con él delante de su ayuda de cámara, el eminente Chamorro, y critican que los ministros están torciendo el ánimo del rey Fernando VII (*Memorias de un cortesano...*, 264):

Para imponer su voluntad, han comenzado por aconsejar al rey que vaya dejando a un lado las medidas de rigor. ¡Oh!, aquí hay algo. En la aldehuela, más mal hay del que se suena.

Lo que fuere, sonará

Conformidad ante una situación. Ante la intervención durísima de Aristogitón (es decir, Monsalud) en la asamblea de los masones, a quienes acusa de no ser capaces de reprobar con hechos la actitud provocativa del pueblo, la mayoría quiere reprobarle. Algunos de los asistentes, en secreto, afirman que están de acuerdo con él en el fondo, pero no en la forma ni en el cuándo ni el dónde.

Uno de ellos, el cuarto que se dirige a él de manera reservada, le espeta (*El Grande Oriente*, 649):

Dios nos tenga de su mano, Aristogitón, y lo que fuere sonará...

Cuando el río suena, agua lleva

Cuando lo dice todo el mundo, es que es verdad. Martínez de Villela pide a Lozano de Torres que saque de la cárcel de la Inquisición, donde la están torturando para que ‘cante’, a la madre de Salvador Monsalud, pues ella no es culpable de lo que haya hecho su hijo.

Y los absolutistas, todo el mundo, le acusan de connivencia con la masonería; el Marqués de*** se limita a decirlo en latín: *voz populi, vox caeli* (*La segunda casaca*, 413):

–Cuando el río suena, agua lleva –afirmó Lozano, que, por no saber latín, expresaba la misma idea en refrán español–.

Los que por aquí tocan el pandero

Los que mandan por aquí, La realista Genara escribe sus memorias y cuenta que está en Bayona en febrero de 1822, que el general Eguía está allí promoviendo el levantamiento de partidas realistas, pero que lo está haciendo

muy mal y con total falta de ingenio. Se lo explica a don Víctor Sáez, residente en Madrid y confesor del rey (*Los cien mil hijos...*, 6):

Felicite usted a los francmasones, porque mientras la salvación de Su Majestad siga confiada a las manos que por aquí tocan el pandero, ellos están de enhorabuena.

Sin ton ni son

Sin sentido, sin orden, sin medida. El duque del Parque, liberal exaltado, ha leído el discurso que Salvador Monsalud le ha preparado para su intervención en el Congreso, y ambos lo están comentando y discutiendo. Monsalud le recomienda calma y serenidad ante un público tan diverso y afirma que con sus palabras “llamará la atención de la mayoría exaltada y de la minoría moderada”, es decir, de todo el mundo mundial (*7 de julio*, 819):

–Procure vucencia tener serenidad, y aprenda del general Riego. Eso sí que es hablar sin ton ni son; eso sí que es hablar perogrulladas huecas con apariencia de cosas graves.

Trinar

Enfadarse mucho. El trino también es utilizado por los narradores galdosianos como símbolo de enfado, de mucho enfado. Ahora es el absolutista Romo quien está defendiendo ante Carlos Garrote, Francisco Chaperón y nuestro viejo conocido Pipaón a los voluntarios realistas, defensores del exterminio absoluto de quienes no estén conformes, pero el Gobierno no lo está haciendo, está siendo muy blando (*El terror de 1824*, 343):

Y estamos trinando, sí, señor Chaperón, trinando porque usted no castiga como debiera castigar.

Cuando Pipaón se casa con Micaelita la mañana del 29 de septiembre de 1833, poco antes de la muerte del rey, van a visitar a don Felicísimo Carnicero a pedirle su bendición, pero este está enfadado, muy enfadado con Pipaón por los soplos infames que había llevado a la antecámara de la reina Cristina (*Un faccioso más...*, 994):

Estaba el buen señor trinando cuando llegaron los cónyuges, y ojalá que no hubieran llegado jamás, porque así como estalla un volcán, reventó la cólera de don Felicísimo, y no quedó dentro de su boca palabra mal sonante ni epíteto quemador.

Monsalud ha conseguido encontrar a su hermano Carlos Navarro, y le cuida en la casa del cura de Elizondo (estamos ya en julio de 1834); pero también van a alojarse allí Su Majestad don Carlos y dos de sus ayudantes, el aspirante a rey se duerme y reina el más completo silencio (*Un faccioso más...*, 1041):

Pero de repente sonó en las calles de Elizondo estrépito de caballería; llegaron muchos jinetes a la casa del párroco; se apearon y el jefe de ellos [se trata del mismísimo Zumalacárregui] entró en la casa sin pedir permiso, ni hacer caso del cura, que salió trinando y bufando a pedir cuentas de tan irreverentes ruidos.