

música, fuego y diamantes

BARBIERI

música, fuego y diamantes
BARBIERI

música, fuego y diamantes
BARBIERI

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

MINISTRO
Íñigo Méndez de Vigo y Montojo

SECRETARIO DE ESTADO DE CULTURA
Fernando Benzo Sáinz

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

PRESIDENTE DEL REAL PATRONATO
Luis Alberto de Cuenca y Prado

DIRECTORA
Ana Santos Aramburo

DIRECTOR CULTURAL
Carlos Alberdi Alonso



AC/E
ACCIÓN CULTURAL
ESPAÑOLA

ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA (AC/E)

PRESIDENTE
Fernando Benzo Sáinz

DIRECTORA GENERAL
Elvira Marco Martínez

DIRECTOR DE PROGRAMACIÓN
Jorge Sobreiro Galanes

DIRECTOR FINANCIERO Y DE RECURSOS
Carmelo Moisés García Ollauri

DIRECTORA DE PRODUCCIÓN
Pilar Gómez Gutiérrez

EXPOSICIÓN

Barbierí. Música, fuego y diamantes

Del 24 de febrero al 28 de mayo de 2017

ORGANIZAN

Biblioteca Nacional de España
Acción Cultural Española (AC/E)

COMISARIADO
Emilio Casares Rodicio

COORDINACIÓN GENERAL
Área de Difusión de la BNE
Susana Urraca Uribe (AC/E)

DISEÑO
Enrique Bonet

MONTAJE
T&C Professional, S.L.

TRANSPORTE
InteArt, Integral Art Development, S.L.

SEGUROS
HISCOX Insurance Company Ltd, Sucursal en España

Esta exposición forma parte de las actividades
del proyecto *Espacios, géneros y públicos*
de la música en Madrid, ss. XVII-XX (MadMusic)
coordinado por el Instituto Complutense de Ciencias
Musicales (ICCMU) y financiado por la Comunidad
de Madrid (S2015/HUM-3483)

CATÁLOGO

EDITAN
Biblioteca Nacional de España
Acción Cultural Española (AC/E)

COORDINACIÓN GENERAL
Área de Publicaciones
y Extensión Bibliotecaria de la BNE

TEXTOS
Emilio Casares Rodicio
María Encina Cortizo
Isabelle Porto San Martín
José Carlos Gosálvez Lara

DIGITALIZACIÓN
Laboratorio de Fotografía
y Digitalización de la BNE

DISEÑO
Estudio Joaquín Gallego

FOTOMECAÑICA
Lucam, S.A.

IMPRESIÓN
Brizzolis, S.A.

ENCUADERNACIÓN
Ramos, S.A.

BARBIERI, ENTRE SOL Y CORTES

De Francisco Asenjo Barbieri dejó escrito el compositor donostiarra Antonio Peña y Goñi: “en cuanto se sienta al piano... ya está allí la zarzuela soplándole al oído”. Su obra fue la obra de un genio, de uno de esos talentos que dan luz a su tiempo, el siglo XIX, que innovan y rozan los cielos sin dejar nunca de tener un pie en la tierra, bien incardinado entre los artistas y pensadores de su época. “Escribir pronto y mucho no ofrece dificultades de gran monta”, añadía Peña y Goñi, “pero unir a la rapidez y facilidad, la belleza, es don privilegiado que solo a privilegiadas naturalezas es dado alcanzar. Barbieri es una de ellas”.

No fue un genio español al uso: fue un triunfador. Pronto conoció la fama y la fortuna, y no desaprovechó un segundo de su vida para seguir haciendo historia en todos aquellos campos del arte y la cultura que tuvo ocasión de transitar. No vivió tiempos de paz, sino de ardor político y de tensión intelectual e ideológica. No fue ajeno a nada de lo que sacudió su tiempo.

Muy cerca del corazón cultural de Madrid, en una pequeña habitación del tercer piso del número 26 de la Carrera de San Jerónimo, Barbieri alumbró gran parte de la obra que le lanzó a la fama. Aquella fue su primera casa en Madrid, a donde había regresado en 1846 tras un periplo teatral por provincias. No parece casualidad que en ese mismo edificio, que hace esquina con la calle Echegaray y desde hace décadas alberga un hotel, se instalara también la Unión Musical Española, que publicó más tarde varias de las partituras del compositor.

Cuentan sus biógrafos que a mediados del siglo XIX, en un momento delicado para la política española, el músico tuvo que avanzar en su obra musical abstrandose del ruido de tiros, gritos y barricadas que llegaban a su ventana desde la Carrera de San Jerónimo. Era el verano del 1854 y Barbieri trabajaba en el segundo acto de *Los diamantes de la corona*. Escribía y componía. Al llegar a las palabras “un coche que parte”, según relata el propio artista, “estalló una asonada en Madrid”. “En la misma calle en que yo vivía andaban a tiros que era un contento”, prosigue Barbieri, “esto, como era natural, me distrajo de mi tarea, teniendo que apartarme de mi cuarto porque las balas daban en el balcón; yo sin embargo como tenía prisa en acabar mi obra, trataba de continuar, y entonces volvían a sonar tiros, de modo que ‘el coche que parte’ no llegaba a partir porque se había atascado en pólvora y balas”.

En septiembre, terminada la obra, en su primera representación, en el Teatro del Circo, precisamente al llegar a aquel mismo lugar del libreto, “un coche que parte”, algunos músicos se perdieron. Barbieri, temiendo que toda la orquesta perdiera el hilo, golpeó la hojalata y mandó volver a empezar la pieza desde la primera nota, como en un ensayo, y sin perder en ningún momento la compostura.

Relata Barbieri que “aquel rasgo de serenidad no tuvo mal resultado, al contrario, el acto se terminó con felicidad”. En su recuerdo, haber logrado avanzar en una de sus zarzuelas más famosas de la historia, aún a pesar de los tiros y las peleas de aquel Madrid que rugía por las ventanas de su casita entre Sol y Cortes.

En ocasiones, un solo gesto puede resumir toda la trayectoria de un artista. El de Barbieri, el día antes de morir, es uno de ellos. Ocurrió el 18 de febrero de 1894. El compositor, reunido con sus amigos Marcelino Menéndez Pelayo y el director de la Biblioteca Nacional Manuel Tamayo y Baus, decidió donar a aquella su inmensa colección de libros y documentos. Una forma de hacer perenne su nombre, con la mente ya puesta en la lejanía del camposanto, entre las paredes de aquel templo de la literatura que tanto amó. Y un tesoro que desde entonces se ha conocido como Legado Barbieri.

Por eso resulta tan oportuno ahora que la Biblioteca Nacional, junto a Acción Cultural Española (AC/E), presente esta exposición *Barbieri. Música, fuego y diamantes*, que muestra al genio creador y que es, además, la crónica de un tiempo y un país que se abrazó en días convulsos a la esperanza de la cultura y la intelectualidad como tabla de salvación.

Con más de ciento cincuenta obras musicales a sus espaldas, Barbieri podía haber pasado a la posteridad solo por títulos como *Pan y toros*, *Jugar con fuego* o *Los diamantes de la corona*. Si resultase obligado encarcelar al personaje en una etiqueta, habría que decir de él que fue compositor musical. Pero si tan solo hiciera falta una palabra para evocar su memoria, tal vez sería “zarzuela”. Y sin embargo fue eso y todo lo demás, porque no hubo disciplina artística o intelectual que no excitara su curiosidad.

Tenía Barbieri el don de la sed de cultura. Esa inquietud le llevó a recuperar en 1870 el *Cancionero de Palacio* en la Real Biblioteca de Madrid. Veinte años dedicó, a largos ratos, a recomponerlo, transcribirlo, y publicarlo, finalmente en 1890, bajo el nombre *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*.

El legado artístico del compositor inunda y, de alguna manera, trasciende su propia exposición, *Barbieri. Música, fuego y diamantes*, subyaciendo en ella la intelectualidad de su generación. Aquella intelectualidad con la que se reunía en tantos cenáculos y círculos literarios como le permitía su agitada tarea creativa. Célebres fueron aquellas citas de Barbieri en la librería de Fernando Fe, en la Carrera de San Jerónimo, o en la de Murillo, en Alcalá, o en los famosos cafés del Príncipe y Suizo, donde compartía amistades y proyectos con los Ventura y Ricardo de la Vega, Camprodón, José y Luis de Olona, Pina y Domínguez, Antonio García Gutiérrez, Rafael María Liern, o Luis Mariano de Larra, el hijo de Mariano José de Larra junto al que Barbieri firmó dos célebre zarzuelas, *El barberillo de Lavapiés* y *Chorizos y polacos*.

Es en *El barberillo de Lavapiés*, precisamente, donde Barbieri reúne casi todo lo que la zarzuela significa para España, y con ella el compositor demostró todo lo que España puede significar para Europa en el ámbito artístico. Así, esta nueva exposición no es solo el camino para redescubrir a Barbieri y su obra, sino una senda más amplia y bifurcada hacia el corazón de la cultura española del siglo XIX.

ÍÑIGO MÉNDEZ DE VIGO Y MONTOJO
Ministro de Educación, Cultura y Deporte

La figura de Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) brilla con luz propia a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. Compositor tocado por la fortuna, sus obras marcan el ritmo de la época y sus estrenos se cuentan por clamorosos éxitos. Pocos artistas con su don para conectar con los gustos populares, para dar voz –y poner música– a las reivindicaciones y anhelos de sus contemporáneos. De fuerte personalidad, supo gozar de los placeres de la vida y de la consolidación de una burguesía que tomaba en España las riendas de la sociedad y de la cultura.

Pero Barbieri fue mucho más que un compositor de éxito. A desvelar la variedad de sus intereses y la grandeza de sus logros dedica la Biblioteca Nacional de España, con la colaboración de Acción Cultural Española (AC/E), esta exposición, revestida de homenaje. Fue intérprete musical, periodista, polemista, ensayista, historiador, académico, viajero, gastrónomo, empresario y bibliófilo: un crisol de inquietudes que abordó con decisión y del que destila una personalidad que, tras la apariencia de mero *bon vivant*, descubre una sólida formación y una fina sensibilidad artística.

Su empeño en construir una identidad musical y cultural española fue infatigable. Edificó el Teatro de la Zarzuela, inició la vida sinfónica madrileña, defendió los derechos de autor, introdujo la música en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y fue socio fundador de la Sociedad de Bibliófilos Españoles. Luchó con denuedo por las causas que consideraba justas en la continua búsqueda de una conciencia nacional.

Su pasión bibliófila lo llevó a atesorar una riquísima colección de manuscritos, incunables y libros valiosos que, además de una cuantiosa correspondencia y una serie de borradores para una historia musical española, donó a su muerte a la Biblioteca Nacional. El legado Barbieri, constituido por más de cuatro mil libros que fueron valorados en cerca de 50.500 pesetas –una cantidad astronómica para la época–, es una de las grandes colecciones que ingresaron en la institución a finales del siglo XIX. La Sala de Música y Audiovisuales lleva su nombre: Sala Barbieri.

Para esta exposición se ha contado con el gran musicólogo, catedrático y fundador del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) Emilio Casares Rodicio, galardonado con la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes en 2015, que ha seleccionado piezas de diferentes instituciones y colecciones particulares para ofrecernos un atractivo recorrido por la vida y la obra de Barbieri. Completan el catálogo de la muestra trabajos de María Encina Cortizo, Isabelle Porto San Martín y José Carlos Gosálvez, jefe este último, hasta su reciente jubilación, del Departamento de Música y Audiovisuales de la Biblioteca Nacional.

La *Marcha triunfal* de Barbieri sonó en el acto solemne de colocación de la primera piedra de la sede actual de la Biblioteca Nacional en 1866, y la misma pieza fue interpretada hace seis años con motivo de la celebración del tercer centenario de la institución. Barbieri forma parte indisoluble de nuestra Biblioteca Nacional.

LUIS ALBERTO DE CUENCA Y PRADO
Presidente del Real Patronato de la Biblioteca Nacional de España

Emilio Casares Rodicio	FRANCISCO ASENJO BARBIERI PENSANDO EN ESPAÑA	15
María Encina Cortizo	BARBIERI, «MÚSICO Y COPLERO»: REFLEXIONES SOBRE SU TEATRO MUSICAL	67
Isabelle Porto San Martín	PLUMAS Y PAPELES: ASPECTOS DE LA COLABORACIÓN ENTRE BARBIERI Y SUS LIBRETISTAS	95
José Carlos Gosálvez Lara	LA BIBLIOTECA Y EL ARCHIVO DE FRANCISCO ASENJO BARBIERI EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA	117
	BIBLIOGRAFÍA	132
	OBRA EXPUESTA	135

FRANCISCO ASENJO BARBIERI
PENSANDO EN ESPAÑA
Emilio Casares Rodicio



FRANCISCO ASENJO BARBIERI

PENSANDO EN ESPAÑA

Emilio Casares Rodicio

Música y nación son dos términos que definen a esa figura modular del siglo XIX español, Francisco de Asís Esteban Asenjo Barbieri (1823-1894).

Barbieri fue ante todo músico. Un compositor considerado por la musicología como uno de los más destacados de nuestra historia. Pero Barbieri es inentendible sin el segundo término, nación. Ya Adolfo Salazar aludió a esta realidad, cuando al referirse a las cualidades que definían su obra habló del «instinto patriótico» de Barbieri¹. Es cierto que ambos aspectos se retroalimentan, pero el segundo da sentido a su obra y nos permite descubrir la rica y compleja personalidad del compositor madrileño y la transcendencia de una obra dedicada a forjar los valores identitarios de la música española.

Es cierto que Barbieri dejó más de ciento treinta obras –de ellas setenta y seis líricas–, pero también lo es que probablemente dedicó más horas de su vida a defender e impulsar la música hispana que a la propia composición. El subtítulo de esta exposición, «música, fuego y diamantes», quiere simbolizar a su música que lo genera todo, y a dos realidades que acompañan su creación: el «fuego», sustantivo que empleó en su primera gran obra, *Jugar con fuego*, y símbolo de esa fuerza con la que Barbieri quiso poner en acción a su amada España, y los «diamantes», que son esas obras magistrales que nos fue dejando, que lo situaron en el Olimpo de los inmortales, y su gran legado a la Biblioteca Nacional.

Barbieri no es un compositor cuyas relaciones terminen en la música. Hombre público, su círculo de amistades se extiende al mundo literario, político, religioso, la bibliofilia, o la gestión, como testimonian las más de 4.000 cartas que recibió. En

Página anterior: retrato de Barbieri, de Cosme de Algarra. Colección de Isabel Kindelán [cat. 1].

¹ Adolfo Salazar: *La Música Contemporánea en España*, Madrid, Ed. La Nave, 1930, p. 41.

pocos casos de nuestra historia como en Barbieri sucede que la creación musical, ni agota, ni define plenamente a un artista cuya mente y actividad fue mucho más allá del hecho de componer.

Barbieri llega al mundo en un momento complicado de nuestra historia y es consciente de ello. La primera poesía escrita por nuestro músico, al menos conservada, con el título de «Las artes», firmada en Salamanca en 1845, es todo un manifiesto sobre el siglo en el que le ha tocado vivir:

;Cuán triste es el nacer, cuán tormentoso
alcanzar unos tiempos semejantes
a este siglo tremendo y borrascoso!...
¿Por qué no vi la luz cien años antes,
cuando España era emporio de nobleza,
con más gloria y saber, menos tunantes².

Esta conciencia es determinante en un músico en el que surge, casi al mismo tiempo, la necesidad de componer y la de sacar a su patria de una situación que considera crítica con una voluntad decididamente reformista y restauradora.

Barbieri participó de esa doble vocación tan común en muchos músicos románticos: compositor y pensador, y, desde luego, con más ahínco y continuidad que ningún otro. En efecto, nos ha dejado una reflexión musical e histórica sin precedentes, y variados escritos sobre múltiples realidades con las que hemos llenado miles de páginas en modernas ediciones³. Debemos recordar que ya en la década de los setenta del siglo XIX es citado como autoridad en cuestiones históricas.

Los motivos eran claros. Ciertas realidades románticas como el interés por el pasado y, sobre todo, esa nueva conciencia nacionalista que lleva a buscar las esencias patrias en la propia historia, conducen en toda Europa a una exaltación de la ciencia historiográfica realizada por Friedrich Chrysander, Robert Einer, F. X. Haberl, Philipp Spitta, Johann N. Forkel, François-Joseph Fétis o Giuseppe Baini. En España aconteció lo mismo con Hilarión Eslava, Mariano Soriano Fuertes, Baltasar Saldoni o Felipe Pedrell, cuyos escritos responden a la misma realidad, pero sobre todo con Barbieri, porque en él la labor historiográfica va claramente dirigida a dos funciones complementarias: descubrir el propio ser de la música hispana como modelo para la creación de la nueva música, y acabar con el estado de decadencia y postración en que esta vivía mostrando su gloriosa historia.

²
Emilio Casares: *Francisco Asenjo Barbieri. 2. Escritos*, Madrid, ICCMU, 1994, p. 141.

³
Hemos coleccionado la mayor parte de los escritos editados y la obra poética de Barbieri en el segundo tomo de nuestra biografía citada en la nota anterior. No menos importantes han sido los dos amplios volúmenes de documentos, biografías y el epistolario del músico: Francisco Asenjo Barbieri: *Legado Barbieri*.

I. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles, ed. E. Casares Rodicio, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, y Francisco Asenjo Barbieri: *Legado Barbieri. 2. Documentos sobre música española y epistolario*, ed. E. Casares Rodicio, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988; finalmente, Francisco Asenjo Barbieri: *Crónica de la ópera española y fundación del Teatro de la Zarzuela*, ed. E. Casares Rodicio, Madrid, ICCMU, 2006.

Joaquín Gaztambide y posteriormente de Jesús de Monasterio; su dura lucha para introducir la música en la Academia de Bellas Artes con la oposición de la mayor parte de sus miembros; sus disputas, encuentros y desencuentros a favor de la ópera nacional; sus luchas a favor de los derechos de autor de los músicos; su faceta de bibliófilo empedernido y organólogo en defensa del patrimonio nacional; y dejo para el final, su labor de historiador e investigador, en la que llevó a cabo acciones tan determinantes como la edición del *Cancionero de Palacio*, también conocido como *Cancionero Barbieri*, el intento de escribir una historia de la música española o esa especie de «historia del teatro lírico hispano» que escribió a modo de *Memorias*. Es importante recordar que toda esta ingente obra la hizo «en defensa de los intereses artísticos de nuestra patria», y que a pesar de su formación y origen italiano tenía claro que España era musicalmente esclava de aquella nación. En la poesía antes citada continuaba:

Que cual sabe muy bien la España toda,
hay en Madrid las óperas a pares
donde italiana turba se acomoda:
No me opongo por esto que a millares
se lleven nuestras onzas como soles
si por fin, lo merecen sus cantares;
pero digo también, que hay españoles
sin protección, que tienen muy sabido
el arte encantador de los bemoles.



Primera imagen de Barbieri en prensa. *La Ilustración*, 8-11-1851. BNE [cat. 56].

1 EL HOMBRE

¿Quién era aquel hombre y qué se escondía detrás de él? Conocemos el retrato físico de Barbieri a través de más de veinte fotos y grabados que demuestran la transcendencia de su personalidad.

Rostro trigueño, ojos muy intensos, barba negra, estatura mediana y más bien grueso. Era un hombre concienzudo, laborioso y serio en el trabajo, comunicativo y brillante, de extraordinaria actividad a pesar de sus frecuentes achaques y muy espléndido. Franco y abierto, era un conversador ingenioso y chispeante, dotado de una expresión benévola y de una irresistible simpatía, de manera que el atractivo humano superaba en mucho al físico. De fuerte carácter y con un gran sentido del honor, la Dra. Cortizo narra en este catálogo su desencuentro con Verdi, quien en su viaje a España en 1863 no recibió en su hotel a Barbieri. Pasados los años, ante la petición de Verdi pidiéndole algún ejemplo de música española para el «Baile de perlas» de su *Don Carlo*, Barbieri contestó con un rotundo: «No me da la gana de facilitarle nada». Barbieri poseía voz de bajo y actuó como tal al comienzo de su carrera, aunque hizo también papeles de barítono.

Este retrato físico lo corrobora Emilio Cotarelo, que lo conoció en sus últimos años, cuando señala: «En cuanto a su físico, nada ofrecía de notable, pues en todo era regular o mediano, salvo en el rostro, que era casi feo y cubierto de una barba

espesa; pero tan vivo y tan expresivo que a veces parecía espardir una alegre y dulce claridad. Todavía en su vejez, como recordarán muchos hoy vivos que le conocieron, le acompañaban aquella benévola expresión de su semblante, siempre contraído por una suave sonrisa, y aquella mirada agasajadora y atenta, ambas cosas reflejo fiel de su alma noble y buena»⁴.

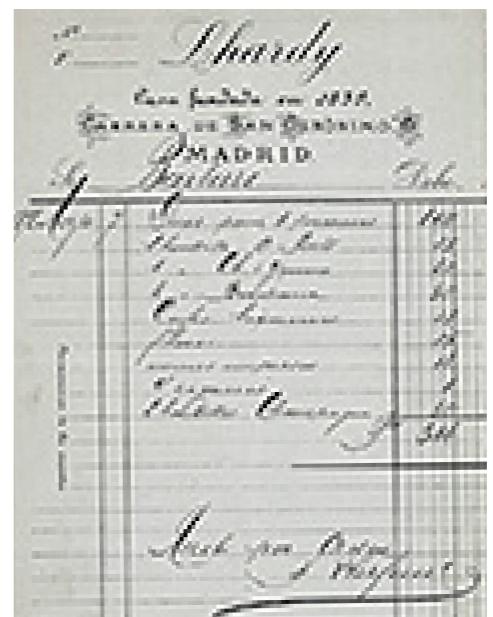
Su atractivo humano le granjeaba numerosos amigos, como se detecta en todo tipo de documentos del momento. En una carta de 1846, su amigo de niñez, el después ministro Cándido Nocedal, señala: «Todos los amigos y amigas me preguntan siempre por ti, recordando tu buen humor y deseando vengas por aquí para gozar de tu salero y que nos cantes la negrita y compañía»⁵. Otro amigo, el periodista Kasabál (José Gutiérrez Abascal), lo describe así:

Aquel hombre siempre jovial y alegre de cuyos labios no se borraba nunca la sonrisa, y de cuya boca salía siempre que hablaba, la frase oportuna o el chiste ingenioso. La frase ‘alegre como unas castañuelas’ se debió inventar para hablar de Barbieri; su conversación regocijaba como el tono de unas seguidillas o la cadencia de un polo; alegraba una reunión como una procesión una calle y cuando se le encontraba y se le oía, disipaba el mal humor como un rayo de sol las tinieblas (...) Barbieri regocijaba las mesas aristocráticas donde era solicitado, los salones más brillantes a los que se le invitaba con empeño.

Augusto Martínez Olmedilla, su primer biógrafo, quedó prendado de aquel hombre maduro cuando lo conoció en la librería de Murillo: «Un señor de buen porte y arrolladora simpatía (...) Charló por los codos un rato: comentarios de música, de teatros, de sesiones académicas recientes». Es quizás el escritor Eduardo Velaz de Medrano, tan comprometido en el mundo de la zarzuela, quien nos legó el retrato más profundo de Barbieri:

Franco y sencillo, sin afectación, se complace en resaltar las vicisitudes de su carrera artística. Recuerda con orgullo que todo lo debe al trabajo y que para conquistar la envidiable posición que hoy ocupa, ha tenido que recorrer todos los puestos de la carrera musical, según lo hemos consignado más arriba. Agradable en el trato y ameno en la conversación, posee además una variada instrucción que tiene su base en los buenos estudios que practicó durante los primeros años en que pensaba dedicarse a las letras y a las ciencias, que lejos de abandonar ha seguido cultivando diariamente, enriqueciendo su escogida biblioteca con las mejores obras que ven la luz pública. Tiene suma facilidad para escribir versos, maneja la prosa con natural corrección y lo consideramos capaz de confeccionar un libreto de zarzuela, el día en que aspire a hermanar las glorias de Talía con los encantos de Euterpe⁶.

En este retrato del hombre, y descendiendo a otras facetas, Barbieri era conocido como un gran gastrónomo, y asiduo visitante de Lhardy y Fornos. Velaz de Medrano



Menú de un banquete de Barbieri en París y factura de una comida en Lhardy, restaurante madrileño favorito del compositor. Colección particular [cat. 15].

señala: «Barbieri tiene el gusto muy depurado y no le aventaja el mismo Rossini en acatamiento a la diosa Gastrea, a la que rinde constante culto». Frecuentemente se habla en sus cartas de sus preferencias por el burdeos y por otros vinos franceses, y sus amigos catalanes le brindan la oportunidad de probar los caldos de la zona.

Finalmente, Barbieri fue un infatigable viajero. Se va a sumar a esos ya numerosos españoles que a mediados del siglo XIX sienten el viajar como una necesidad cultural. Miguel Artola afirma: «La movilidad de la población se multiplicó enormemente y junto a los desplazamientos por móviles imperiosos surge el viaje sin otro objeto que el conocimiento de lugares distintos, el mar para las gentes de tierra adentro, París para todos los españoles y para unos pocos privilegiados Londres y otras capitales»⁷. Prácticamente desde los inicios de los cincuenta Barbieri inicia lo que podemos denominar viajes de placer y por supuesto culturales, que realizó a lo largo de su vida. Hemos demostrado sus viajes a Hendaya, Lourdes, Vichy, Lisboa, Londres, Viena, Alemania y París, y por toda España.

Todas estas actividades fueron posibles por la magnífica situación económica que se labró con su ingente trabajo y con el éxito continuo de su obra. Una estadística de la producción de Barbieri nos revela que más del 70% de su obra tuvo éxito. Su situación económica es boyante desde el estreno de *Jugar con fuego* en 1851, y continuó con una serie de éxitos constantes: *Galanteos en Venecia*, *Los diamantes de la corona*, *Mis dos mujeres*, *El diablo en el poder*, *Robinson*, *El robo de las sabinas*, *Entre mi mujer y el negro*, hasta llegar a esos dos iconos de la zarzuela española que son *Pan y toros* y *El barberillo de Lavapiés*. *Jugar con fuego* le produce más de 40.000 duros, la mitad de todo lo generado aquel año por el Teatro del Circo y esto le otorga, a partir de entonces, una estabilidad económica que le permite viajar por Europa, dedicarse a su pasión favorita, la bibliofilia, y le convierte en un hombre

⁴
Emilio Cotarelo y Mori: *Ensayo histórico sobre la Zarzuela o sea del Drama Lírico en España. Desde su origen a fines del siglos XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934, p. 260.

⁵
En este artículo hacemos numerosas referencias a cartas remitidas a Barbieri. Todas ellas han sido publicadas en el *Epistolario* al que nos referimos en la nota 3. Las cartas están numeradas y editadas por estricto orden alfabético de remitentes por lo que es fácil encontrarlas. Lo hacemos para evitar excesivo uso de notas.

⁶
La Zarzuela, Año II, 11-5-1857, p. 533.

⁷
Miguel Artola: *La burguesía revolucionaria (1808-1874)*. Madrid, Alianza, 1983, p. 353.



Joaquina Peñalver, esposa de F.A. Barbieri. BNE [cat. 10].



Bandurria de Barbieri. Colección de Paloma Sánchez y Carlos e Ignacio Corrales [cat. 4].

8

Francisco Asenjo Barbieri: *La música y la mujer*, Madrid, 1869.

9

Emilio Casares: *Francisco Asenjo Barbieri. 2. Escritos*, pp. 135-209.

desprendido, que realizaba frecuentes préstamos y repartía ayudas a presos y amigos en dificultades económicas. En 1859, cuando se deshace la Sociedad del Teatro de la Zarzuela, recibe nada menos que un cuarto del valor del teatro, lo que era una enorme renta en el momento. Estuvo atento no solo a la defensa de sus intereses sino también a los de la clase musical. A su muerte se estimaron sus posesiones en 1.400.000 reales en valores y 120.000 en efectivo, que desde luego era una suma mínima al lado del valor de su legado de libros. En la prensa española y extranjera se señala además que ha dejado un tesoro de 2.000 monedas de oro.

De no menos interés humano fue el mundo femenino que le rodeó. Estuvo muy unido a su madre, y su numerosa correspondencia nos permite asegurar que tuvo una intensa vida amorosa. Él, que se definió como «adorador del bello sexo», sin duda lo fue. Sin que podamos decir como de Wagner que «el eterno femenino» fuera su fuente de inspiración primordial, ciertamente tuvo una gran importancia en Barbieri. En su conferencia sobre *La música y la mujer* señalaba a ambas como sus dos grandes amores: «A fuer de músico entusiasta y admirador constante del bello sexo, nunca podré dejar de responder al llamamiento que se me haga en nombre de la Música y de la Mujer, siendo, como son, entradas, como si dijéramos, la síntesis de la belleza ideal, que hace el encanto de mi existencia»⁸. Sus fuertes convicciones religiosas no le impidieron una vida amorosa intensa y quizás una doble moral muy de la época, reflejada en sus «Poesías pornográficas»⁹.

A las mujeres dedica frecuentemente sus escritos poéticos. Del año 1844 datan los primeros documentos sobre su vida sentimental, detectados en las cartas apasionadas con Vicenta Ocón, que parece su primer amor. El forzado abandono de su puesto de trabajo en el Liceo de Salamanca en 1846 parece relacionado, según una significativa carta de Miguel Periáñez, con la decisión de «poner límite en lo que en su vida privada pudiera hacerle incompatible con el decoro que exige el cargo de maestro de señoritas». De los años cincuenta son sus amores con su primera novia formal, Pilar Acedillo y Gamarra, fallecida en 1857, con la que mantiene una correspondencia amorosa. Existen otras aventuras que jalonen su vida pero sin la importancia que tuvo esta.

Conocido como soltero empedernido, salió de esta situación a la avanzada edad de cincuenta y un años casándose con Joaquina Peñalver y de la Sierra, hija del político y escritor José Peñalver, su tardía esposa que logró poner orden en su vida. Barbieri aceptará en su casa también a su suegra, doña Ramona, mujer de fuerte carácter que tendrá un importante papel familiar en la vida de la pareja, aunque no como el de doña Petra, su madre. Por las cartas de Bofarull sabemos que Joaquina y su madre estaban en buena situación social, veraneaban en Hendaya, tomaban aguas en el Pirineo y tenían abundante servicio en la casa. El matrimonio transforma de

alguna manera la vida de Barbieri, quien cambiará su domicilio de la Plaza del Rey, nº. 5, izda., a la cercana calle de Barquillo, nº. 19. Este cambio durará poco dado que en 1882 firma sus cartas desde Plaza del Rey, 6º principal, derecha, donde vive hasta su fallecimiento.

Debemos completar este retrato humano de nuestro héroe, con el conocido y repetido texto del periodista Eduardo de Lustonó, donde se recoge la opinión del propio Barbieri sobre sí mismo:

¿Tú sabes lo que me pides? Figúrate que yo he sido lego en un convento, estudiante de medicina, aprendiz de ingeniero, alumno del conservatorio, corista, partiquino, director de orquesta, apuntador, contrabandista durante una hora, buhonero en cierta ocasión, director de un liceo, secretario de otro, músico militar, miliciano nacional, empresario, periodista, bibliófilo, compositor y constante adorador del bello sexo¹⁰.

Esta visión irónica y vitalista de su vida, tiene un fondo reseñable, y es que, el músico es consciente de su versatilidad, de estar dotado de una personalidad única. En efecto, Barbieri fue compositor, director de orquesta, libretista, poeta, escritor, filólogo, musicólogo, empresario, bibliófilo, organólogo, e incluso, enólogo y gastrónomo. Pero a pesar de estas dotes excepcionales, tiene capacidad para contemplar su persona y su obra con un curioso realismo, no falto de humor e ironía. Da la impresión de que se observa desde cierta lejanía. Por ello no tiene inconveniente en utilizar diversos apodos en la correspondencia con sus amigos: Bandurria, Alfa-jemín, Maestro Seguidilla, Murguita, Carderilla, Peluca, Frasquillo, Guercino, fray Francisco de la Solfa, etc., relatar en sus *Memorias* los silbidos que reciben algunos de sus estrenos o exponer con ironía lo que eran sus públicas virtudes, como su capacidad infinita para el trabajo.

2 LA FORJA DE UN MÚSICO HUMANISTA

Barbieri nace en una familia que le facilita el camino y de alguna manera lo determina. Dos personas son especialmente importantes en la vida del músico, su madre, doña Petra Barbieri Luengo, y su abuelo, don José Barbieri.

Su madre era mujer de fuerte personalidad, y de magnífica formación musical y literaria. Mantuvo una estrecha relación con su hijo, con el que vivió durante toda



Petra Barbieri, madre de F. A. Barbieri. BNE [cat. 9].

¹⁰ Eduardo de Lustonó: «Recuerdos de periodistas. Barbieri», *Alrededor del Mundo*, 15-8-1901, p. 110.

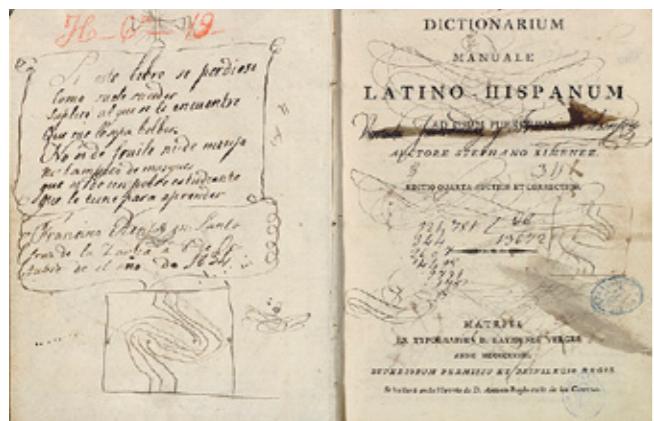


Portada del *Canto fúnebre* escrito por José Barbieri a su esposa Paula Luengo. Colección particular

A la derecha: Retrato de Diego Narciso Herranz y Quirós, maestro de Barbieri, de Rufino Casado. BNE [cat. 6].



bía de ser músico». Doña Petra hacía de aguda cronista de todo lo que sucedía en Madrid musicalmente, pero también políticamente cuando Barbieri faltaba de casa en sus múltiples viajes. Desentrañaba con una gran sabiduría todos los estrenos de zarzuela que Barbieri no presenciaba: los cantantes, la escena, la música, la respuesta del público o el estado de la música, como cuando en plena revolución del 1868 exclamaba: «Malo está el oficio músico». Barbieri las valoraba tanto que las introduce como parte de sus *Memorias*.



Dictionarium manuale Latino-Hispanum con el que estudió Barbieri, 1827. BNE [cat. 5].

su vida, y sobre el que ejerció gran influencia. La extensa correspondencia de más de cien cartas que mantuvo con él, escritas con un magnífico estilo literario, tienen un gran valor musicológico y humano; cargadas de agudeza, reflejan la comprensión de lo que sucedía en el mundo musical y social de Madrid. Muy unida a su hijo, se quejaba en una ocasión de una desatención con estas palabras: «Me llevé tres días a la muerte para darte a luz con tu padre mal herido, sin destino y sin más medios que lo poquísimo que me daba mi padre, y mucho chocolate, eso sí, todo el mundo me regaló chocolate». Lo había traído al mundo en la calle del Sordo; como dirá su amigo Ángel Fernández de los Ríos, «circunstancia notable tratándose de uno que

hacía de ser músico». Doña Petra hacía de aguda cronista de todo lo que sucedía en Madrid musicalmente, pero también políticamente cuando Barbieri faltaba de casa en sus múltiples viajes. Desentrañaba con una gran sabiduría todos los estrenos de zarzuela que Barbieri no presenciaba: los cantantes, la escena, la música, la respuesta del público o el estado de la música, como cuando en plena revolución del 1868 exclamaba: «Malo está el oficio músico». Barbieri las valoraba tanto que las introduce como parte de sus *Memorias*.

Su padre Francisco Asenjo, correo de gabinete, falleció en 1823, cuando Barbieri tenía apenas meses, suponemos que herido por una de las partidas de realistas, o por algún miembro de la avanzadilla de los Cien Mil Hijos de San Luis que intentaban acabar por las armas con el régimen constitucional, el liberal, al que Asenjo servía. Al enviudar, doña Petra pasó a vivir con su padre, José Barbieri, personaje no menos determinante en la vida del compositor.

De origen italiano y natural de Manresa, don José era bailarín, coreógrafo violinista y director de bailes, y llegará nada menos que a alcalde del Teatro de la Cruz

en 1817. Para este teatro escribió *Fígaro ó la precaución inútil: Bayle pantomímico en un acto, para ejecutarse en el teatro de la Cruz el día 30 de mayo, en celebridad del Señor Don Fernando VII*.

Como coreógrafo fue autor al menos del ballet *La vieja astuta*, 1811, y de un paso a dos del ballet *El encuentro feliz*, 1815. Se casará en Madrid con la famosa bailarina bolera Paula Luengo, cuyas castañuelas heredó Barbieri y a la que a su muerte dedicó don José un hermoso canto epicedio, *Afectos del más fino de los esposos a la más amada esposa*. Barbieri vivió con su madre y con su abuelo en el propio Teatro de la Cruz, durante años, acompañado de su hermana Clara y, lógicamente, rodeado siempre de música y teatro. Ningún sitio mejor para quien iba a dedicar su vida a la lírica.

Doña Petra abandonará la viudedad tiempo después contrayendo segundas nupcias con don Luciano Martínez, prestigioso catedrático de Ciencias Exactas y gran enólogo, autor de obras como la *Cartilla metalúrgica*, (1840) y *Manual para la fabricación de vinos y modo de remediar sus alteraciones* (1848), y director de la revista *Semanario Químico Artístico* (1847). Aquí encontramos el origen de la pública afición de Barbieri al vino, quién versado en enología fue escogido en 1877 como jurado suplente de la Exposición Nacional Vinícola.

Barbieri escribió con humor sobre su origen:

Es el caso que mi madre encomendó el asunto a uno de esos apreciables señores que viven de linajerías, y al traer éste la información en toda regla, dijo que se había visto muy apurado para salir airoso de su empeño, porque si bien por uno de mis apellidos encontraba muy clara mi descendencia en línea recta del conde Fernán González de Castilla, por el apellido Asenjo me había encontrado descendiente, también en línea directa, del rey moro de Granada Muley Hacem¹¹.

En este ambiente, desde luego selecto y único se forma Barbieri. Su madre y su abuelo se preocuparon de que perteneciese a ese escaso número de hombres de su época que recibían formación, a pesar de que la Constitución de 1812 había dispuesto la universalidad de la enseñanza, completada por el primer *Reglamento general de instrucción pública* de 1821.

Barbieri ingresará a los siete años en la escuela del célebre maestro don Diego Narciso Herranz y Quirós, con el que termina en breve tiempo los estudios de primera y segunda enseñanza. Será internado después en el convento de Santa Cruz de los Trinitarios Descalzos de La Mancha, donde estudia latín, retórica y poética, y donde se gesta la base del escritor, dominador de latines y de la literatura española.

Vuelto a Madrid se matricula en la carrera de medicina y posteriormente en la de ingeniería estudiando física y química, sin duda por indicación de su padrastro. Finalmente lo hace en la Escuela de Arquitectura, que también abandona. Lo que marcó su vida, definitivamente, fue la entrada en 1837 en el Real Conservatorio Superior de Música de María Cristina como alumno de clarinete de Ramón Broca y de composición del gran Ramón Carnicer a quien denominará «mi maestro» y con quien le unirá una relación casi filial.

Todas estas circunstancias marcaron la vida de Barbieri, que aparece desde su juventud como un músico peculiar. Será un gran lector de los clásicos españoles a los



Ramón Carnicer, profesor de composición de Barbieri, 1836. BNE [cat. 7].

¹¹ Francisco Asenjo Barbieri: *Las castañuelas. Estudio jocoso dedicado a todos los boleros y danzantes / por uno de tantos*, Madrid, Imp. de José M. Ducazal, 1879.

que nombra y cita de continuo, tanto en sus escritos y ensayos musicológicos como en su producción poética en la que se reflejan con claridad rasgos lopescos, quevedescos y gongorinos. Su lenguaje está influido por una amplísima lectura, enriquecido con arcaísmos, populismos, tecnicismos y palabras cultas y con claros influjos de Meléndez Valdés y su bucolismo, o de Iriarte, Villegas y Espronceda. Barbieri domina el italiano y el francés, tiene profundos conocimientos de latín —que había estudiado con Manuel Escamilla en los trinitarios— y griego, y es lector asiduo de Ovidio, Horacio y Marcial. Cuando Camprodón le cita un latinajo para sorprenderlo, le contesta con humor:

Pensaste, sin duda alguna
que con el texto latino
ibas a causarme un susto
y te equivocaste, amigo
que aún entiendo, aunque no mucho
a Cicerón y a Polibio
y a Terencio en su comedia
Quien se atormenta a sí mismo,
y a Marcial en sus epigramas
y en sus tristezas a Ovidio,
y el *arma virunque cano*
que aprendí cuando era chico,
y sobre todo las odas
del poeta venusino
que cuanto más las repaso
menos con ellas atino¹².

Pero existen otras realidades que moldean la personalidad del músico. Barbieri realizará al menos diez viajes a Europa. Ello le permitió estar al corriente de todo el pensamiento estético que surge en Europa, y conocer las corrientes musicales: desde Rossini, amigo personal suyo, pasando por Wagner y Liszt, hasta Hanslick, pero también de los últimos estudios musicológicos.

Como Salazar años después, tuvo otra escuela que fue la lectura que le permitía su riquísima biblioteca. En uno de sus trabajos sobre Lope de Vega señalaba: «Yo tengo costumbre de leer todos los días, aunque no sean más que seis u ocho hojas de algún libro histórico o literario español; y luego, en los ratos que me dejan libre mis composiciones teatrales, tomo notas de cuanto he hallado»¹³. En efecto son miles las fichas que ha dejado escritas. Está en un error Federico Sopeña cuando señala: «La labor de Barbieri fue labor de autodidacta, de descubridor pero sin esa formación general universitaria capaz de crear una escuela»¹⁴. Si alguien estuvo dotado de una formación calificable de universitaria en el XIX español fue Barbieri y precisamente su prestigio ante sus compañeros y el mundo intelectual se fundamentó en su gran preparación y formación científica. Es significativo que en la polémica que

12

Emilio Casares: *Francisco Asenjo Barbieri. 2. Escritos*, p. 163.

13

Emilio Casares: *Francisco Asenjo Barbieri. 2. Escritos*, p. 223.

14

Federico Sopeña: *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1967, p. 126.

sostiene con Rupert Chapí aconseja al joven compositor ante todo una buena preparación intelectual: «Lea Vd. buenas obras poéticas; visite con frecuencia los museos de pintura y escultura; estudie en fin, las grandes obras del ingenio humano, de cualquier clase que sean, y aprenderá Vd. en todas ellas a hacer música de verdadera belleza. Sobre todo no olvide Vd. nunca el sabio precepto de Horacio *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*¹⁵. Entendemos que Menéndez Pelayo valorase de manera especial su «erudición», realidad que según él «anda tan desvalida en España».

En Barbieri como en Schumann, Berlioz, Liszt o Wagner, se borran las líneas divisorias entre las respectivas artes, especialmente música y literatura debido a su natural versatilidad. Nos encontramos con una mente que se expresa de mil maneras. En primer lugar, desde luego, como músico. Barbieri fue crítico musical y periodista hábil como lo fueron Schumann o Berlioz. Realiza esta labor en *La Ilustración*, *Las Novedades* y en varios otros periódicos, en los que coincide con Silvera, Cánovas del Castillo, Ossorio Bernard, Modesto Lafuente y Benito Pérez Galdós. Fue un magnífico polemista, como Wagner o Berlioz. Gran erudito y ensayista, como Liszt, el «perfecto músico cultivado», e investigador de la historia de la música y del teatro como Wagner. Dejó escritas cerca de cien poesías¹⁶ que va desgranando desde su estancia en Salamanca en 1845, y varios libretos, entre ellos *Felipa*, *Numancia* o *Los amantes de Teruel*. Finalmente, amó el estilo epistolar y legó en miles de cartas un rico y nutrido pensamiento, sobre la vida, el mundo y los hombres, a veces lleno de humor e ironía, otras de sarcasmo. Hay que esperar a la llegada de Manuel de Falla para encontrarnos con un compositor con tal producción epistolar.

No se puede entender a Barbieri sin estas perspectivas. Precisamente por ello, la gloria y el respeto que le rodean no provienen solo de su acción en el campo musical. Es igualmente respetado como crítico, por sus aportaciones a la historia literaria en torno a Lope de Vega o Juan de la Encina, por sus poesías o como escritor de raza, lo que le vale la coronación como miembro de la Real Academia Española, caso único en un músico español, donde defendió su entrada con el discurso «La música en lengua castellana».

Podemos decir que es de los pocos músicos en los que una faceta no empaña la otra, y no se puede entender sin ambas. Han sido escasos los compositores que han transcendido en la historia por su labor musicológica y menos aún, los musicólogos que lo han hecho por su labor de compositores, sin que ambas realidades se estorben.



Litografía de Barbieri, de José Vallejo, ca. 1856. BNE [cat. 85].

15

Francisco Asenjo Barbieri: «Carta a un joven compositor», *El Imparcial*, 18-2-1878.

16

Hemos publicado la producción poética de Barbieri en el segundo volumen de nuestra obra, *Francisco Asenjo Barbieri. 2. Escritos*, pp. 135-212.

Borrador de un zortzico enviado por Barbieri a Sarasate, 1886.
BNE [cat. 28].



Barbieri pertenece a lo mejor de la musicología del XIX, pero también a la cumbre de nuestra creación musical. Hay que afirmarlo de manera tajante: es uno de los más grandes músicos del teatro musical del ochocientos europeo, y, por supuesto, de la historia musical española.

La realidad anteriormente expuesta nos lleva a contemplar otro rasgo de su personalidad. Hemos aludido en páginas anteriores a la «laboriosidad» y la «extraordinaria actividad del músico». Barbieri tenía una gran facilidad para la composición, pero la cantidad de empresas teatrales en las que estuvo implicado, le privó en numerosas ocasiones de la tranquilidad necesaria para esa labor. Solo una gran facilidad y un dominio técnico portentoso le permitieron realizar una obra tan magna. Sabedor de que era públicamente reconocido como un gran trabajador, se permite ironizar y señala la «pereza» como su cualidad más destacada, cuando manifiesta las que definen a cada uno de los amigos compositores con los que llevó a cabo la batalla a favor de nuestra música. En un conocido epígrama, «Corolario», fechado el 19 de septiembre de 1875, nos dará una visión más realista de esa destacada cualidad:

Si hay alguien que con descoco
quiera darmel un varapalo
por mi trabajo de loco,
podrá decir que fue malo,
mas no dirá que fue poco¹⁷.

Su presencia en cualquier proyecto aseguraba su ejecución eficaz debido a una natural capacidad de acción. Esperanza y Sola lo señalaba a su muerte: «Pocos como Barbieri pudieron poner por lema al frente de su modesta vivienda el *labor omnia*

17

Emilio Casares: *Francisco Asenjo Barbieri 2. Escritos*, p. 186.

vincit de Virgilio; y de pocos también con más razón podría repetirse lo que un célebre escritor decía, hablando de otro literato insigne, que el noble tesón obra maravillas y la fe hace que se remuevan de su asiento las montañas¹⁸. Cotarelo admite que «su genio organizador y rápida ejecución eran proverbiales». Es importante añadir que el trabajo no es simplemente en Barbieri una manera de conseguir riqueza, sino una forma de luchar por sus ideales.

Existe un último aspecto de la personalidad de Barbieri sobre el que debemos meditar y es lo que podríamos denominar su ideario político. Barbieri es una persona, como corresponde a su formación intelectual, preocupado por la vida política. «Hablo de política a todas horas», le dirá a Bofarull, y en otra carta añadirá: «Quisiera ahora echar con Vd. un párrafo de política (...) [pero] esto que llaman ahora política, sería bueno ahora a lo más para regar las huertas de San Beltrán (...) no hay más que esperar algún milagro que nos saque de estas cloacas en que vivimos». Sin embargo no es fácil definirle políticamente. Ángel S. Salcedo no duda en calificarlo de «progresista»¹⁹. En varios casos nos transmite claros juicios políticos. Uno de 1856 en que señala: «Para la formación de un Estado, la forma de gobierno es la república, mejor que otra alguna»²⁰. En otro, cuando describe los ataques que recibe su empresa del Circo en el periódico *El Padre Cobos*, señala: «Uno de los móviles que impulsaron su creación fue el de hacer una guerra sin tregua al Teatro del Circo y nuestra empresa, y sin más, particularmente al partido político llamado progresista». Es en su correspondencia con el archivero Manuel de Bofarull²¹ donde se explaya y deja las más claras y duras referencias políticas: «Estoy muy contento y esperanzado, porque al ver la clase de gente que hoy lleva la batuta y al considerar la deliciosa división que se va haciendo de los pueblos de España voy acariciando la idea de llegar a verme cuando menos arzobispo de Fuencarral, o generalísimo de mar y tierra de la república de Canillejas». En 1894 añadía: «De esto que han dado en llamar política española, no digo a Vd. nada, porque es un mal incurable como la tisis, y ya no hay más patriotismo que el hambre del turrón ni más entusiasmo que por campear o robar, ya sea con nombre de cantones o de carlistas, con cualquiera de los infinitos *trapajos*, que quieren elevar a la categoría de *banderas*». Y en el mismo año: «Aseguro a Vd. que cuando pienso en lo que está pasando me da vergüenza de ser español. ¡Y Vd. me pregunta qué opino de lo que ocurre!... Ya no hay ni siquiera medios hábiles de opinar nada, porque el español está tan rebajado y ha llegado a un punto tal de objeción, que por donde quiera que uno dirija sus vientos, no huele más que mierda (dicho sea con perdón)».

En su obra poética deja explícito su poco afecto a la monarquía, con expresiones duras contra Isabel II. Cuando en 1849 la reina da a luz, se celebran en La Granja unos fuegos para celebrar el acontecimiento. Barbieri escribe una poesía titulada «Iluminaciones», en la que escribe: «No ha de anunciararse en Castilla / a una Reina como a un toro...». En otra carta a Bofarull dedicaba estas palabras a la corte isabelina: «Almacén de vagos intrigantes y de malversadores del tesoro real».

Es errónea, por tanto, la afirmación de Sopeña: «De Barbieri se sabía su monarquismo». Es cierto que es invitado a palacio por la reina María Cristina y para ella escribe su *Tanda de Rigodones, sobre Jugar con fuego*, que se relaciona con una larga

¹⁸ J. M. Esperanza y Sola: «Barbieri», *La Ilustración Española*, 28-2-1894.

¹⁹ Legado Barbieri, Ms. 14.006/1-18.

²⁰ Francisco Asenjo Barbieri: *Crónica de la lírica española...* p. 68.

²¹ La correspondencia con Bofarull está publicada en Francisco Asenjo Barbieri: *Documentos sobre música española...* n. 1014-1048.

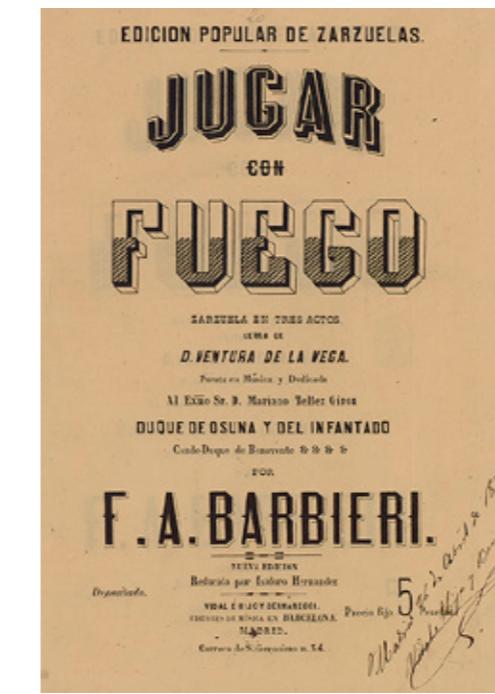
nómina de nobles, y se le puede considerar como un hombre afecto a la iglesia, pero también lo es que sus amistades políticas lo ponen más bien en el lado de los liberal progresistas y desde luego, su vida fue un ejemplo de liberalidad. También mantiene vínculos con otros políticos menos progresistas, tal es el caso de Narváez, pero no acepta la falta de orden, como cuando a pesar de su decidida aprobación de la república no duda en afirmar en una carta de Bofarull de 1874: «Pero esto y más nos tenemos merecido, por haber hecho la Gloriosa y por haberla dejado explotar luego por una horda de pillos hambrientos y de falsos patriotas».

3 LOS CÍRCULOS BARBIERIANOS O LA BÚSQUEDA DE UN LUGAR PARA LA MÚSICA ESPAÑOLA

Cuando Barbieri fallece en febrero de 1894, la música era por fin en España un arte mayor y respetado. Nadie como Barbieri había contribuido a aquel cambio en el que, desde luego, fue acompañado por otros importantes músicos como Hilarión Eslava o Emilio Arrieta, por referirnos a miembros de su generación, seguidos por los nuevos grandes creadores: Sarasate, Monasterio, Chapí, Bretón, Pedrell, etc.

El tema no era baladí. La música nunca había ocupado un lugar significativo en España. En los largos años de lo que entendemos como Edad Moderna apenas se significaron una docena de músicos –Victoria, Morales, Guerrero, Cabezón, por citar algunos–, en gran parte debido a su valoración internacional, mientras escritores y pintores llenaron las páginas de nuestra historia como auténticas glorias nacionales. Nadie entendió en aquellos largos años, como se hizo en el primer romanticismo europeo, que la música era el arte supremo de la humanidad, y menos, como escribirá Rodolfo Halffter, «una manera más de ver al mundo». No hay nada con más poder simbólico que ver la oposición de los artistas plásticos a que la música entrase en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Escribíamos hace años:

Las relaciones entre música y sociedad en el xix español se han movido en un estado de crisis, sobre todo en los inicios del siglo, que podemos fijar en estos síntomas: mala respuesta de la administración ante las necesidades de la música, carencia de estructuras musicales que hicieran viable una política musical, crisis del hasta entonces mayor mercado musical, el eclesiástico, y, en consecuencia, estado deficiente de la educación musical, cierta recepción de la música como una especie de subarte y la propia definición antropológica del creador, sin duda, la causa de la situación. Todo ello es tanto más singular cuanto que en Europa se desata una glorificación de la música y el compositor, representada en los escritos de una serie de pensadores que comienzan a desarrollar su obra con el siglo (Wackenroder, Jean Paul Richter, Tieck, Novalis, ETA Hoffmann) y que continúan avanzado éste (Shopenhauer, Nietzsche, etc.)... No contamos con el debate estético en que se fundamenta el romanticismo centroeuropeo salvo en el asunto del drama, y tampoco el de carácter filosófico²².



Portada de la zarzuela *Jugar con fuego*, 1851. BNE [cat. 50].

Litografía de Federico Madrazo, 1867. BNE [cat. 158].

El empeño de Barbieri y de varios de sus colegas, fue cambiar esta situación. Lograr que la música se presentase ante la sociedad como una parte esencial de la cultura y de nuestro ser. Los textos barbierianos que podemos citar al respecto son muy abundantes. La inclusión de la música como elemento imprescindible para la vertebración de España fue una lucha sin cuartel y para ello los músicos buscaron integrarse en el momento cultural estableciendo una red de relaciones e interdependencias con las artes vecinas.

El cambio produjo en primer lugar una unión entre músicos y escritores, especialmente movida por Barbieri, y en torno al teatro musical. El teatro se presenta como una tabla de salvación para el músico que ya no puede vivir de la iglesia, y a él se dedicará toda la generación de Barbieri, unos músicos que nacen con pocos años de diferencia en la década de los veinte: Emilio Arrieta, 1821, Rafael Hernando, 1822, Gabriel Balart, 1824, Cristóbal Oudrid, 1825, Marcial del Adalid, 1826, José Inzenga, 1828, Tomás Zabalza, 1830, Manuel Fernández Caballero, 1835. Una generación rica en personalidades que por fin consigue mover la cultura española con grandes éxitos líricos. Justamente *Jugar con fuego* produjo la primera conmoción, «ha inaugurado una nueva época», dirá la crítica, y llenará los teatros de toda la hispanidad. Lo mismo hicieron los grandes títulos de Arrieta o Gazztambide.

Señalábamos en nuestros «Conceptos fundamentales», hablando de los músicos que rodean a Barbieri, que «todos ellos son definibles en lo musical por su formación todavía italianizante de la que se liberarán y su dedicación al teatro lírico, y en lo intelectual por una magnífica preparación y una doble vocación musical y literaria, siempre movidos por cierto fervor patriótico, muy romántico. Son los que lanzan

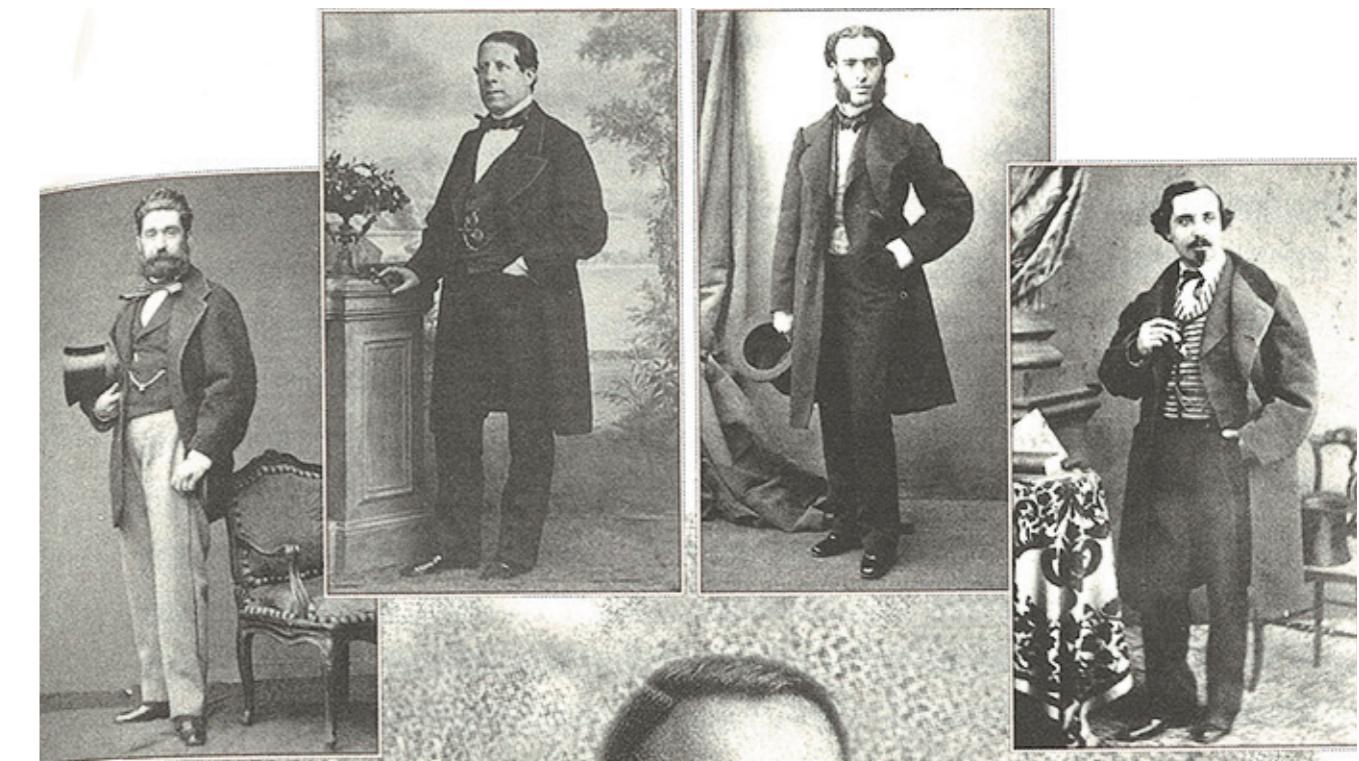
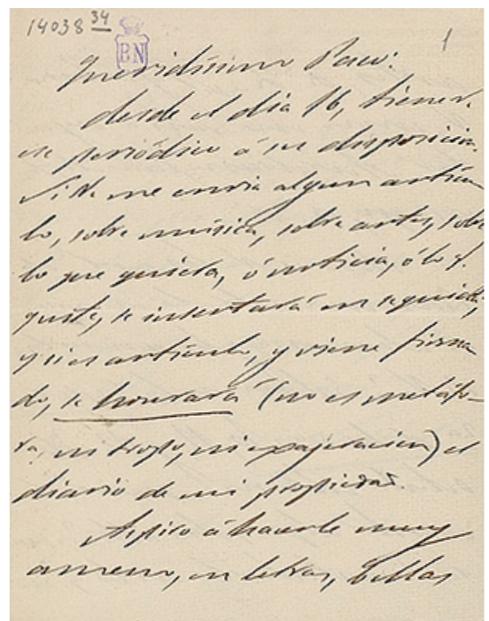


Retrato de Cándido Nocedal, 1885. BNE [cat. 16].

Carta de Nocedal a Barbieri, 12-10-1867. BNE [cat. 17].

O Sanctissima!: motete a la Virgen, de F.A. Barbieri. Madrid, Andrés Vidal, 1877. BNE, MP/1288/36.

Página siguiente: Miembros fundadores de la Sociedad del Teatro del Circo. De izquierda a derecha, arriba: Joaquín Gatzambide, Francisco Sales, Luis de Olona y Rafael Hernando; abajo: Cristóbal Oudrid, Francisco Barbieri y José Inzenga. Emilio Casares Rodicio, *Historia gráfica de la Zarzuela: los creadores*, Madrid, ICCMU, 2003.



el pensamiento reformista sobre la música española, pensamiento que alimenta la siguiente generación, la de Jesús de Monasterio, Ocón, Pedro Miguel Marqués, Teobaldo Power, Rupert Chapí, Tomás Bretón, Emilio Serrano, Federico Chueca y Felipe Pedrell y que dará sus mejores frutos en la de Falla».

Dentro del grupo es Barbieri, sin ningún género de dudas, la figura fundamental dado que recoge las mejores cualidades del movimiento romántico: la preparación intelectual, la comprensión de Europa, el conocimiento de nuestra historia musical y las causas que habían llevado a la debacle musical española, junto a un fuerte espíritu de lucha, ese «fuego» al que nos referimos en esta exposición, capaz de realizar el cambio.

Ya aludimos a ello al comienzo del artículo. Barbieri es definible como compositor romántico en varios sentidos y quizás el primero y primordial es que cumple con ese perfil peculiar del que habla Einstein en su obra *La música en la época romántica*, cuando se refiere a «la nueva versatilidad del artista»²³, es decir, a la preparación intelectual del músico romántico.

Barbieri está claramente unido al segundo romanticismo que nace en torno a las revoluciones de 1848. Primero, por cronología, pero sobre todo por esa dedicación casi exclusiva al teatro como única forma de expresión, como lo estuvieron Verdi y Wagner, pero también por esa preocupación por desentrañar la lejana historia musical española como fundamento de una restauración que hiciese posible una escuela propia. No hubiese sido posible la figura de Barbieri sin la conciencia clara de la situación que le rodeaba, sin un entendimiento de la situación de la España del momento que abarcaba la comprensión del estado de nuestra música, pero también el de la política y la sociedad en general. Esta conciencia es la que impulsa toda su labor reformista y restauradora, su lucha sin cuartel por mejorar la situación musical de su nación, por sacarla del gran atolladero en que se hallaba.

23

A. Einstein: *La música en la época romántica*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 34.

La estrategia de Barbieri es incardinarse dentro de la sociedad y la cultura, para ello necesitará componer unas obras que marquen el camino de nuestra cultura, como hace con *Jugar con fuego*, pero al mismo tiempo con el inicio de una labor de investigación sobre nuestra historia, con la presencia en los medios de comunicación, o la generación de unas estructuras musicales capaces de crear y llenar un mercado. Es aquí donde en una consciente estrategia los músicos se unen a través de un potente asociacionismo que desemboca en dos sociedades, la del Teatro del Circo y la del Teatro de la Zarzuela. El asociacionismo obliga a Barbieri y sus colegas a entrar en contacto con el mundo literario e iniciar eso que denominamos en este apartado los círculos de Barbieri.

La lucha por el cambio a la que nos referimos fue especialmente activa desde 1850 hasta la llegada de la Primera República en 1873. Durante esos años se irán labrando tantos cambios en la música que por fin numerosos políticos del momento republicano se preocuparon por este arte y la música vivió una actividad sin precedentes. Es significativo que ya en diciembre de 1868 Emilio Arrieta sea nombrado director de la Escuela de Música y Declamación, en la que permanecerá hasta su muerte en 1894. Con el apoyo de su amigo Abelardo López de Ayala pudo llevar a cabo mejoras educativas y solucionar los problemas del centro.

La República actuó con una gran conciencia musical y realizó sustanciales reformas, tratando de sacar a la música del ostracismo social. Sin duda era consciente de la fuerza de la música en un momento en el que, como en una breve noticia de *La España Musical* de 1870 se señalaba, existían en España 2.293 sociedades de recreo de las que 98 eran dramáticas, 133 de música y 131 de baile²⁴.

Existen numerosos datos que avalan la vocación musical de varios políticos del momento y su participación en la vida operística. Un lugar especial lo ocupa el gran melómano Emilio Castelar. Presidente de la República, y gran aficionado a la ópera, era uno de los miembros del famoso «palco de los sabios del Real», donde acudían personalidades «de alta significación en las artes o las letras», y que «presidían» desde su sabiduría Barbieri y Arrieta.

Es este nuevo ambiente el que conduce al decreto de entrada de la música en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, capitaneado casi en exclusiva y como una auténtica cruzada por Barbieri contra el empecinamiento de Federico de Madrazo, su presidente y sus colegas, empeñados en que esto no sucediese. Hay una dura carta de Barbieri, digna de lectura:

Nunca he querido que los favores a mi arte sean mendigados, sino hechos por la fuerza de la razón y la justicia (...) Pero Vd. sin duda creyó que yo tenía furor por lucirme, y no comprendió que, nada es para mí; todo es para el arte que represento, al cual veo ultrajado y pisoteado por las otras que constituyen la antigua Academia, las cuales sin duda se han olvidado del precepto de Vitrubio, *nec musicus, ut Aristoxenus, sed nec amusus*, y tratan hoy a la música como un trapo viejo (...) Desengáñese Vd., amigo Madrazo, en la ocasión presente la Academia de San Fernando es mal tendedero y no ha sabido disimular el disgusto con que ha visto entrársele por las puertas la Música²⁵.

24

La España Musical, n. 341, 18-1-1873. Madrid, ICCMU, 2001, v. 1, p. 30.

25

Citada en José Subirá: *La Música en la Academia. Historia de una sección*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1980.

El gobierno revolucionario acudirá en ayuda del Teatro Real maltrecho en sus finanzas, desde el primer año de la Revolución. Pero más importante aún es contemplar las numerosas personalidades de la política y de las artes preocupados por temas musicales como el operístico o el sinfónico, entre ellos escritores como Pedro Antonio de Alarcón, Benito Pérez Galdós, Gustavo Adolfo Bécquer, Antonio Arnal, López de Ayala, Juan Valera, etc., o políticos como el citado Castelar, Estanislao Fiergues, Eduardo Chao, etc. Otro cambio fundamental fue que por fin los periódicos sobre todo los más adeptos a la República asumieron un compromiso a favor de los nuevos movimientos de la ópera española haciendo visible la música como un gran bien cultural: *La Nación*, *El Imparcial*, *La Época*, *El Globo*, *La Correspondencia de España*, *La Discusión*, *El Universal*, por no citar las revistas generalistas como *La Ilustración de Madrid*, *La Ilustración Española e Hispanoamericana*, *Revista de España*. En ellos escribieron los primeros grandes críticos musicales surgidos en España, Julio Nombela, F. M. Montemar, Manuel Cañete, Eduardo Velaz de Medrano, Antonio Peña y Goñi, Luis Carmena y Millán.

Barbieri confesó: «Soy y he sido siempre esclavo de la amistad», y ciertamente le sucedió desde niño, porque el primer círculo está unido a amigos de la niñez que llegaron a figuras del siglo XIX. El primero fue el abogado, político y finalmente ministro Cándido Nocedal. Su amistad con el político, a quien se refiere como «mi condiscípulo», se detecta en las numerosas cartas entre ambos, profundamente cariñosas, haciendo siempre alusión a la niñez. Nocedal defiende a Barbieri en algún pleito y conservará como un privilegio la amistad del músico. Igualmente afectuosa es su amistad con un importante miembro de la iglesia, el obispo de Cuenca y posteriormente de Córdoba, Sebastián Herrero, que se define como «coplero y abogado novel». Barbieri había mostrado su respeto a la iglesia con cuatro obras, el motete *Versa est in luctum*, 1867, el responsorio *Libera me Domine*, 1873, el motete *O Sanctissima!*, 1877 y la *Salve Valenciana*, 1880. Es el amigo que en cumplimiento de su función siempre le recuerda a Dios y la transitoriedad del tiempo. De otra índole es el adinerado Nicolás Gómez González, descrito como hombre de gran fortuna.

Del periodo inmediatamente posterior, la época del conservatorio, procede el segundo núcleo, que conforma lo que podríamos denominar su círculo musical; desde su querido profesor Ramón Carnicer, con el que mantiene unas relaciones filiales, a su colega máspreciado, Joaquín Gaztambide. Peña y Goñi hacía un significativo retrato de todo el grupo en el que aparecían los grandes amigos músicos del maestro, casi todos implicados en la creación de la nueva zarzuela, y lo hacía partiendo de los partidos políticos del momento español para definirlos estéticamente. Al llegar a Barbieri le definía así: «Y Barbieri, dirán los lectores, ¿a qué partido pertenece? Eso pregunto yo: ¿a qué partido pertenece Barbieri? ¿Es conservador, radical, republicano? Ni lo uno ni lo otro. Barbieri no pertenece más que a un partido: a la zarzuela. Barbieri es pura y simplemente zarzuelero»²⁶.

La amistad con Gaztambide constituyó un lazo profundo que le produjo múltiples sinsabores. Barbieri estimaba al navarro como el mejor músico del grupo, y con él llevó a cabo la reforma de la zarzuela. Fue padrino de uno de sus hijos, Paquito, y

26

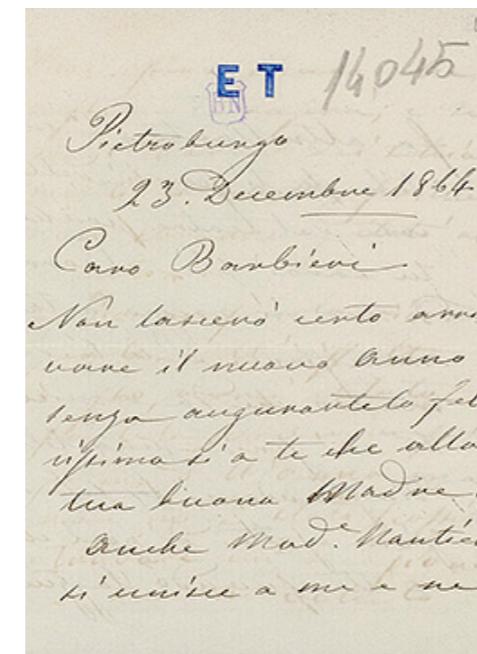
Antonio Peña y Goñi: «Bocetos musicales. Barbieri», *El Imparcial*, 20-4-1874.



Retrato de Giorgio Ronconi de Antonio María Esquivel, ca. 1846. Teatro Real [cat. 31].

Fotografía del tenor Enrico Tamberlick en *Lucrecia*, entre 1879 y 1883. BNE [cat. 29].

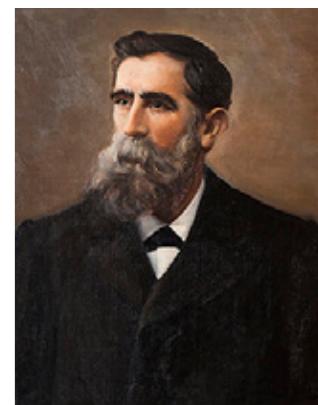
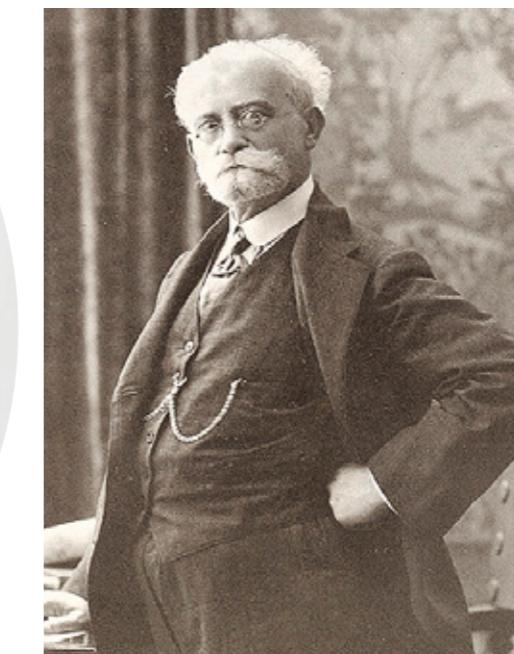
Carta de Tamberlick a Barbieri, 23-12-1864. BNE [cat. 30].



Fotografía de Federico Chueca. BNE [cat. 141].

frecuentemente tenía que intervenir en sus disputas matrimoniales. Sin embargo, esta amistad entró en crisis varias veces y al final de manera definitiva. El Teatro de la Zarzuela del que Barbieri era coempresario y la gran avaricia del barítono Francisco Salas, hicieron que esta amistad se rompiera. De hecho Barbieri sufrió con estos incidentes y como resultado de ello, las relaciones entre ambos se enfriaron. Del periodo del Conservatorio es también su amistad con Rafael Hernando, otro reformador e ideólogo, y con el barítono Francisco Salas, dos hombres fundamentales, junto con Gaztambide, para el establecimiento de la zarzuela o, finalmente, el tenor Joaquín López Becerra, gran intérprete de la obra de Barbieri. Ya en los cuarenta aparece asentada su profunda amistad con Arrieta, que terminará, después de una vida de luchas en común, en ruptura. Con el resto del grupo musical, con el que llevó a cabo la reforma de nuestro teatro lírico, Oudrid, Inzenga, etc., el maestro mantuvo unas cordiales relaciones. Unidos a estos, y en lugar destacado, están una serie de intérpretes, especialmente, del mundo del teatro. Desde el citado López Becerra, pasando por sus alumnos Elisa Zamacois, con quien mantiene unas relaciones especialmente afectivas, José González, y terminando con aquellos hombres de los que se valió para hacer posible su proyecto zarzuelístico. Barbieri mantuvo también una relación cordial con tres hombres del mundo de la ópera: Giorgio Ronconi, Enrico Tamberlick y Julián Gayarre, que al regreso de sus viajes pasaban a degustar la buena cocina de la casa del compositor.

Un segundo núcleo de este círculo lo formaban aquellos músicos de su generación o de las inmediatas con los que se relacionó desde el comienzo. Con José M^a Guelbenzu, maestro de capilla de Isabel II, la amistad parece profunda e íntima. Algo parecido sucede con el violinista Jesús de Monasterio. Con Hilarión Eslava mantuvo un trato de mutuo respeto y lo mismo con el historiador y compositor Baltasar Saldoni a



Retrato del tenor Gayarre, de Bartolomé Maura, 1880. Colección José Luis Corrales [cat. 38].

Fotografía de Felipe Pedrell. Colección particular.

Retrato de Tomás Bretón, de Ricardo Camino, siglo xx. RCSMM (M) [cat. 153].

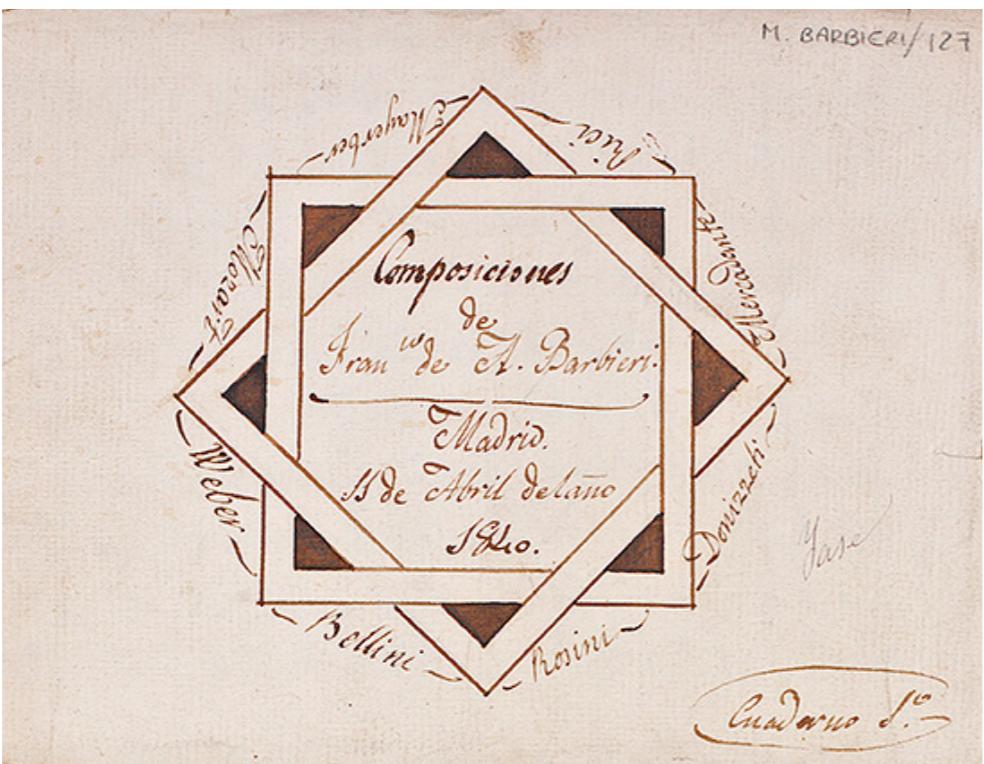


Retrato de Tomás Bretón, de Ricardo Camino, siglo xx. RCSMM (M) [cat. 153].

pesar de algunas polémicas. Con Mariano Soriano Fuertes, del que fue testamentario, le unió una fuerte amistad; fue comprensivo con sus errores musicológicos y valoró antes de nada las ideas reformistas y restauradoras del compositor y musicólogo. En el último periodo de su vida Barbieri volvió a aceptar a algunos músicos dentro de su círculo más íntimo y aquí es obligada la cita de Federico Chueca considerado por muchos como su heredero natural, quien se dirige a Barbieri como «querido papá», y de Felipe Pedrell, heredero intelectual y seguidor de su espíritu reformista y nacionalista. Con Ruperto Chapí y Tomás Bretón las relaciones siempre fueron difíciles; había sin duda una clara incomprendición estética fruto de un claro choque generacional.

Dentro de lo que podríamos denominar el círculo musical es preciso citar a otros personajes. Nos referimos a los críticos, musicólogos, empresarios, intérpretes, especialmente cantantes, o simplemente personas comprometidas en el fuerte asociacionismo del periodo como el caso de Eduardo Velaz de Medrano, colaborador fundamental de nuestro músico. Dentro de este mismo núcleo han de ser entendidas sus relaciones con Ángel Fernández de los Ríos fundador de *La Ilustración. Periódico Universal*, que le invitó a iniciar su actividad de crítico, y es autor de la primera reseña biográfica de Barbieri. Un lugar muy especial merece Antonio Peña y Goñi, patriarca de la crítica del xix, el mejor conocedor del maestro y autor de la primera biografía sobre Barbieri, quien, a pesar de las posturas antagónicas ante Wagner, mantuvo una amistad íntima con él. El cariño y admiración que le profesaba le permitían encabezar una carta así: «Querido Seguidilla, mal músico, infame zarzuelero, ladrón, bandido montaraz, sin patria ni religión conocida, vaina sin espada, impotente a medias, etc.». Similar es el caso de sus relaciones con otro crítico, defensor acérrimo de lo italiano, Luis Carmena y Millán que él mismo califica en su obra, *Cosas del pasado. Música*

Composiciones, cuaderno 1º. Copias de números de ópera de los autores favoritos de Barbieri, 1840. BNE, M.BARBIERI/127.



Literatura y Tauromaquia, de «verdaderamente fraternal». Su amistad le valió ser el heredero de una parte de los papeles más íntimos de Barbieri, la obra poética en la que se conservan sus «poesías pornográficas», y que nuestro músico le prologase la *Crónica de la ópera italiana en Madrid*.

No obstante el círculo más significativo y más duradero que rodea a Barbieri es el literario, estudiado en este catálogo por la profesora Isabelle Porto. Hay una triple razón que fundamenta esta predilección, la primera la acabamos de citar: se sentía más a gusto en el ambiente teatral. A ello habría que añadir que los hombres de teatro valoraban una amistad que era garantía de éxito comercial; esto se detecta en numerosas cartas. Sin embargo, no podemos dejar de señalar su vocación literaria. Barbieri tenía conciencia de ello, y señalaba en su citado artículo sobre Lope de Vega: «Yo soy artista amante de las glorias de la música, pero también amo ardientemente a la poesía, y no podría oscurecer la importancia de ésta sin amenguar la de aquella. No me parezco por lo tanto a los modernos poetas e historiadores de nuestro teatro, que parece han tratado de menospreciar la muy notable intervención que la música tuvo en la fundación y desarrollo del teatro nacional».

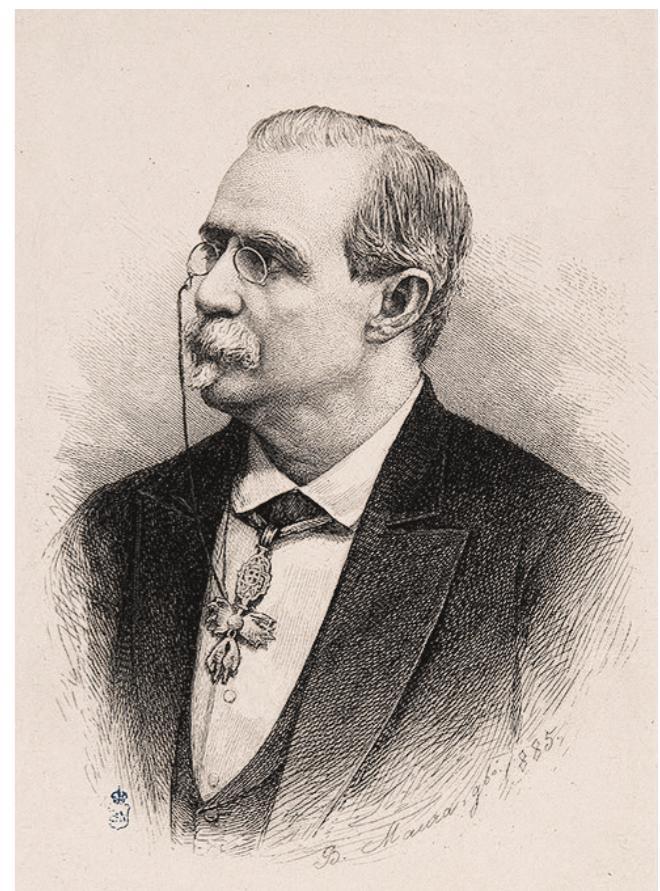
Barbieri se relacionó con numerosos escritores y poetas del XIX que veían en él no simplemente un músico, sino un colega de oficio. Por ello fue «coronado» como miembro de la Real Academia Española. Su gran amigo Mariano José de Larra le dirá en una carta: «Pídote consejo, no solo como cómplice, sino como literato, pues ya que tú, contra la masa general de los músicos, eres escritor y bueno, y hombre instruido y lees y

escribes el castellano, y sabes criticar cuando hace el caso, y pensar cuando conviene, justo es que te *pringues* y co-labores con tus compañeros en algo más que en solfá».

Barbieri fue un miembro destacado en los diversos cenáculos y círculos literarios del momento, como los dos que se reunían en la Librería de Fernando Fe, en la Carrera de San Jerónimo, 2, y en la de Murillo, Alcalá, 5, o en los famosos cafés del Príncipe y Suizo. Desde José y Luis de Olona, sus primeros libretistas, pasando por Ventura de la Vega, Mariano Pina y Domínguez y Mariano Pina y Bohigas, Antonio García Gutiérrez, Francisco Camprodón, Tomás Rodríguez Rubí, Antonio Hurtado, Luís Ribera, José Picón, Rafael María Liern, Ricardo Puente y Bañas, Miguel Pastorido, Rafael García Santisteban, hasta los de la siguiente generación: Miguel Ramos Carrión, Javier de Burgos, Ricardo de la Vega o Tomás Luceño. Barbieri estableció con ellos unas relaciones en las que se mezclaban los intereses artísticos y comerciales con la más pura amistad que manifiesta la abundante correspondencia mantenida. De especial interés fueron las relaciones con los hermanos José y Luis de Olona y con Ventura de la Vega, autor de *Jugar con fuego*. Igualmente destacada será su relación con Francisco Camprodón, con Antonio García Gutiérrez, con quien veranea en Castro Urdiales, y con Luis Mariano de Larra.

En otros casos las relaciones con el círculo literario se fundamentan no en aventuras teatrales, sino en vínculos e intereses literarios o científicos, tal es el caso de la amistad con Marcelino Menéndez Pelayo o Gaspar Núñez de Arce, con quien trabajó en el tema de los derechos de autor, y con Alejandro Pidal y Mon o Manuel Tamayo y Baus, con quienes lo hizo a través de la Real Academia Española. Con ellos mantiene Barbieri relaciones cordiales que se detectan en su epistolario, provenientes del mutuo respeto y admiración como es el caso de las que mantiene con Joaquín Álvarez de la Escosura, Rodrigo Amador de los Ríos, Antonio Ayala, Víctor Balaguer, Eusebio Blasco, Antonio y Ramón Campoamor, Antonio de la Cruz, Luis de Eguilaz, Luis de la Escosura, Eduardo Escalante, Ángel Guimerá, Juan Eugenio Harzenhusch, José Jackson Veyan, Apeles Mestres y Juan Varela, quien deseaba escribir un libreto de zarzuela para Barbieri.

Un círculo no tan vital en su vida pero al que Barbieri se acercó en este intento de recuperación del peso de la música en la sociedad española, sería el político. Barbieri estuvo atento a lo largo de su vida a los acontecimientos políticos y fue respetado por todas las grandes figuras políticas del complejo siglo XIX. Hemos citado su amistad con Nocedal, pero también la tuvo con Leopoldo O'Donnell, íntimo amigo



Retrato de Cánovas del Castillo, de Bartolomé Maura, 1885. BNE [cat. 18].

de su colega Camprodón. En esa misma línea estarían su especial amistad ya comentada con Emilio Castelar. El ministro firma sus cartas a Barbieri con expresiones como: «Ya sabe que le quiere y admira muy de veras...», y le señala que le votará para su entrada en la Real Academia Española: «No quiero que se presente Vd. sino para vencer». La correspondencia con Cánovas del Castillo es también bastante abundante; ambos se prestan y regalan libros y sobre todo se relacionan por asuntos de la Academia de San Fernando. Barbieri se carteó también con Serrano, Mateo Sagasta o con Narváez, quien ocupó en muchas ocasiones el proscenio platea propiedad de Barbieri en el Teatro de la Zarzuela.

Dentro de este círculo se pueden considerar también sus relaciones con la clase aristocrática y noble de España. Las razones son variadas. Barbieri se coloca en un lugar privilegiado socialmente y a él se acercan cuantos aristócratas tenían aficiones musicales o teatrales. En otros casos es él quien se dirige a ellos, bien buscando un mecenazgo, especialmente al comienzo de su carrera, bien debido a sus investigaciones musicológicas. Ambos motivos le llevan a acercarse a los duques de Osuna, a los que dedica nada menos que *Tramoya*, su primer gran triunfo zarzístico, *Jugar con fuego* y la tirana *Las castañeras picadas*. Dentro de la amplia nómina de nobles con los que se relaciona destacan los duques de Medinaceli y los de Alba, con los que mantiene unas amistosas relaciones, los marqueses de Castellanos de Salamanca, a los que dedica una de sus primeras obras, *Himno a la música*, y una poesía, los de Alta Villa, Camposagrado, de la Solana, Fronteira, Cubas, Portugalete, Velmar, Gauna, Jerez y finalmente los condes de Vétera, Cabarrús, Foresta, Xiquena, La Vega y San Luis, que como ministro tomó importantes decisiones sobre la vida teatral española.

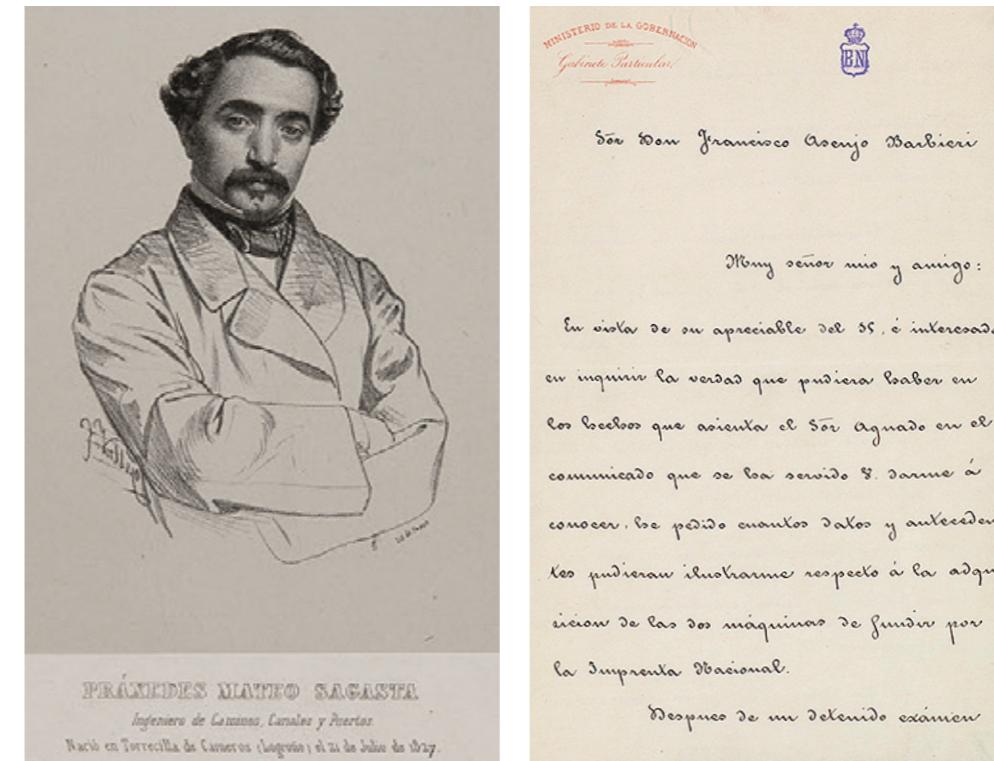
Dejamos para el final un círculo especialmente querido por Barbieri. Nos referimos al de bibliófilos estudiado en este catálogo por el gran especialista José Carlos Gosálvez. Barbieri fue socio fundador de la Sociedad Española de Bibliófilos y el coleccionista de obras musicales más importante de toda la historia española. Este interés por los libros unió a Barbieri con Pascual Gayangos, Juan Facundo Riaño, Bonifacio Riaño, José María Sbarbi, Eduardo Mariátegui, Blas Hernández, Bartolomé José Gallardo, Manuel Bofarull, Sebastián Soto de Posada, Juan Carreras, etc. El abundante epistolario con todos ellos es el mejor testimonio de esta amistad.

4 LAS ALMAS DE BARBIERI: EL COMPOSITOR, EL IDEÓLOGO, EL ACTIVISTA

Esta rica personalidad que hemos intentado presentar en páginas anteriores, se expresará a través de los tres perfiles a los que aludimos en este apartado.

En 1845 firma Barbieri su primera obra, el *Himno a la música*, y en ese mismo año aparece el ideólogo con la citada poesía que comienza: «¡Cuan triste es el nacer, cuan tormentoso...», todo un manifiesto en el que se habla con dureza del siglo en que vive dominado por «el negro manto de la ciega ignorancia», un siglo que «el cántico de guerra solo entona pretextando patrias libertades», y al que dedica un final

Retrato de Práxedes Mateo Sagasta, de José Vallejo, 1855. BNE [cat. 20].
Carta de Sagasta a Barbieri, 19-5-1871. BNE [cat. 21].



desesperado: «Así, en revolución, de día en día, la patria mirará con amargura, morir las artes en la noche umbría y con ellos del alma la dulzura». Solo un año después, en 1846, comienza en Madrid su febril activismo. Barbieri tiene en esos momentos veintiún años pero ya manifiesta esas tres almas a las que aludimos.

4.1 El compositor

Francisco Asenjo Barbieri es uno de los compositores más destacados de nuestra historia y de la europea. Peña y Goñi lo define como, «un genio, un genio de zarzuela, pero genio robusto y visible a todas luces», en el que la música es el corazón al que sirven pensamiento y acción.

La Dra. Cortizo estudia en este catálogo la música del compositor. Solo pretendo aquí dar una visión del músico desde esa primera alma de la que hablo. Barbieri aparece como un músico singular. Con enorme facilidad para la creación, dotado de una extraña facilidad intuitiva, pero también de una gran técnica y oficio. Peña y Goñi nos retrata esa cualidad en sus «Bocetos»: «En cuanto Barbieri se sienta al piano (...) ya está allí la zarzuela soplándole al oído; y el maestro sin trabajo, sin esfuerzo, deja correr la pluma hasta que, cansado tal vez de su misma facilidad, la deja cuando bien le parece para volverla a tomar cuando le dé la gana y volverla a dejar cuando le acomode». El propio Barbieri reconoce que escribió *El relámpago*, zarzuela en tres actos, en solo veintidós días.

Cuatro fotografías de Barbieri sedente, 1861. Museo de Historia de Madrid (1991/18/1-697), col. particular y BNE [17-LF/51 (88)/3 y cat. 103].



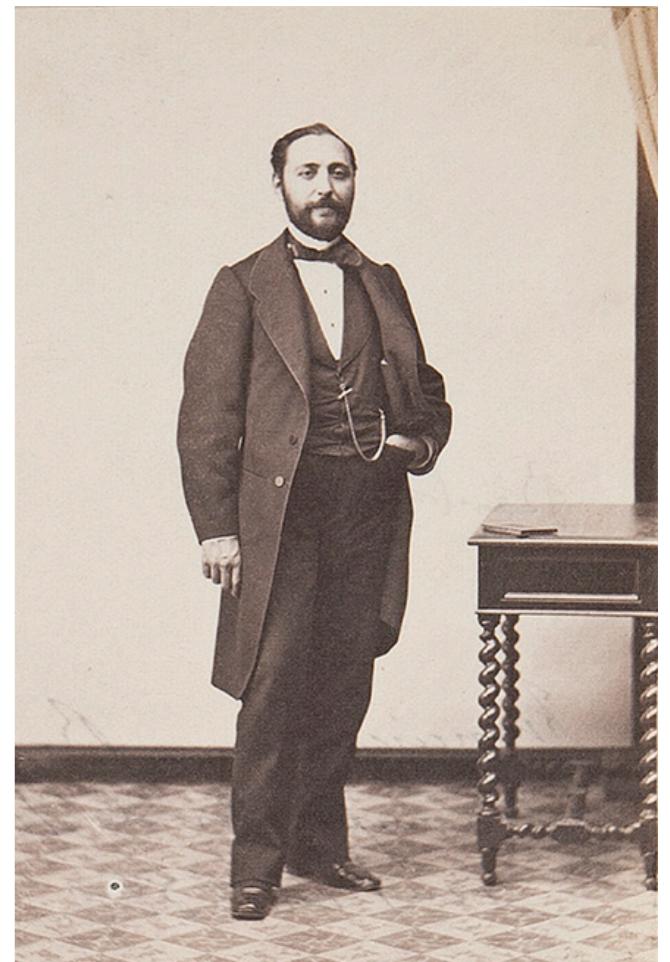
Barbieri era un perfecto conocedor de todas las corrientes musicales europeas, en las que además penetró como director, oficio que practicó desde los inicios de la década de 1840. Era seguidor y amigo del gran Rossini, a quien tributó homenaje con dos obras, la ópera *Il Buontempone*, aún sin estrenar hoy, y esa joya que es *Gloria y peluca*. Lo había estudiado con su gran maestro Ramón Carnicer. Pero también estudió a Bellini, Donizetti, Verdi, Gounod, Offenbach, Meyerbeer y Wagner, e incluso transcribió en Salamanca a Auber, Mercadante, Ricci, Donizzetti, Keterer.

Me interesa reflexionar sobre la transcendencia de su acción musical en el campo de la lírica, que se convirtió en la lucha por una lírica nacional propia de un hombre que pensó siempre en términos teatrales.

Con el estreno de *Medonte* de Giuseppe Sarti en 1787, en el Teatro de los Caños del Peral, se inicia en España lo que denominamos «la moderna historia de la ópera». Es decir, una nueva vida lírica, con temporadas regulares abiertas al público, que llegará hasta nuestros días. Esto implicó la presencia inmediata de numerosos compositores del final del *settecento* italiano, con un personaje dominante que se impone desde 1815, Giacomo Rossini, al que sucesivamente se añadirán las grandes figuras de comienzos del siglo xix, Mercadante, Bellini, Donizetti, y posteriormente Meyerbeer y Verdi. España se convirtió en una especie de provincia italiana que hemos definido como «un capítulo de la historia de la ópera italiana fabricado en España»²⁷.

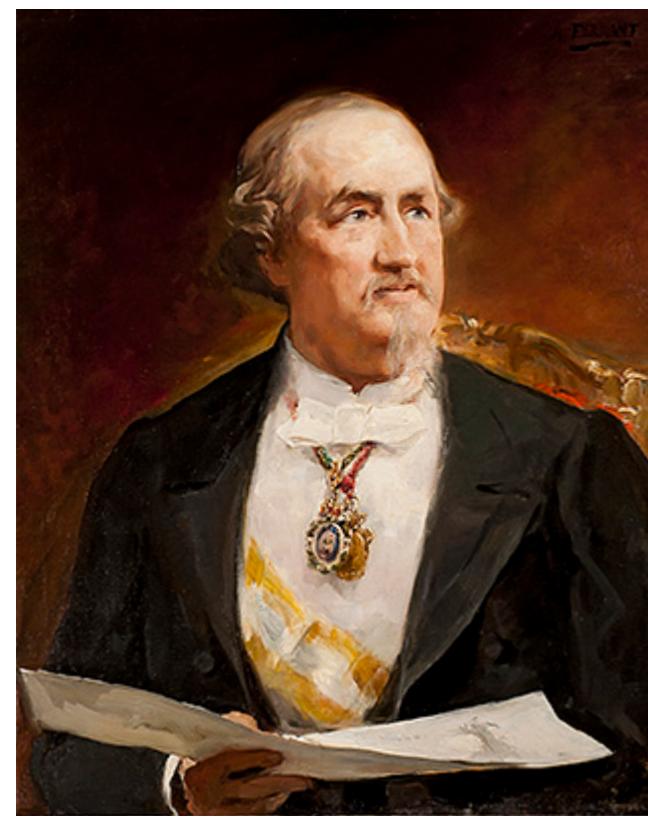
España sufre un «trasplante» de lo italiano, que se convierte en una lengua franca dentro de la que nace nuestra propia historia operística. A ello se añadirá a partir de 1800 lo francés, aunque no tan determinante. Ambos confluirán marcando una de las realidades vertebrales de nuestra historia lírica, la tensión siempre presente entre nación española y europeísmo.

Dentro de este potente mundo italiano que lo llena todo, tienen que vivir nuestros músicos que comienzan a componer asumiendo los cánones italianos, con obras en italiano y con la casi imposibilidad de destacar. Tratar de componer en castellano en aquellos años era una quimera. Desde ese año citado hasta 1850 en que comienza a componer Barbieri, se estrenarán en España más de 150 óperas, algunas magníficas como las de Vicente Martín y Soler, famosas en toda Europa; las de Manuel García con éxitos en Italia, París o Estados Unidos; las de Carnicer, Hilarión Eslava, Baltasar Saldoni, Vicente Cuyás, Mariano Obiols, o las dos magníficas que nos deja Emilio Arrieta a su llegada a España, *Ildegonda* y *La conquista di Granata*. Ni una sola de



Tarjeta de visita de Francisco Asenjo Barbieri, 1861. BNE 17-LF/47.

²⁷ Emilio Casares Rodicio: «La creación operística en España. Premisas para la interpretación de un patrimonio», en el congreso internacional *La ópera en España e Hispanoamérica*, Ed. E. Casares/A. Torrente, Madrid, 1999.



Retrato de Emilio Arrieta, de Alejandro Ferrant, finales del siglo xix. RCSMM (M) [cat. 59].

será asumida por el público, que verá en ella la mejor forma de diversión y en consecuencia se convertirá en una grandiosa fábrica de teatro lírico.

Barbieri narró todas las vicisitudes del cambio. El estreno en 1846 de la zarzuela *La venganza de Alfonso*, «dio motivo a las tremendas disputas que Salas, Gaztambide y yo sosteníamos todas las noches en el Café del Príncipe en las que defendíamos la música con palabras españolas»²⁸. En el año 1849 se dieron dos obras firmadas por Rafael Hernando que convencieron a la crítica y a sus colegas: *Colegialas y soldados* en el Teatro del Instituto y *El duende* en el de Variedades. Poco después, en 1851, lo hacía la primera «zarzuela grande» en tres actos, *Jugar con fuego* de Barbieri, obra mítica que se convertiría en el modelo del cambio, y que recorrería con un éxito immense todos los escenarios de España e Hispanoamérica. Todas se definían por el uso del castellano, de hablados y cantados, por su perfil cómico y por otros elementos fijados por la Dra. Cortizo²⁹. Barbieri partía de estrategias y estructuras en buena parte operísticas, pero *Jugar con fuego* era una obra imposible de entender sin España, porque proponía un nuevo concepto de espectáculo lírico nacional, síntesis entre tradición y modernización, y símbolo del proceso de nacionalización y europeización que según José María Jover vivió el país en los años centrales del siglo xix.

Barbieri se constituye en la voz dominante durante aquellos críticos años. Acompañado del citado Hernando y de varios magníficos músicos como Joaquín Gaztambide,

estas óperas entró en el repertorio de lo que se oía en España. La industria operística italiana nunca lo permitió.

Esta situación que presentamos hará que desde finales del siglo XVIII comience una tensión latente y permanente que vertebrara nuestra ópera, entre el proceso de italianización, es decir, de europeización, y las crecientes tendencias nacionalistas hispanas, que justamente explotan a mediados de la década de 1840 y en las que la presencia de Barbieri fue determinante. Toda su actividad de compositor, historiador, investigador y bibliófilo, se encamina a cambiar esta situación, a la defensa de nuestro yo musical.

El asunto vital para la generación que comienza a componer en la década de 1840 –uno de los períodos más críticos de nuestra historia lírica– era justamente revertir la situación, lo que implicaba negar a Italia, y más difícil aún, construir un camino alternativo. Para los compositores entonces en la treintena, este tema constituirá un asunto nodal. Construir el drama lírico nacional desde nuestra lengua, historia y cultura se convertirá en una preocupación medular. Y es Barbieri quien trabaja con más decisión y opta por buscar el camino que será «la zarzuela». Para ello, aquel viejo género barroco sufrirá una metamorfosis total. Surgirá una zarzuela que

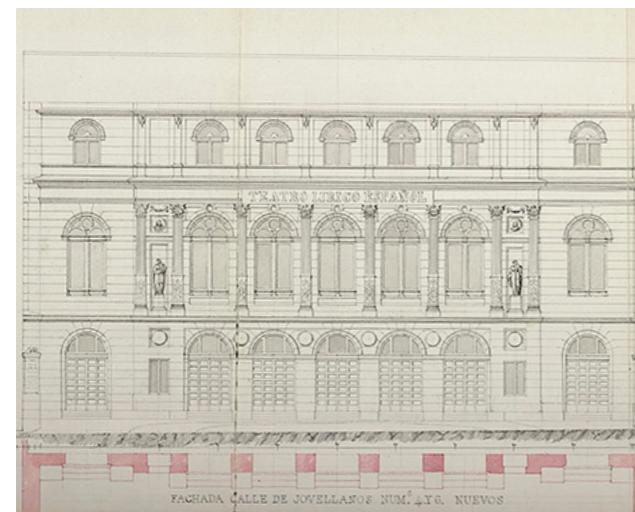


José Inzenga, Cristóbal Oudrid, Rafael Hernando, e inmediatamente Emilio Arrieta y Manuel Fernández Caballero.

Narra en su *Crónica* el proceso del cambio: «Durante este verano [1849] ya Salas, Gaztambide y yo nos agitábamos mucho para establecer la zarzuela bajo sólidas bases en el Teatro de la Cruz, que era nuestro sueño dorado; para este objeto escribía yo *Gloria y peluca* y Gaztambide *La mensajera*». Precisamente el estreno de *La mensajera*, en diciembre de 1849, condujo a una gran discusión sobre cómo llamar a la obra, si ópera o zarzuela. En la duda terminológica participaron los más insignes representantes de aquella generación como Barbieri, Gaztambide o Arrieta que defendían la denominación de «ópera». Pero Barbieri triunfó a la hora de convencer a sus colegas de que se deberían abandonar las denominaciones de «ópera», u «ópera cómica» y aceptar la antigua e hispana «zarzuela». Precisamente el teatro donde se realizaban estos primeros pasos se denominará «Teatro Lírico-Español», convertido en gran centro de irradiación del género zarzuelístico, a través de la denominada Sociedad del Circo, creada con la función de defender la nueva zarzuela.

La zarzuela se planteó, además, sin ayuda oficial, sostenida por la burguesía y una clase media que se entregó al género y que convirtió a España en uno de los países más líricos del mundo por producción y consumo. Los mejores músicos vivirán del teatro lírico, que daba grandes beneficios. Barbieri podrá dedicar su gran fortuna a cultivar su afición a la bibliofilia, adquiriendo una inmensa biblioteca musical, corazón hoy de la Biblioteca Nacional. Él mismo, en compañía de Gaztambide, el libretista Olona y el cantante Salas, construirán a su costa el Teatro de la Zarzuela, auténtico templo sagrado del género. Es decir, la zarzuela se convertirá

Fundadores del Teatro de la Zarzuela. De izquierda a derecha: Luis de Olona, Francisco Barbieri, Joaquín Gaztambide y Francisco Salas. Emilio Casares Rodicio, *Historia gráfica de la Zarzuela: los creadores*, Madrid, ICCMU 2003.



Proyecto para la fachada del Teatro Lírico Español, de José María Guallart, 1856. Archivo de Villa. Ayuntamiento de Madrid [cat. 80].

A la derecha: fachada del Teatro de la Zarzuela, en A. Fernández de los Ríos. *Guía de Madrid: manual del madrileño y del forastero*, Madrid, Imp. de Aribau y Cª, 1876. BNE GMM/2162.



en la gran garantía económica del músico después de la crisis de las capillas eclesiásticas, y la falta de un cultivo sistemático de la música sinfónica y de cámara como sucedía en Europa.

La inauguración del Teatro Real en 1850 fue lamentada por todos estos músicos. Suponía de nuevo un desprecio a lo propio, era más Italia y más empresas italianas, y desviar todo el dinero de la acción musical al extranjero. Ya Barbieri había escrito sobre ello con gran dureza en la poesía citada arriba.

Escribe durante aquellos años varios artículos fundamentales, con claro carácter de manifiesto, donde expone con claridad su propuesta de teatro hispano, que finalmente se impuso, y que consistía en explotar los valores identitarios de nuestra música, que fundamentará uno de los nacionalismos más potentes de Europa, nacionalismo que vertebraba toda la música española del siglo XIX, y en cuya ruta llegamos a finales del siglo XIX a nombres como Pedrell, Chapí, Bretón, Albéniz, Granados o Falla. Barbieri es la primera gran columna ideológica en la que se sostiene el nacionalismo hispano. En varios artículos que fue publicando durante aquellos años, sobre todo el fundamental, «La Zarzuela. Consideraciones sobre este género de espectáculos», firmado en 1856, y el dedicado a su colega Hernando con el título de «Contestación al maestro D. Rafael Hernando, por Francisco Asenjo Barbieri», de 1864, expone con claridad la sustancia del nuevo teatro hispano.

Barbieri concibe una música teatral que parte de estrategias canoras fundamentalmente *donizettianas* –el peso de Italia era insustituible– y de estructuras que se inspiran en la *opéra comique* francesa, pero todo impregnado de músicas nacionales. Existen otros dos cambios esenciales: el castellano como única lengua, un castellano que en manos de Barbieri, Gaztambide o Arrieta adquiere una flexibilidad total para lo canoro; y, no menos importante, el encuentro con los dramaturgos españoles de su generación que escribirán argumentos nacionales, aunque partan con frecuencia de libretos franceses a los que se hispaniza con cambios de lugar y de nominación de los personajes tal como estudia en este catálogo la Dra. Porto.



El genio de la Poesía coronando a la Tragedia y a la Comedia, composición para el techo del Teatro de la Zarzuela, de M. Castellano, 1856. BNE [cat. 83].

Existe una carta fundamental de Barbieri a su amigo Pedrell, que este editara en su *Diccionario Biográfico*, donde fija con claridad la naturaleza del teatro lírico que él concibe, lejano al drama romántico francés, italiano y alemán de los Meyerbeer, Verdi y Wagner:

Nuestro Teatro nacional, tanto en los antiguos tiempos como en los modernos, ha sido y es, principalmente, ameno; y aunque admite los argumentos de lo maravilloso, lo heroico y lo trágico, nunca los ha presentado en la forma seca de la tragedia clásica, sino con un carácter social en que las galas de la poesía lírica y los episodios variados y pintorescos sirven en cierto modo para atenuar el horror de las escenas trágicas³⁰.

Y añade que ha de ser «una verdadera encarnación del sentimiento popular español, inclinado siempre a lo maravilloso junto con lo cómico y entretenido, con preferencia a lo serio y encopetado» y «se ha de basar en el estudio histórico y filosófico de nuestro carácter nacional, hecho en los grandes modelos que nos han dejado los literatos y los artistas de todas las regiones y provincias que hoy constituyen nuestra nacionalidad española». Y concretaba cómo hacerlo, basándose en «la historia patria, su idioma, su teatro antiguo, sus tradiciones y costumbres, los cantos y bailes populares, los himnos y marchas nacionales, y otros muchos variados elementos que constituyen nuestra manera de ser y nuestra propia nacionalidad».

30

Felipe Pedrell: *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos españoles y escritores de música*, Barcelona, V. Berdós, 1897, p. 130.

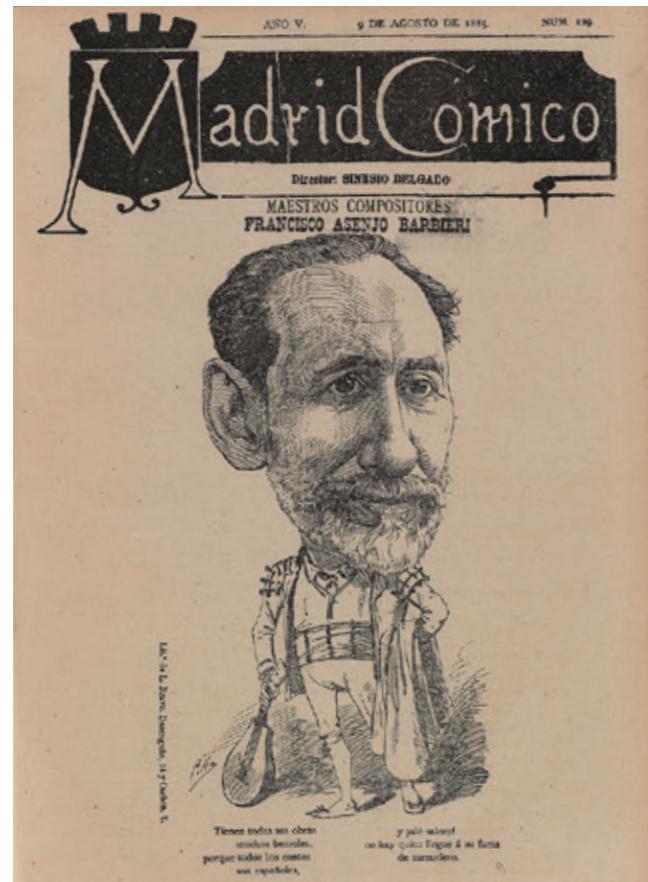


Figurines para *El Barberillo de Lavapiés*, Museo Nacional del Teatro (Almagro) [cat. 127].

En esta página:
Víctor M. Cortejo: Don Juan.
Paloma Mercé: Marquesita y
Estudiante tuno.

Página siguiente:
Paloma Mercé: Barberillo, Maja,
Don Pedro, Guardia Walona, Monja
y Majo.





Caricatura de Barbieri, de Ramón Cilla. *Madrid Cómico*, 9-8-1885.
BNE [cat. 126].

dandan «a la medida, la ortología y prosodia musicales de la lengua castellana», y sigan «las llamadas conveniencias teatrales o de bastidores».

4.2 El ideólogo

Lo que acabamos de escribir nos lleva a la segunda alma de Barbieri, la del ideólogo. Barbieri apela de continuo al «a nuestro carácter nacional», a «la historia patria», «a sus tradiciones y costumbres, los cantos y bailes populares, los himnos y marchas nacionales» a la hora de fundamentar nuestra lírica y cambiar a la España musical. La actividad restauradora y el reformismo barbieriano se sostienen en su actividad historiográfica y musicológica. Odiaba al músico ignorante, y lo dejó explícitamente escrito: «La buena fe de los literatos y la generosidad de los editores se estrellan siempre contra la indiferencia o la envidia de esa raza ignorante y orgullosa, que yo llamo musiquera, la cual, si bien es pobre de dinero, lo es mucho más de amor al arte que profesa, no ya como arte sino como oficio».

En este pensamiento se fundamenta el «ideólogo» que se expresa como historiador, musicólogo, bibliófilo y organólogo. En efecto, en la década de los sesenta Barbieri ya es citado como autoridad en las polémicas que sostiene con Soriano Fuertes,

Estos párrafos constituyan un auténtico manifiesto, y con ellos definía lo que podíamos denominar la metodología de acción. El punto de partida será una forma relacionada con la tradición de la vieja zarzuela barroca, y los géneros 'pobres'; es decir, con la tonadilla o los subgéneros que habían ido apareciendo a lo largo de la década de los cuarenta del siglo XIX, todos definidos, antes de nada, como la *opéra comique* francesa, por el uso del texto cantado y hablado. Preguntado por cuál era su género favorito, no tuvo inconveniente en recordar el dicho de Boileau: «Todos los géneros son buenos excepto el fastidioso». Cuando Chapí se metió «en modernidades» con su ópera *Roger de Flor*, Barbieri le dirá: «¿Cuál es la pieza musical más bella? La que más se aplaude».

La lectura de los múltiples escritos que Barbieri dedica a la zarzuela, revelan que su primera preocupación fue «el libreto» y «lo nacional», que considera el corazón de la nueva lírica hispana. Barbieri se preocupa del texto como elemento basilar, y de ahí su gran relación con la mayor parte de los dramaturgos de mediados del XIX. Será muy exigente con el libreto: debe crear situaciones musicales, veracidad de caracteres, permitir la alternancia musical, es decir, la sucesión de aria, dúo, terceto, coro, concertante, etc.; que los versos respon-



Hilarión Eslava, Saldoni o con Varela Silvari, pero goza además de una gran reputación en Europa como bibliófilo e investigador, siendo el primer escritor español que colabora en el mítico diccionario Grove's, que comenzaba su andadura. Su amigo Pedrell llega a expresarle su preocupación cuando cree que su dedicación a la composición le puede separar de su vocación musicológica: «Temía yo que los sainetillos sacrificasen la obra del bibliófilo, del historiador»³¹; y en otra lugar: «deseo que las solfas no le hagan olvidar a Vd. las letras».

Es más que una hipótesis que Barbieri inicia sus estudios «musicográficos», como se decía entonces, durante su estancia en Salamanca en 1845, al mismo tiempo que su producción musical. Así lo narra Salcedo: «Sintió la curiosidad del pasado y fuera de las horas de clase se le vio con gran frecuencia desentrañando los libros viejos de la Biblioteca de la Universidad y los de la Facultad de Letras. Allí en frecuente diálogo con los polvorientos y ricos tomos, le nació la afición a los trabajos eruditos, que adquirieron un cimiento tan fuerte, que arrancaron al Sr. Menéndez Pelayo, maestro en tales cuestiones, años después, palabras de elogio»³². Su actividad como compositor y musicólogo son pues sincrónicas.

Lo cierto es que en 1849 fue nombrado redactor de *La Ilustración. Periódico Universal*, y que a lo largo de su vida colaborará en *La Novedades*, *La Zarzuela*, *La Gaceta Musical Barcelonesa*, *La España*, *Las Noticias*, *El Reino*, *Época*, *La Reforma*, *Enciclopedia Científica, Literaria e Industrial*, *La Nación*, *La Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, *Revista de España*, *La España Musical*, *El Constitucional*, *La Correspondencia de España*, *La Ilustración Universal Española y Americana*, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, *Revista de Valencia*, *La Ilustración Artística*, *La Ilustración Nacional*, *La Ilustración Musical Hispano-American* y *Revista Europea*. Esta lista se completa con los varios libros que dejó editados.

A su vuelta a Madrid en 1846 su dedicación a esta segunda vocación se hace más profunda. La describe Peña y Goñi: «Entrégase con ardor al estudio; acude al

³¹
Ibidem, p. 132.

³²
Ángel S. Salcedo: *Francisco Asenjo Barbieri. Su vida y obra*, Madrid, s.a., p. 103.

Páginas finales del manuscrito autógrafo de la zarzuela *El barberillo de Lavapiés*, 1874. RCSMM (B) [cat. 120].



conservatorio y a las bibliotecas públicas; se introduce en los círculos musicales y literarios y en reuniones particulares (...) Se empieza a hablar de Barbieri»³³. Comienza también entonces su espíritu de colecciónista y bibliófilo que lo acompañó durante toda su vida y al que dedicará los grandes dispendios que le permitía su gran fortuna personal, debida a sus éxitos líricos.

Barbieri, junto con Eslava, Soriano, Saldoni, Carmena y Millán, y después Pedrell, iniciarán la historiografía musical española de una manera sistemática y más allá de las primitivas aportaciones de José de Teixidor. En su caso, nada entorpeció esta dedicación, ni siquiera la necesidad perentoria de componer debido a exigencias contractuales. No solo ello; a medida que pasa su vida la dedicación a la historiografía irá en aumento, lo que se hace más patente desde la década de los sesenta.

Su correspondencia, editada por nosotros, atesora centenares de cartas de respuesta a sus consultas sobre maestros de capilla, organistas, bibliófilos, bibliotecarios y archiveros. Ello le valió una reputación internacional, concretada en la monumental obra de Vander Straeten *La musique aux Pays Bas*, cuyo volumen VII le será dedicado a él, pero detectable de la misma manera en la correspondencia con F. A. E. Gevaert, Henry Collet y otros. Es más, Barbieri es visto en Europa, equivocadamente desde luego, ante todo como musicólogo, como reflejan estas palabras de Collet: «Diremos unas palabras de su obra propiamente musical, que no está a la altura de su aportación musicológica»³⁴. Carmena y Millán nos recuerda: «Como bibliófilo e investigador erudito, especialmente en el ramo musical, goza de reputación europea, y los más calificados autores extranjeros consideran su voto decisivo en esta materia»³⁵.

Lo cierto es que el panorama historiográfico cambia radicalmente con el siglo XIX, en el que se inicia la musicología de manera sistemática y en ello influyó de forma determinante su obra. Barbieri pertenece a esa generación de musicólogos europeos

³³

Antonio Peña y Goñi: «Bocetos...», *El Imparcial*, 20-4-1874

³⁴

Henry Collet: *L'essor de la Musique Espagnole au XX siècle* Paris, 1929, p. 20.

³⁵

Luis Carmena y Millán: *Cosas del pasado. Música, literatura y tauromaquia*, Madrid, 1905, p. 66.

del siglo XIX aludidos al comienzo, en los que el interés romántico por el pasado y la nueva necesidad de buscar las esencias patrias en la propia historia condujo a la explosión de la musicología.

Debemos concretar los motivos de esta dedicación en nuestro músico. En nuestra biografía de Barbieri definimos con precisión la funcionalidad de sus estudios históricos: «La historia cumplirá su función en una triple línea: defensa ante el extranjero para superar cierto complejo de inferioridad histórica; modo de superar una de las lacras de nuestros músicos, su incultura, y por fin, como medio de descubrir los modelos conductores de la nueva música»³⁶.

La primera realidad es fundamental porque pretende revertir lo que él considera una injusticia histórica, pero también de superar cierto complejo de inferioridad. Ya en 1855 escribía a Soriano:

Entusiasta por mi patria y por el arte, estoy orgulloso y contento de poder presentar, con datos justificativos, las ventajas que hemos llevado en nuestro arte a todas las demás naciones, y que si ha habido un tiempo en que estas nos han sonreído con desprecio, con el apoyo de maestros de talento como Vd. y amantes de su arte y de su patria, volveremos a conquistar con creces lo perdido... Los historiadores extranjeros casi siempre que se ocupan de las cosas de España cometan crásimos errores.

Hay otra preocupación del maestro dentro de este contexto y es lo que hemos descrito como el «modo de superar una de las lacras de nuestros músicos, su incultura». Barbieri consideraba esta como una de las mayores rémoras de nuestra vida musical. El tema aparece con asiduidad en su correspondencia con Pedrell, Soriano y otros amigos. En una carta al primero le aseguraba que con la investigación se beneficiaba más que con nada al arte, pero por desgracia, «no a los artistas músicos, cuya inmensa mayoría se compone de obreros de la solfá, que no quieren saber más que la parte puramente mecánica de la música...». Expresiones casi iguales se pueden leer en las cartas que recibía de Pedrell o Soriano. Este señala: «Es preciso formar una nueva generación artística. Para conseguirlo es necesario hacer que el músico español deje de ser mecánico y se convierta en artista».

Es sin duda la tercera función de la historia a la que hemos aludido la más importante en el ideario barbieriano: la historia como medio de fundamentar los modelos conductores de la nueva música que se quiere crear de tal modo que sin contemplar esta realidad no se puede entender esa genial música que nos ha legado. Él beberá en la música medieval, en la polifonía, los cancioneros, las tonadillas, la música para clave, en nuestras danzas. Todo este mundo desemboca en su obra y lo propone como la «sustancia» de lo que considera el teatro lírico patrio, patente en *Pan y toros*, *El barberillo de Lavapiés* o *Robinson*.

La idea de la restauración de los valores musicales patrios aparece como la esencia de la estética y de la ética artística barbieriana. Los textos que podríamos adjuntar son numerosos, y algunos ya los hemos citado, como aquel en que define la esencia

³⁶

Emilio Casares Rodicio: *Francisco Asenjo Barbieri. El hombre...*, p. 416.



Cancionero de Palacio, copia realizada por José Cobeña, 1870. BNE [cat. 165].

mismo es Barbieri que en buena medida origina el pensamiento como sistema, pero sobre todo lo proyecta hacia las siguientes generaciones.

Hemos escrito:

El nacionalismo no es solo la inspiración inmediata en el folklore, ni un catálogo de obras musicales definibles por una melodía folklórica, es ante todo la restauración del ámbito cultural de una nación desde o por la música. Detrás del nacionalismo musical, está esa corriente que conocemos en plástica y literatura como historicismo, pero aquí no como mero hecho inspirador de realidades formales, sino como una vuelta a valores patrios que se consideren imprescindibles para recuperar una mayoría de edad musical; creo que sin ello toda la historiografía musical del XIX, tan rica, pierde su valor, su verdadera esencia³⁷.

La comprensión de esta realidad es básica para entender la transcendencia de Barbieri, máximo impulsor de este pensamiento. Menéndez Pelayo lo entiende cuando señala: «Del estudio constante y reflexivo de tales libros, de la continua observación de las costumbres populares, de la frecuentación asidua de la España que se fue y de la España que a toda prisa se va, ha resultado esa singular naturaleza de compositor que ostenta tanta juventud y frescura en medio de tanto arcaísmo y por medio del arcaísmo precisamente»³⁸.

El gran historiador francés Soubies fue uno de los primeros en ver que es a través de los estudios como Barbieri desemboca en el nacionalismo: «Fue por la erudición, por la musicografía por lo que desembocó en el nacionalismo»⁴⁰; sobre todo si añadimos que ello es una decisión a priori y planeada.

Barbieri define el nacionalismo como la corriente por la que debe de circular la nueva música española. Como hemos significado en páginas anteriores estaba atento a cuanto sucedía en Europa; no le pasó desapercibida la aparición de Meyerbeer, Verdi o Wagner, tema en el que entró de lleno con motivo del estreno de la ópera de Ruperto Chapí *Roger de Flor*, en la que creyó ver la influencia del maestro alemán.

37

Felipe Pedrell: *Diccionario biográfico...*, p. 130.

38

Emilio Casares: *Francisco Asenjo Barbieri I. El hombre...*, p. 418.

39

Marcelino Menéndez Pelayo: «Contestación del Ilmo. Señor D. Marcelino Menéndez y Pelayo...», Madrid, 1892, p. 39.

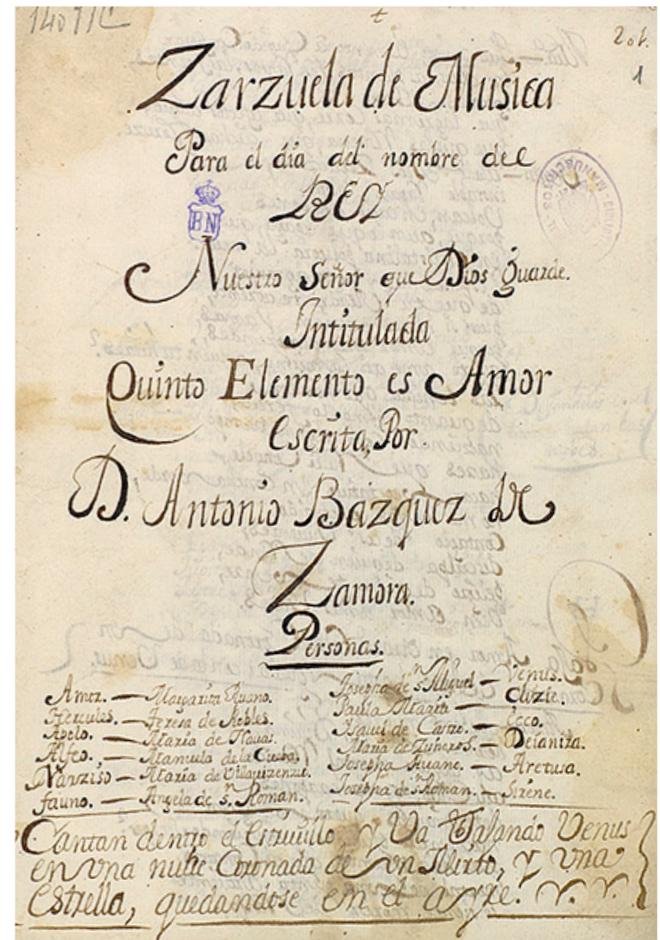
40

A. Soubies: *Histoire de la Musique*, vol. III, p. 18.

Barbieri consideraba a Wagner como un peligro para la nueva generación de compositores que él veía representada en el gran Chapí, quien será uno de los más destacados continuadores de esta actividad combativa de Barbieri que le llevó a crear la Sociedad de Autores Españoles con el fin de defender los derechos de los músicos. Su opinión aparece clara en dos textos: «Wagner nos habla de su melodía infinita, y luego, en la mayoría de sus obras, la melodía es tan finita y de períodos y frases de tan limitada y pequeña medida, que pueden cortarse por donde se quiera, sin afectar grandemente a la totalidad de una pieza»⁴¹. En otro lugar añadía: «No crea Vd. por esto que yo condono en absoluto la música de Wagner y sus afines: tal vez sucederá con ella lo que sucedió con las reformas que Góngora introdujo en nuestra poesía; que, andando el tiempo, se deseche lo extravagante y bastardo, quedando como bueno en el arte lo bello y legítimo de que sin duda hay rasgos en las óperas del reformador alemán»⁴².

No es éste el lugar de volver sobre la esencia de la música barbieriana, pero ciertamente se colocaba en los antípodas del estilo wagneriano. Lo hemos resumido en estas palabras: «El elemento sostenedor de la creación barbieriana consiste en la presencia continua de un consciente sustrato ‘hispano’ que actúa en cada uno de los elementos de su lenguaje y los transforma y acomoda: melodía, armonía, ritmo, orquestación». En todos estos parámetros, es decir, en lo que podíamos definir como «especulación» melódica, armónica, rítmica y tímbrica, Barbieri huye de Wagner. Es decir, Barbieri evita la exuberancia y confusión, considera la melodía –la melodía hispana– como el valor primigenio, huye de que la armonía «ahogue la melodía», ataca la simultaneidad y confusión en el uso del ritmo, y busca una orquestación llena de colorido pero no dominante. Explicar esto nos alejaría de la intención de este trabajo, pero no podemos evitar señalar que esta especie de «reducciónismo» con el que parece actúa Barbieri, lleva a la música española a una de sus cumbres más hermosas.

Toda su actividad, fruto de lo que hemos denominado segunda alma del compositor, se conserva en el *Legado Barbieri*, depositado por el compositor antes de morir en la Biblioteca Nacional. Es imposible siquiera describir someramente este inmenso legado que está integrado por dos grandes apartados: manuscritos y libros editados. En los primeros se atesoran el epistolario, las biografías de músicos españoles, teatros madrileños, las colecciones de tonadillas y zarzuelas, música religiosa, música instrumental y danzaría. En los segundos, la inmensa biblioteca atesorada por Barbieri, estudiada en este catálogo por el gran especialista, José Carlos Gosálvez.



Zarzuela *Quinto Elemento es Amor*, escrita por Antonio Bazquez de Zamora, siglo XVIII. BNE [cat. 179].

41

Francisco Asenjo Barbieri: «Cartas musicales. Primera sobre la música de Wagner», *Revista Europea*, n. 25, 16-8-1874 y *El Imparcial*, 18-2-1878.

42

Francisco Asenjo Barbieri: «Carta a un joven compositor», *El Imparcial*, 18-2-1878.



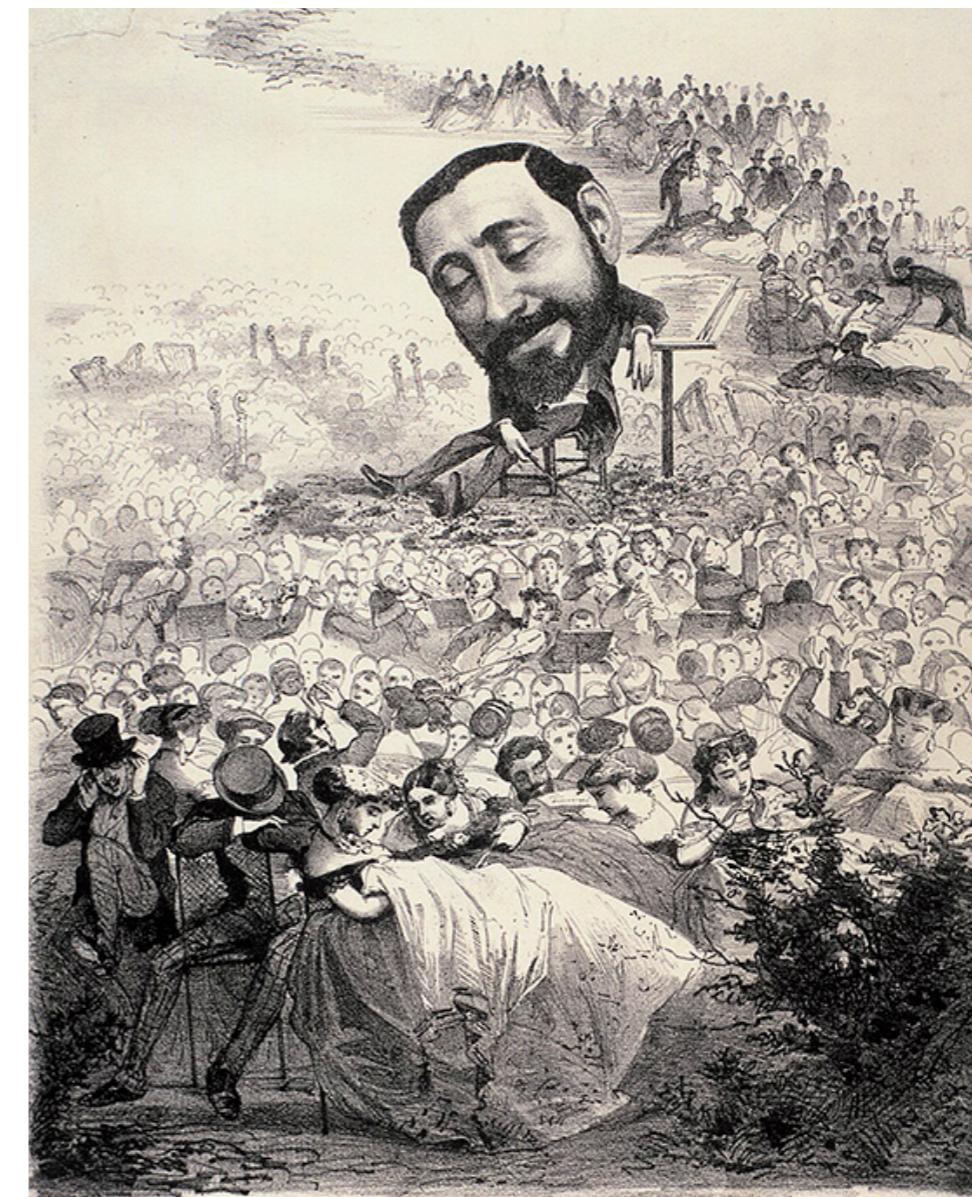
Retrato de Jesús de Monasterio, de Alejandro Ferrant, 1905.
RCSMM (M) [cat. 146].

volúmenes de escritos de Barbieri, *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles* y *Documentos sobre música española y Epistolario*.

Dos momentos de especial relieve dentro de este tipo de investigaciones son sus aportaciones al historiador Vander Straeten para escribir su monumental obra sobre la escuela flamenca, cuyo tomo VII bebe casi exclusivamente de Barbieri, pero sobre todo, lo que se considera su aportación más transcendental, fue la edición del *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI* o *Cancionero de Palacio*, recuperado y dado a conocer por Barbieri, por lo que también ha sido denominado *Cancionero Barbieri*. Sin duda el mejor fruto de su actividad restauradora.

Hallado en 1870 por su amigo Gregorio Cruzada Villaamil en la Biblioteca del Real Palacio, Barbieri se da cuenta de inmediato de la transcendencia del hallazgo, y manda hacer una copia a Cobeña a partir de la que hará un impresionante trabajo de investigación desde 1874 hasta su edición en 1890 por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sufragada por el Ministerio de Fomento. El *Cancionero* acabó con las teorías de Gevaert y Vander Straeten de que no existía un renacimiento hispano, sino que nuestra música no era más que una especie de remedio de la escuela flamenca, y Barbieri escribe un docto ensayo de introducción, «Prolegómenos», en el que define ya lo que se han considerado las cualidades esenciales de nuestro renacimiento musical, con unas interpretaciones estilísticas aún hoy en plena vigencia, que reflejan el uso metódico de la corriente formalista como vehículo de

No podemos ocuparnos de ese inmenso tesoro, pero en él se recogen centenares de documentos sobre la música y músicos en las Capillas Reales –desde la Corona de Aragón hasta el reinado de Isabel II–, El Escorial, Simancas, etc. Ocupan los manuscritos 14.060/15, 14.006/1-18, 14.075/12 y 14.073/13. En otro espacio singular se recogen los documentos musicales de numerosas catedrales como Toledo, Zaragoza, Valencia, Málaga, Sevilla, Salamanca, Santiago, Tarazona, Cuenca. Un tercer apartado lo conforman las fichas de lo que Barbieri denomina *Biografías de músicos españoles* con 28 carpetas de documentos recogidos en los MSS. 14.021 al 14.047, el 14.069 y el 14.084. Se trata de miles de fichas y documentos originales sobre músicos españoles, festeros, ministriles, didácticos, etc., con las que Barbieri pretendía hacer una *Historia de la Música Española*, que no llegó a escribir o quizás un *Diccionario*. Barbieri recabó para ello información a números archiveros, de copistas y bibliotecarios de España y de diversos países europeos. En este apartado hay que situar sus abundantes fichas de organología, MSS. 14.068/1, ciencia de la que es en buena parte pionero en España. Una gran parte de todo este legado lo hemos recogido en nuestros dos



Grabado con caricatura de Barbieri como director de orquesta. Museo de Historia de Madrid (16-4868).

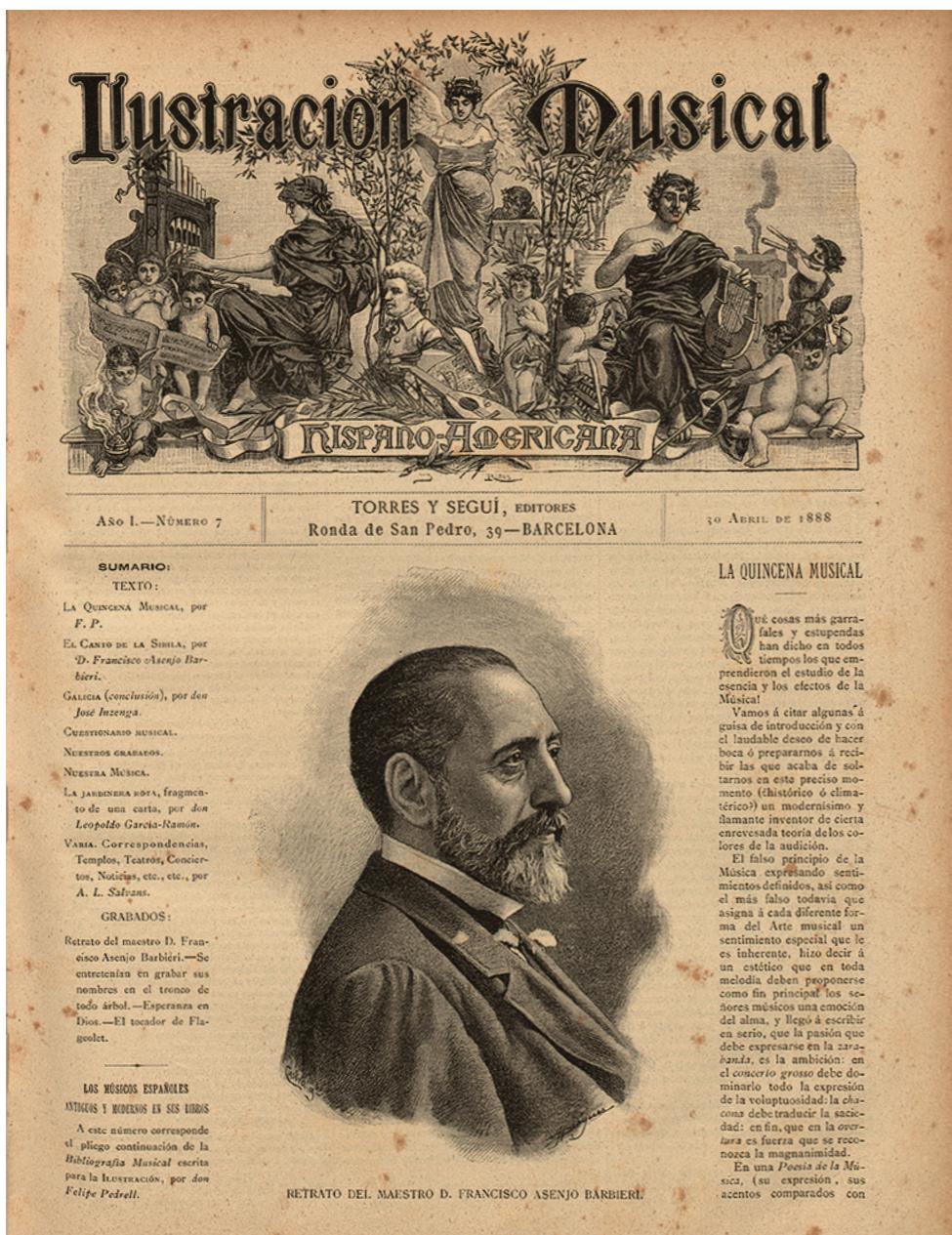
interpretación artística. Por fin podía escribir: «No soy de esos patriotas exagerados y ciegos (...) pero no obstante sin desconocer las glorias que a los extranjeros corresponden, creo que nuestro país tiene también las suyas en el arte musical, el cual en el Renacimiento se hallaba al nivel de las naciones más adelantadas. De esta verdad es una prueba evidente el *Cancionero*»⁴³.

El *Cancionero* produjo una commoción sin precedentes en España y Europa, y acababa con el ninguneo que nuestra Edad de Oro musical había merecido a Europa. Pedrell pudo dedicarle aquel texto: «Podemos envanecernos de poseer en España un libro, el único y el primero, dedicado a aquel glorioso, cuanto desconocido arte».

43

Francisco Asenjo Barbieri: *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, Madrid, Tip. de los Huérfanos, 1890.

Retrato de Barbieri en *La Ilustración Musical Hispanoamericana*, 30-4-1888. Colección particular [cat. 144].



Otro núcleo de especial interés en el Legado Barbieri lo constituyen sus escritos, y, sobre todo, los documentos sobre teatro y teatro musical. Los «Papeles de Teatro», constituyen un tesoro dentro del legado, formado por el caudal de documentos lírico-teatrales más copioso que existe en España conservado en los Ms. 13.990 al 14.104. Compuesto por miles de documentos referentes a los teatros del Coliseo del Buen Retiro, Caños del Peral, Teatro de la Cruz y Teatro del Príncipe, en ellos se recogen reglamentos, bandos, oficios, cuentas, nóminas, convenios, correspondencia,



Teatro y Circo del Príncipe Alfonso, de E. Casariego, 1867. Museo de Historia de Madrid [cat. 148].

Concierto en el Teatro Príncipe Alfonso. *La Ilustración Española y Americana*, 8-4-1872, pp. 216-217. BNE, ZR/122.

relación de funciones de ópera, biografías y documentos sobre cantantes, libretos de tonadillas y zarzuelas. En un librito manuscrito de la colección Adolfo Salazar de México, se conserva la lista de los 2.000 libretos que Barbieri poseía en el año 1867 y que se convirtieron en 1869 en 3.000. Su abuelo José fue, como hemos señalado, el alcalde del Teatro de la Cruz, y es probable que por esta vía llegasen a Barbieri muchos de los manuscritos.

No es preciso señalar que en la mente de Barbieri el teatro lírico ocupaba un lugar privilegiado y al teatro dedica varios de sus escritos más importantes; el fundamental, «La Zarzuela. Consideraciones sobre la Zarzuela», 1856, «Lope de Vega músico, y algunos músicos españoles de su tiempo», 1863, «Un poco más sobre la zarzuela», 1866, «El Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela», 1877, «Sobre las danzas y bailes en España en los siglos XVI y XVII», 1877, «Prólogo histórico a la obra de D. Luis Carmena y Millán, Crónica de la Ópera Italiana en Madrid», 1878, «La Música y los teatros de Madrid en tiempo del rey intruso José Napoleón», (1885) y «Teatro Completo de Juan del Encina. Adiciones al Proemio», 1893.

Pero el fruto más relevante de su dedicación al estudio de nuestro teatro fue un proyecto que rondó en la mente de Barbieri desde sus primeros años: el de escribir una especie de *Historia de la lírica española*, que quedó reflejada en los cientos de fichas de los manuscritos Ms. 14.077-14.079 en los que nos ofrece una «crónica o diario teatral» de todo lo que sucedió en España entre 1839 al 1863 de un interés único. Hemos editado estos documentos con el título de *Crónica de la Lírica Española y Fundación del Teatro de la Zarzuela*, y en sus páginas se recogen todos los acontecimientos, las luchas, los personajes, la meditación sobre todo lo que aconteció en España en la ámbito de la lírica relacionado con nuestra país. Sin duda una joya.

Dejamos para el final uno de los apartados más interesantes del legado que es el *Epistolario*. Debemos limitarnos a señalar que se conservan en él más de 4.000 cartas



Retrato de Joaquín Gaztambide, de Santiago Llanta, 1867.
BNE [cat. 145].

No solo Barbieri era consciente de ello. Soriano Fuertes que podría considerarse como su competidor reconocía:

Perdóneme V. amigo mío, mi tal vez demasiada franqueza. Veo en V. el porvenir del arte español, veo en V. esos elementos de vida necesarios para llevar a cumplido término lo que hace muchos años en mi mente bulle, veo en V. el genio para escribir, el talento para obrar y el carácter y energía para llevarlo a cumplido término y por lo mismo desearía toda la gloria para V. ¿Cree V. amigo Barbieri que V. anda solo y que nadie le observa? Está en un error (...) Quiero en mi última obra dejar consignados los verdaderos nombres a quien el arte español debe la recuperación de su antiguo nombre y la música española su verdadera existencia⁴⁴.

En nuestra monografía sobre Barbieri comentamos cómo éste llevó a cabo «una lucha tenaz, casi una cruzada a favor del género lírico español», lucha que sobre todo en torno al 1856 fue la actividad prioritaria de Barbieri con un activismo que pretendía revolucionar el panorama musical español. Nos viene a la mente el texto con que el citado Salazar describió lo que a la postre lo convirtió en el factótum y oráculo de la actividad musical en ese soñado periodo de «La edad de plata» de la música española que acontece en torno a la generación del 27. El crítico fue consciente en aquel momento de que lo más importante era mover el panorama musical español, lo que le llevará a abandonar su carrera de compositor para dedicarse con intensidad a su misión. Salazar señalará que le hubiese gustado pasar a la historia pintado con un «soplillo

44

Barbieri: *Revista y Gaceta Musical*, 1867, 10-11-1867.

45

E. Casares Rodicio: *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos...*, n. 2967.

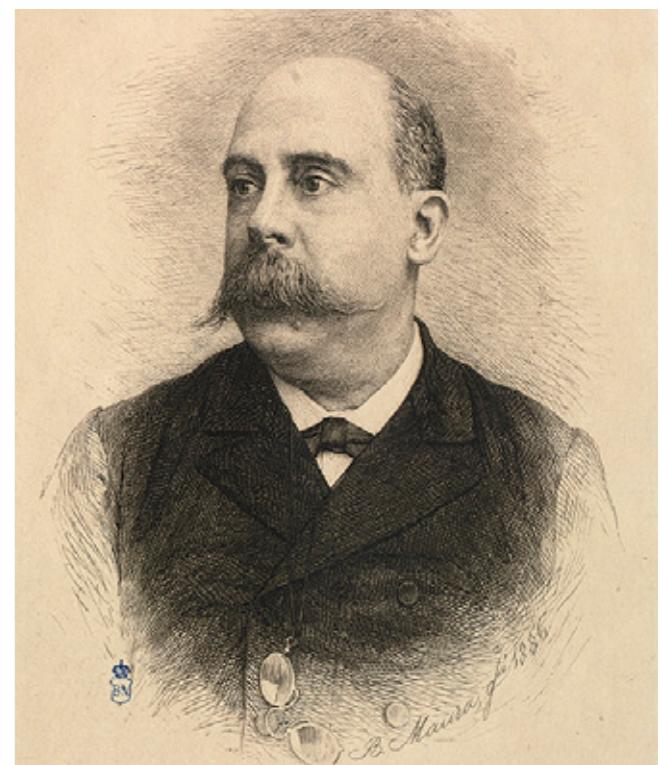
en la mano, alentando el brasero musical español hasta convertirlo en una hoguera de entusiasmo», y realmente lo hizo. Algo similar sucedió con Barbieri, pero, y de ahí la excepcionalidad del personaje, lo hizo mientras dejaba para la historia una serie de obras musicales geniales.

No es este asunto baladí en una nación en total decadencia y con unas deficiencias de infraestructura que hacían casi imposible sacar nuestra música de la indigencia en que vivía. La actividad creativa no solo no impidió otros perfiles de Barbieri, sino que los activó comenzando a partir de los cuarenta una lucha sin cuartel a favor de nuestra música, en la que, es de justicia decirlo, fue acompañado de varios de los músicos de su generación ya citados.

Surge entonces el Barbieri organizador y gestor que lleva a cabo acciones que condujeron a la restauración de nuestra vida teatral, a la edificación del Teatro de la Zarzuela, al inicio de la vida sinfónica en Madrid, a magnificar la dirección de orquesta, a la defensa de derechos de autor, a la dura lucha para introducir la música en la Real Academia, a su implicación en la fundación de la Sociedad de Bibliófilos Españoles, etc.

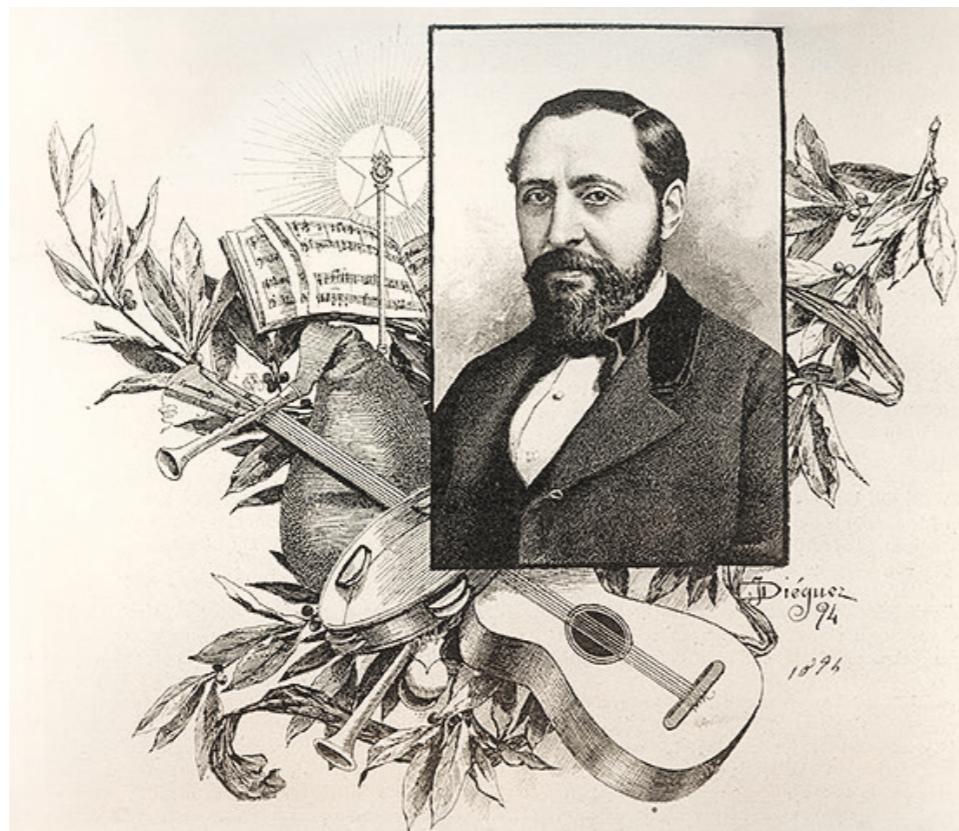
Solo podemos dirigir una breve mirada a todos estos trabajos, ya aludidos a lo largo de nuestro ensayo y presentes en la exposición. Ocupan un lugar preferente sus iniciativas a través del asociacionismo de los cuarenta para fundar la Sociedad del Circo, acompañado de Gaztambide, Oudrid, Hernando y Inzenga y donde estalla la zarzuela con *Jugar con fuego*. De más transcendencia fue la inauguración de lo que fue ese auténtico templo de la lírica hispana que es el Teatro de la Zarzuela en el año 1856. Barbieri, junto con Gaztambide, el libretista Olona y el cantante Salas, construirán a su costa el nuevo teatro creando para ello la Sociedad del Teatro de la Zarzuela. Fue una respuesta al crecimiento del género pero también a un gobierno que solo ayudaba al Teatro Real.

Avanzada la década de 1850 Barbieri acudió en este caso acompañado de Gaztambide a arreglar «otro de los grandes traumas de nuestra música». España había vivido hasta los sesenta del XIX al margen de la actividad concertística, mientras Europa construía salas de conciertos, creaba orquestas y, sobre todo, elevaba ese gran monumento de la humanidad que es la «sinfonía romántica». Barbieri, en compañía de Gaztambide y posteriormente Monasterio, se empeñará en cambiar la situación. En 1859, en el Teatro de la Zarzuela tuvieron lugar los primeros conciertos con un gran coro y orquesta. Se interpretaron obras de Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, etc. Dieron unos grandes beneficios aunque los músicos se resistían ante la nueva música. Así lo narra Barbieri: «En prueba de esto diré que cuando en el año 1859 empecé a ensayar el Andante de la célebre *Sinfonía en do menor* de Beethoven,



Retrato de Emilio Castelar, de Bartolomé Maura, 1866.
BNE [cat. 156].

Grabado de Barbieri, de J. Diéguez, 1894. Colección particular.



pregunté a uno de los más ilustres profesores de mi orquesta: ‘¿Qué te ha parecido este Andante?’ y me contestó: ‘Me parece que dura más que un par de botas’».

Estos primeros éxitos animaron a los músicos a crear la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos que organizará en 1862 los primeros conciertos dirigidos por Gatztambide.

En el verano de 1864 dirigirá Barbieri al aire libre los famosos conciertos de los Campos Elíseos, nuevo teatro denominado, a instancias de Barbieri, Teatro Rossini. En 1866 nace la Sociedad de Conciertos con Barbieri como primer director, dando conciertos en el Teatro del Príncipe Alfonso. En ella nació el nuevo sinfonismo español y para ella compondrán los primeros españoles que se atrevieron con el género.

En medio de esta tumultuosa actividad Barbieri tuvo tiempo para protagonizar varias polémicas: la eterna de la creación de una ópera nacional, en la que no podemos pararnos; la lucha contra Wagner, o la entrada de la música en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su amistad con Emilio Castelar ayudó a que este entusiasta filarmónico que había escrito la primera biografía sobre Rossini en España se empeñase en la creación de la Sección de Música de aquella Academia que vivía de espaldas a ella. La oposición del gremio de la plástica, conducida por Federico de Madrazo fue total, y Barbieri el encargado de dar una fuerte batalla a favor de la dignidad de la música.



Última imagen de Barbieri, de Arturo Carretero. *La Ilustración Española y Americana*, 22-3-1892, p. 173. BNE, ZR/112.

El 10 de mayo de 1873 un decreto del Gobierno republicano introducía la música en la Academia y nombraba a los doce miembros de la sección de música: Eslava, Arrieta, Barbieri, Monasterio, Zubiaurre, Guelbenzu, Vázquez, Saldoni, Hernando, Romero, Inzenga y Segovia.

Pero el decreto tuvo otras consecuencias. El 8 de agosto otro decreto creaba otra institución fundamental: la Academia Española de Bellas Artes de Roma, por donde pasaron nuestros futuros grandes líricos comenzando por Zubiaurre, Chapí, Bretón, Pedrell, etc. Por esa ventana se asomaron nuestros grandes músicos a Europa.



El estreno de *Jugar con fuego* tuvo entre otras consecuencias el inicio de la conciencia de los músicos sobre la necesidad de defender sus derechos ante el peligro de los excesos editoriales. Barbieri se olvidó de inscribir la obra en el Registro de la Propiedad Intelectual y el editor Casimiro Martín publicó sin permiso diversos números. Barbieri reaccionará denunciando al editor. Después de un pleito de tres años el juez dará la razón al editor que se había aprovechado de una legislación confusa. Era la primera vez que en España las relaciones entre autor y editor de música terminaban en los tribunales por «defraudación de la propiedad musical».

La situación va a cambiar en buena medida por las luchas de Barbieri al ser nombrado por las Cortes en 1879 «Individuo de la comisión para redactar los reglamentos de la ley de propiedad intelectual y de teatros». Participa en ella con una especial actividad, junto con Abelardo López de Ayala, Balaguer, Arrieta, García Gutiérrez, Núñez de Arce y Romero, entre otros. Fruto de este trabajo será el envío a las cortes de los 59 artículos que fueron publicados por *La Gazeta* de Madrid en 1880.

Otra de las más importantes acciones de este activista fue su colaboración en la fundación y actividades de la Sociedad de Bibliófilos españoles, reflejada en este catálogo por el estudio de J.C. Gosálvez. Es evidente que la principal consecuencia de esta actividad fue su propia biblioteca, sin duda una de las mejores bibliotecas musicales de Europa.

El 18 de febrero de 1894, el día antes de su fallecimiento, y con sus amigos Marcelino Menéndez Pelayo, Luis Carmena y Millán y Darío Cordero de testigos, donaba Barbieri a la Biblioteca Nacional toda su colección de libros y documentos: «Lego a la Biblioteca Nacional todos los libros, impresos y manuscritos que comprende la Biblioteca del Excmo. Señor compareciente, a excepción de sus obras, dejando al cuidado a sus buenos amigos Marcelino Menéndez Pelayo, Darío Cordero Camarón y Luis Carmena y Millán, todas las diligencias que deban practicarse hasta dejar hecha la entrega del referido legado». El director de la Biblioteca y amigo del finado, Manuel Tamayo y Baus, se hacía cargo de la donación.

La donación era el acto supremo de amor a su patria. La cultura española es y será siempre deudora de esta incomparable figura del siglo xix que fue Francisco Asenjo Barbieri y la Biblioteca Nacional quiere rendir un justo homenaje con esta exposición a esta figura incomparable.

Barbieri es uno de esos elegidos que ha marcado la cultura española para siempre, incluso ha dejado huellas en la vida y el lenguaje cotidianos. Usamos expresiones barberianas sin ser conscientes de ello: «Siga su curso la procesión» o «No abre el ministro la boca, que no diga un desatino». Recurrimos de continuo a dos títulos del músico que se convierten en metalenguaje: *Jugar con fuego* y *Pan y toros*. Pero, sobre todo, nuestra memoria y nuestro imaginario colectivo están llenos de músicas que proceden de las obras de Barbieri. Se trata, unas veces, de simples reminiscencias vagas y evocadoras; otras, de nítidos pasajes que nos acompañan de por vida. Es innegable que la música de Barbieri nació para quedarse felizmente entre nosotros. Y esos ecos y presencias de sus melodías vienen a actuar como la argamasa sutil —y al tiempo poderosa— con la que se ha ido construyendo una buena parte de la identidad musical de España.

Página anterior: Seis retratos en esmalte de la Familia Barbieri.
Colección de Paloma Sánchez y Carlos e Ignacio Corrales [cat. 12].

**BARBIERI, «MÚSICO Y COPLERO»:
REFLEXIONES SOBRE SU TEATRO MUSICAL**

María Encina Cortizo



TECHO DEL TEATRO DE LA ZARZUELA DE MADRID.

Compuesto y pintado por los Sres. D^r. Manuel Castellano y D^r. Francisco Hernández Tomé.

BARBIERI, «MÚSICO Y COPLERO»: REFLEXIONES SOBRE SU TEATRO MUSICAL

María Encina Cortizo

A la zarzuela le debo lo que soy
Barbieri, «Carta a D. Pascual Millán»
La Zarzuela, Madrid, 1887

Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) es, junto con Emilio Arrieta (1821-1894) y Joaquín Gaztambide (1822-1870), el gran músico de la España de mediados del siglo XIX. Su producción musical, dedicada al teatro lírico español –con la excepción de la ópera *Il Buontempone* (1847), la *Sinfonía sobre motivos de zarzuela* (1873) y algunas danzas orquestales, himnos, cantatas y canciones–, reúne setenta y seis zarzuelas¹, que reflejan el renacimiento y evolución del género lírico nacional en un lapso de cuarenta y un años, desde 1850, fecha de estreno de *Gloria y peluca* –sátira amable del conflicto que vivía su generación musical «emparedada» entre el canon italiano paneuropeo y la sentida necesidad de hacer resurgir el teatro lírico nacional–, hasta su última obra, *El señor Luis el tumbón o Despacho de huevos frescos* (1891), sainete lírico de Ricardo de la Vega, tan solo tres años antes de su muerte.

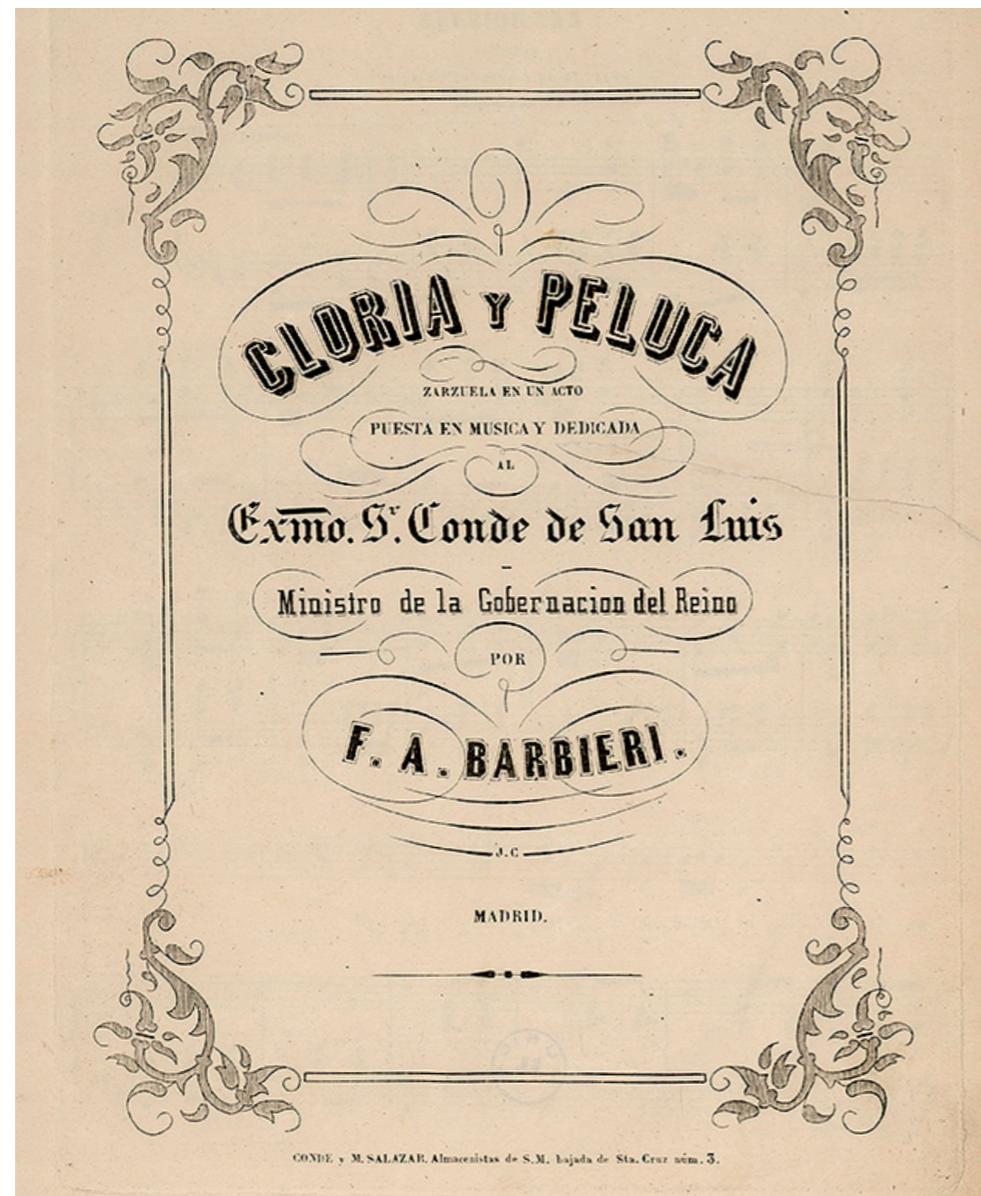
1. ZARZUELAS GRANDES Y CHICAS EN PRO DEL ARTE LÍRICO NACIONAL

La obra de Barbieri revela la rápida e intensa evolución de las formas líricas en la segunda mitad del siglo XIX, en un momento en que el teatro lírico español había recuperado el favor del público a través del nacimiento de la Zarzuela grande con *Jugar con fuego* (1851), que Barbieri pone en música sobre un libro de Ventura de la Vega. Tras esta obra, el compositor será el impulsor de una doble tendencia creativa que pronto asumen los más importantes compositores contemporáneos –Joaquín Gaztambide, Emilio Arrieta, Cristóbal Oudrid o José Inzenga, entre otros–: por una parte, componer obras en el nuevo modelo de Zarzuela grande en tres o cuatro actos, con la obsesiva aspiración romántica de la ópera nacional; y mantener vivo un molde teatral breve que, recurriendo a formas de larga raigambre en nuestra cultura teatral desde las farsas, loas, fiestas, églogas, entremeses, sainetes o tonadillas, emplee

Página anterior: techo del Teatro de la Zarzuela de Madrid, composición y dibujo de Manuel Castellano y Francisco Hernández, grabado de V. Urrabieta. BNE [cat. 81].

¹ Véase: Emilio Casares: *Francisco Asenjo Barbieri. I. El hombre y el creador. 2. Escritos*. Madrid, ICCMU, 1994.

Portada de la zarzuela *Gloria y peluca*. 1850. BNE [cat. 42].



2

Algunas de ellas escritas en tres actos. Véase Emilio Casares: «Historia del teatro de los bufos: 1860-1881. Crónica y dramaturgia». *Actas del congreso internacional «La zarzuela en España e Hispanoamérica: centro y periferia (1800-1950)»*, Cuadernos de música Iberoamericana, vols. 2-3, 1996-1997, pp. 73-118.

3

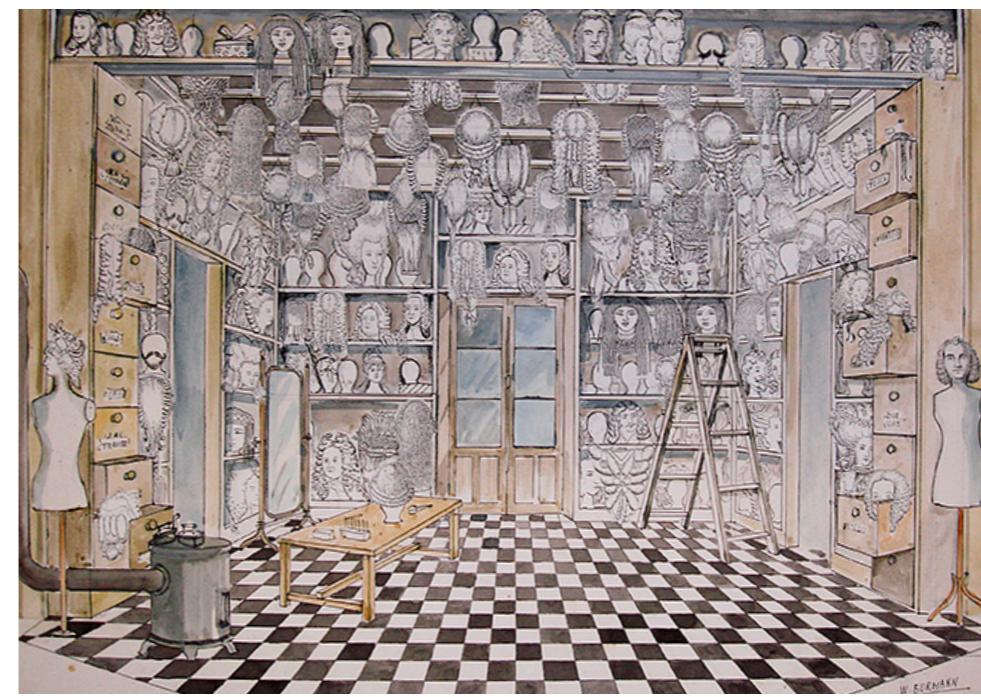
Ramón Barce: «El sainete lírico (1880-1920)». En Casares y Alonso (eds.), *La música en la España del siglo XIX*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995, pp. 195-244.

4

Ramón Barce: «La revista: aproximación a una definición formal». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 2-3, 1996-1997, pp. 119-148.

formas musicales autóctonas –seguidillas, boleros, fandangos, tiranas, etc.– para recrear peripecias de temática popular.

Esta dualidad creativa conforma el género lírico: la Zarzuela grande con períodos de gran decadencia y agotamiento frente a otros de nueva vida en la Restauración –de la mano de Marqués, Chapí y Bretón, fundamentalmente– y ya en los años treinta y cuarenta del siglo XX, con creadores de otro mundo –Alonso, Guerrero, Moreno Torroba o Sorozábal, entre otros–; y la zarzuela chica, «disfrazada» con todas las modas importadas de París, desde las obras bufas que tanto éxito produjeron a Arderíus², al sainete lírico³ o la revista⁴, desembocando en el nuevo modo de producción del teatro por horas.



Barbieri, siguiendo la tendencia historiográfica contemporánea cultivada por Menéndez Pelayo, Peña y Goñi, Cánovas del Castillo, Sbarbi y posteriormente por Subirá o Delito y Piñuela, intenta crear referentes nacionales, como ha estudiado Álvarez Barrientos⁵. Por eso defiende las dos vías de creación lírica que hemos citado, llevando a escribir a Peña y Goñi que el futuro del teatro lírico nacional no está en imitar los modelos italianos, ni tampoco en mirar al «porvenir» a través de la lupa wagneriana, sino en cultivar la zarzuela, verdadera ópera cómica española. La intención que mueve a Barbieri, tras el éxito en 1849 de las dos zarzuelas en dos actos de Hernando –*Colegialas y soldados* y *El duende*– es su interés por establecer el género lírico nacional, antigua aspiración de nuestros músicos como manifestaba elocuentemente Masarnau ya en 1835, tras haber regresado del exilio: «¿No es vergonzoso que tengan una ópera nacional los italianos, los alemanes, los franceses, los ingleses y hasta los rusos y que nosotros carezcamos de ella con la lengua de un Fray Luis de León, un Rioja, un Villegas y tantos y tantos otros?»⁶.

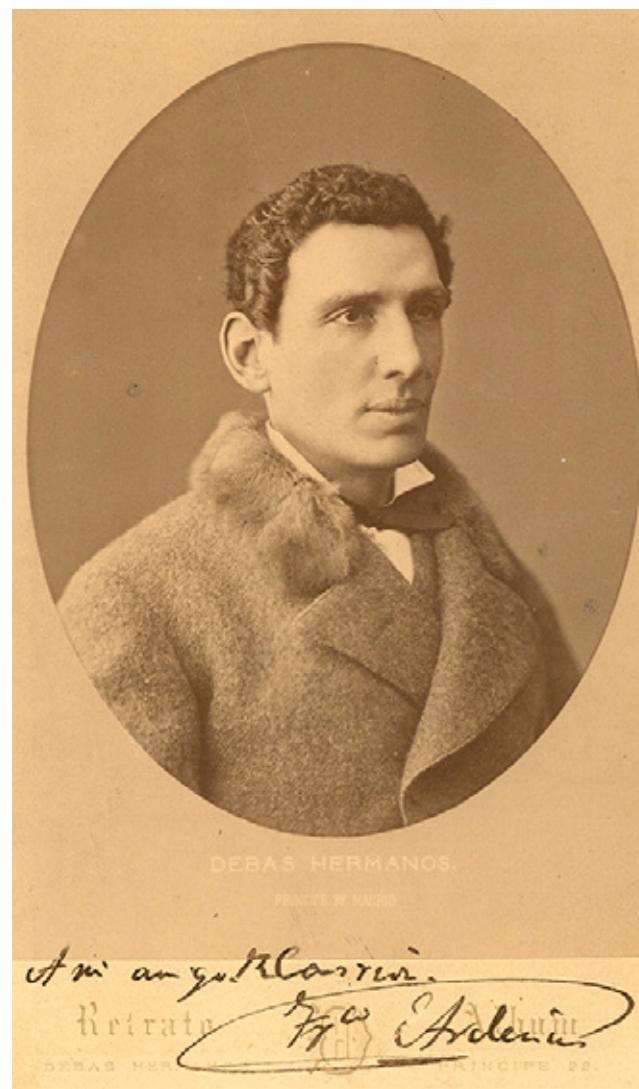
A través de la Zarzuela grande, propone desde su primer título –*Jugar con fuego* (1851)– recrear un modelo europeista con ciertas concesiones a lo nacional, germen de la futura ópera española. Paradójicamente, los textos de la Zarzuela grande son mayoritariamente traducciones, adaptaciones o refundiciones de alta comedia francesa. En cuanto al teatro breve, Barbieri considera quintaesencia de los elementos hispánicos las formas cultivadas en el siglo XVIII, como la tonadilla. Compartiendo esta ideología, Menéndez y Pelayo afirmaba en 1892 que el compositor había logrado convertir «el embrión informe de la tonadilla y de la jácara en el producto realmente artístico de la ópera cómica nacional, impropiamente llamada zarzuela»⁷.

Tienda de pelucas, escenografía de W. Burman para la zarzuela *Gloria y peluca*, Museo Nacional del Teatro (Almagro) [cat. 44].

⁵ Vid. Joaquín Álvarez Barrientos: «Acerca de la historiografía sobre el teatro breve del siglo XVIII. La crítica y la musa castizas como defensoras de la patria amenazada». *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Álvarez Barrientos y Lolo (eds.). Madrid, UAM/CSIC, 2008, pp. 13-39.

⁶ Santiago de Masarnau: «Los dos Fígaros». *El Artista*, Tomo I, Entrega VI, 1835, p. 65.

⁷ *Contestación del Ilmo. Sr. D. Marcelino Menéndez y Pelayo*, Académico de número al discurso de ingreso en la RABASF de F. A. Barbieri. Madrid, J. M. Ducázal, 1892, pp. 39-41.



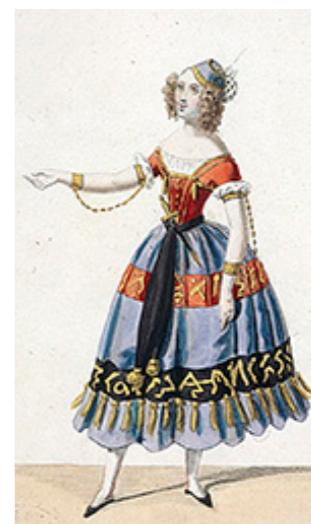
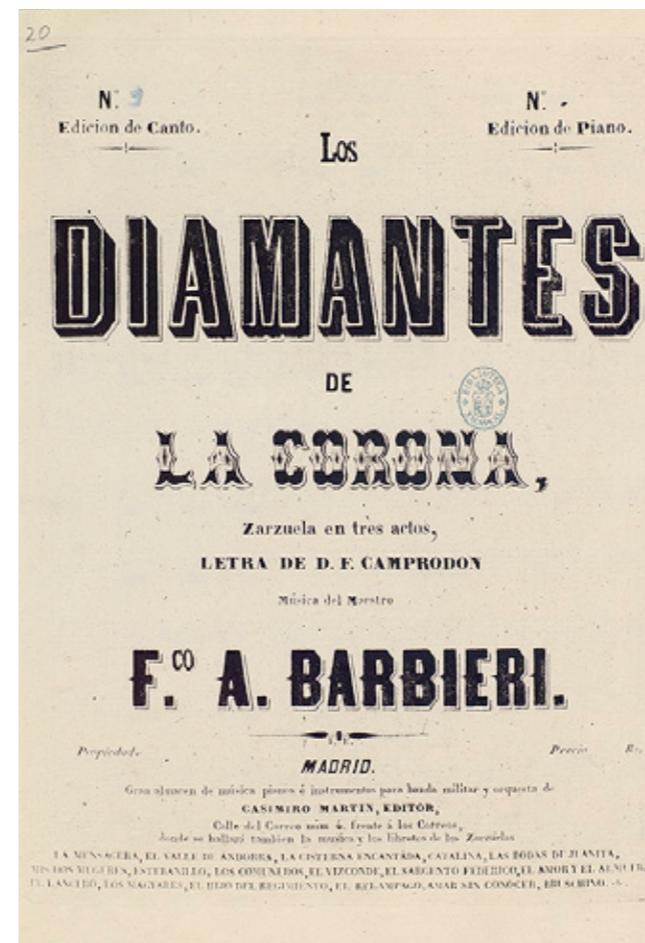
Fotografía de Francisco Arderius, de Debás Hermanos. SGAE [cat. 104].

Litografía de Barbieri, de J. Donón, ca 1870. BNE [cat. 108].

Pero, aunque es cierto que las formas populares de teatro breve en las que conviven texto declamado y cantado han estado presentes desde antiguo en las tablas españolas, muchos textos del siglo XVIII, y no digamos de los años románticos como recoge el propio Barbieri en sus escritos sobre la historia del género lírico en el XIX publicados por Casares, proceden también del repertorio galo.

2. UNA POÉTICA PARA EL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL

Barbieri fue un hombre inquieto y muy trabajador, la inspiración le encontró siempre con la pluma sobre el papel, como él mismo reconoce en una quintailla escrita a modo de colofón de su biografía: «Si hay alguien que con descoco...», citada en el artículo de Casares.



Portada de la zarzuela *Los diamantes de la corona*, 1854. BNE [cat. 73].
El personaje de Catalina en el estreno de la versión francesa de *Los diamantes de la corona*. Colección particular.

Además de este espíritu de trabajo, el compositor posee un fuerte carácter emprendedor, siempre desarrollando nuevas iniciativas en asociación con colegas y amigos, para las que empeña, incluso, su patrimonio personal. Entre las más relevantes destaca la creación de la Sociedad Lírico Española (1850), que inicia la Zarzuela grande primero en el Teatro del Circo y luego en el de la Zarzuela, coliseo levantado en 1856 por los miembros de dicha sociedad con el patrimonio reunido gracias al cultivo del género lírico; la organización en 1859 de los Conciertos Cuaresmales en el coliseo de la Zarzuela, o la fundación en 1866 de la Sociedad de Conciertos de Madrid, primera orquesta estable de nuestro país de la que, además, se convierte en primer director.

Su continua actividad como gestor y empresario teatral le hace bajar continuamente de las musas al teatro, enfrentándose directamente con el día a día de una compañía teatral, acrecentando aún más su natural sentido práctico que pronto entiende la necesidad de responder, en la medida de lo posible, los gustos del público. No en vano, en uno de sus «bocetos musicales» de *El Imparcial*, Peña y Goñi afirma ya en marzo de 1874, que Barbieri «conoce al público como nadie; sabe que el público de la zarzuela no es dado a llorar y le hace reír».



Fotografía de Barbieri, de Jean Laurent, 1863. Museo de Historia de Madrid (IN1991/18/1/696).

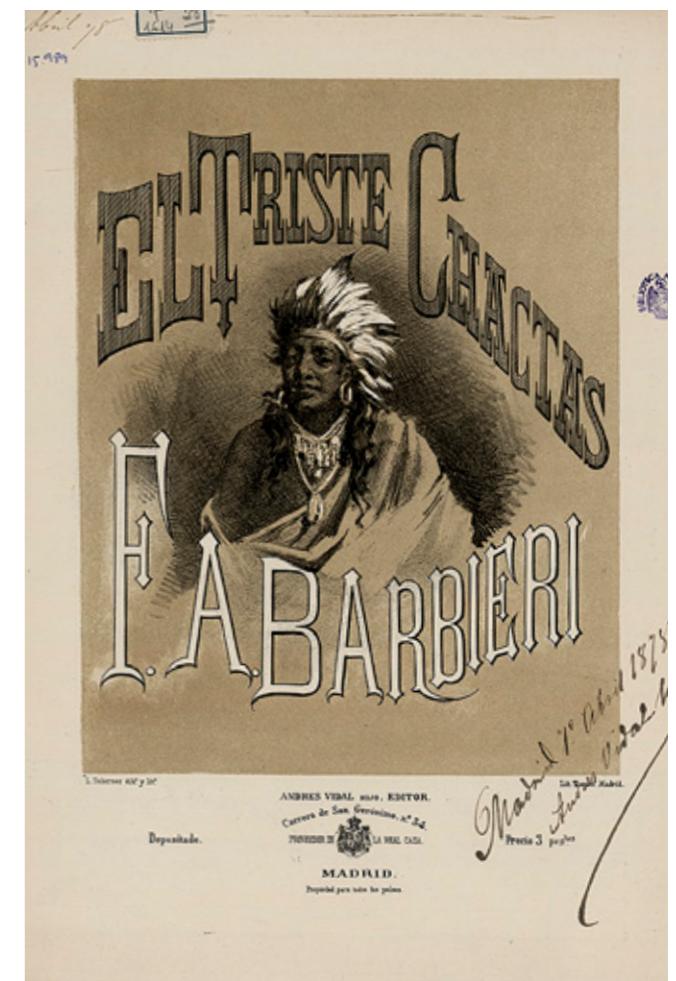
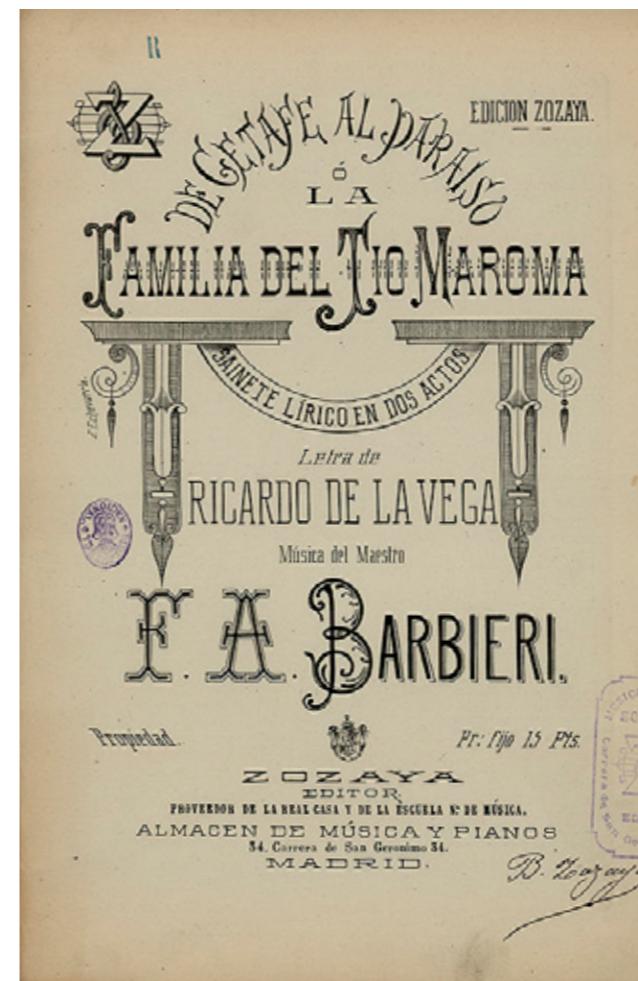
Como es propio de los grandes compositores decimonónicos, el compositor de *Los diamantes de la corona* tenía una sólida cultura y nos ha dejado numerosos escritos, aunque ninguno de ellos responde al modelo de preceptiva o poética musical. Sin embargo, no es difícil rastrear algunos de sus presupuestos compositivos y estéticos en sus textos.

En una carta de 1864 en respuesta a su colega Rafael Hernando que publica Ducázcal, un compositor ya maduro —con cuarenta y un años—, que ha estrenado obras de referencia como *Jugar con fuego* o *Pan y toros* (1864), además de otras muy reconocidas por sus contemporáneos como *Gloria y peluca*, *Un tesoro escondido*, *El Marqués de Caravaca*, *Mis dos mujeres*, etc., resume así su ideario compositivo: «melodías nuevas, fáciles e inteligibles, armonizadas con la más elegante sencillez, cosa extremadamente difícil a todo el que no sienta arder la llama de una verdadera inspiración».

Sobre el difícil equilibrio entre poesía y música, en una carta que dirige a Chapí desde las páginas de *El Imparcial* tras el estreno de su ópera *Roger de Flor* en el Teatro Real en 1878, afirma que «lo primero y principal en una ópera es la poesía, a ésta debe subordinarse todo». Por ello, es imprescindible un buen texto teatral que sea capaz de hacer sonar música «en todos los tonos, desde la humilde canción popular hasta el elevado himno religioso», para

«poner en juego la mayor parte de las pasiones humanas, desde el tímido amor de la sencilla aldeana, hasta la ciega ambición del poderoso y aún hasta el crimen del malvado, de donde precisamente resulta la variedad de colorido, que es el atractivo mayor que para el público tiene la zarzuela». Para todo ello, el compositor deberá hacer suyas las palabras del poeta, haciendo «cantar a cada personaje con la verdad y el sentimiento que le sean propios», para lo que son imprescindibles, en palabras de Barbieri, «las dos condiciones indispensables a toda obra buena del ingenio humano que son inspiración y talento».

Además, «el mérito del compositor consiste en traducir y colocar en música no solo el pensamiento del poeta sino también en hallar el mejor ritmo musical que corresponda al ritmo poético de cada estrofa, de cada verso y hasta de cada palabra, según la expresión o el acento que reclame la obra, en fin que la poesía brille y campee con melodía propia y agradable, sin alterar un átomo su ritmo prosódico ni su acento expresivo». Para él, los modelos más perfectos para desentrañar los secretos de la prosodia lírica son las óperas de Bellini *Norma*, *Straniera*, *Sonnambula* y *Puritani*, sin duda estudiadas por él con su maestro Carnicer.



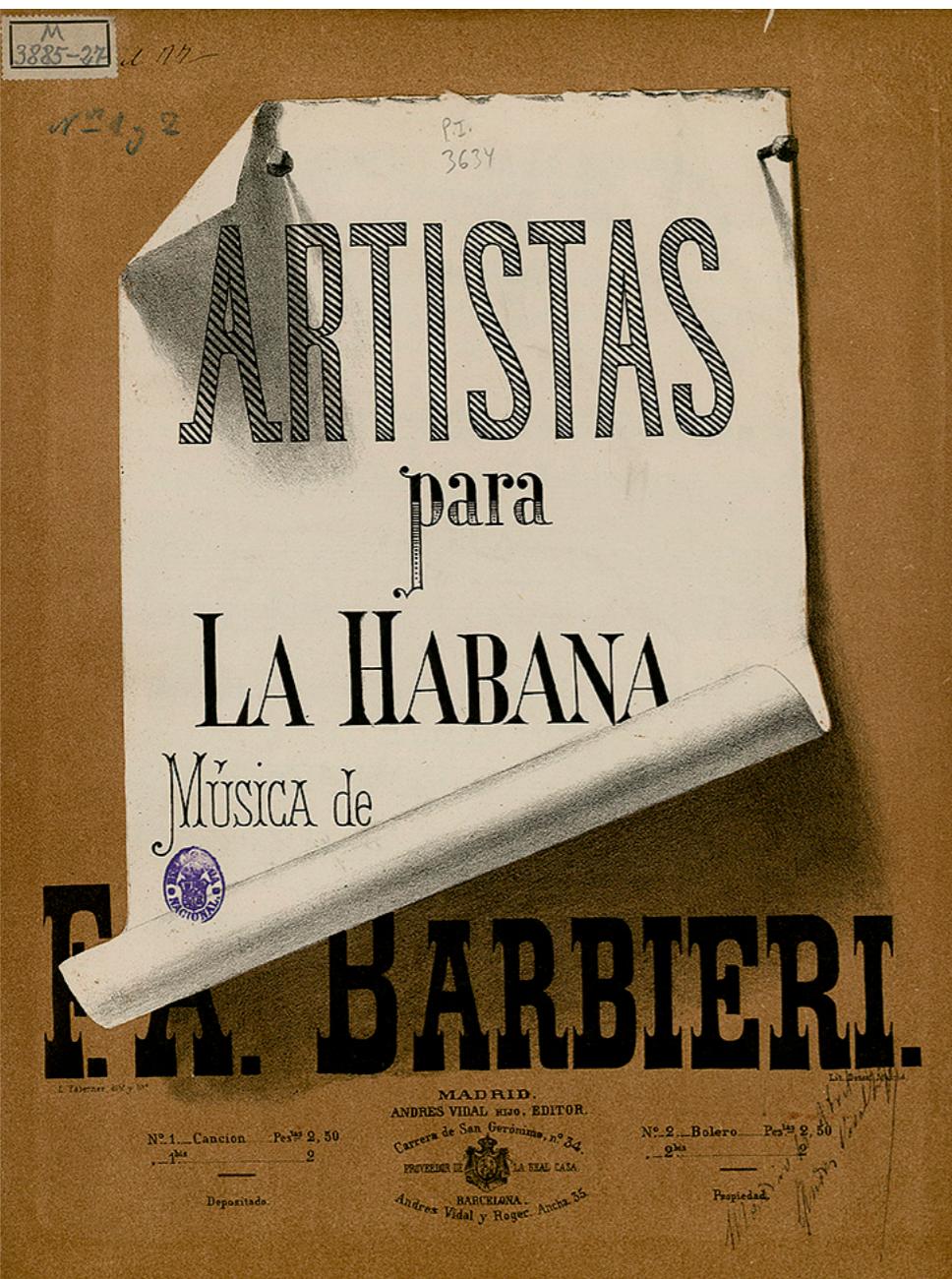
Portadas de zarzuelas: *De Getafe al Paraíso*, 1883. BNE [cat. 139] y *El triste Chacras*, 1878. BNE [cat. 137].

Esta cuestión apasionante de la prosodia, la cualidad fonética y musical de la lengua, fue objeto del discurso pronunciado por Barbieri el 13 de marzo de 1892 en su ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, «La música de la lengua castellana». En él encontramos cuestiones de descripción fonética del castellano, sus acentos, su métrica y algunas reflexiones sobre el ritmo de la lengua y la prosodia.

Barbieri anima a Chapí y al resto de compositores de la nueva generación de la Restauración que deseen escribir música lírica a que estudien canto —más concretamente, que estudien con un maestro de canto italiano—, ya que para manejar adecuadamente la voz no solo hay que estudiar las obras maestras, sino que hay que saber cantar. Barbieri se había criado en el Teatro de la Cruz de Madrid, del que era alcaide su abuelo materno, José Barbieri, escuchando el repertorio italiano que llegaba a nuestro país, y había sido cantante profesional en su juventud, actuando en Madrid y provincias como *partichino* grave —Petrucci, en *Lucrezia Borgia*, Basilio en *Il Barbiere di Siviglia* y Selva en *La mutta de Portici*—; con su habitual modestia, reconoce que «tenía poca voz y no me oían bien»⁸. También ejerció como corista e

⁸ Emilio Casares: *Francisco Asenjo Barbieri. I. El hombre...*, p. 72.

Portada de la zarzuela: *Artistas para La Habana*, 1877. BNE [cat. 136].



incluso maestro de coros, dado su profundo conocimiento del repertorio adquirido en estos años en los que, según recoge Peña y Goñi, había aprendido de memoria el repertorio de Rossini, Bellini y Donizetti. Esto consolida un estilo compositivo en el que la voz es la vía de expresión del compositor, evitando sacrificar su audiabilidad «en aras del pensamiento instrumental, lo cual creo defectuoso en un drama lírico», escribe a Chapí, «por más que lo hagan algunos afamados compositores modernos».

Además de la claridad, la expresividad vocal y la adecuación prosódica, otro de los principios compositivos que persigue Barbieri, como él mismo afirma, es la sencillez. Su lenguaje armónico es sencillo y efectivo, de gran claridad en los enlaces y recurriendo a las notas de paso para «nacionalizar» estructuras melódicas. Como buen discípulo de Ramón Carnicer (1789-1855), uno de nuestros grandes y desconocidos compositores románticos españoles y primer profesor de composición en el Real Conservatorio de María Cristina de Madrid⁹, Barbieri está educado en la tradición clásico-romántica, en la cual el estudio de la armonía se completaba con el férreo trabajo del contrapunto. Domina la escritura vocal tanto solista como coral –de hecho, sus escenas

corales son de gran genialidad–, y a lo largo de su obra consigue desarrollar un estilo propio de escritura orquestal, sencilla, construida siempre sobre el modelo internacional ítalo-francés, doblando las voces agudas en las maderas y la cuerda aguda y recurriendo al juego tímbrico de caracterizaciones retóricas de acuerdo con el carácter teatral de los personajes. En este sentido, resulta paradigmática la utilización de los trombones acompañando siempre las intervenciones del bajo, el duque de Medina, en *Jugar con fuego*, o el sonido burlón de los fagots con el motivo que sustenta las intervenciones corales de las Guardias Walonas en *El barberillo de Lavapiés* (1874).

Al igual que en la melodía, los principios que deben regir el uso de la modulación son la sencillez y la claridad, evitando siempre el abuso de ésta, que llega a definir como «la hojarasca con que se trata de encubrir la pobreza de inventiva».

Estos tres fragmentos evidencian cómo en una de sus mejores obras, *El barberillo de Lavapiés*, Barbieri escribe melodías de carácter popular, de gran sencillez armónica que recurre a la alternancia clásica entre I y V, para abrirse posteriormente a breves modulaciones a la dominante. La prosodia es perfecta, respetando los acentos de la palabra en coincidencia con los acentos musicales, y buscando la métrica adecuada para la mayor expresividad del verso. Asimismo, el juego rítmico y el color tonal están pensados para retratar retóricamente el carácter del texto y de los personajes que lo interpretan.

ortada de la zarzuela *El barberillo de avapiés*, 1875. BNE [cat. 121].

ragmentos de *El barberillo de avapiés*.



arbieri mostró siempre admiración por su maestro, interpretando su sinfonía para *Il barbiere di Siviglia* en la inauguración del Teatro de la Zarzuela, 10 de octubre de 1856, a modo de homenaje, ya que Carnicer «trabajó por la prosperidad del arte musical y era, entre los modernos, el primero y principal compositor que se había dedicado a escribir ópera». E. Casares: *Francisco Asenjo Barbieri. 2. Escritos...*, p. 65.



El Barberillo de Lavapiés. Grabado en una caja de cerillas.
BNE [cat. 133].

Barbieri aconseja a Chapí en la carta citada aprender a manejar la modulación a partir del estudio de las obras de los grandes maestros: «lo que yo más amo», afirma, «es la modulación tonal, aquella que nace de un buen contrapunto a cuatro voces: la modulación y los ritmos que usaron Haydn y Mozart en todas sus obras y particularmente en sus cuartetos de cuerda, donde nunca el oído pierde la sensación de la tonalidad dominante en toda la pieza y, sin embargo las cuatro voces van haciendo modulaciones y ritmos diferentes, pero naciendo todo de la idea principal y de la tonalidad primitiva».

El compositor estudia y admira el repertorio teatral clásico-romántico, figurando entre sus obras preferidas algunos de los títulos canónicos del teatro musical europeo, como *Don Giovanni* (1787), *Guillermo Tell* (1829)¹⁰, *Robert le diable* (1830), *I puritani* (1835), *La favorita* (1840), *Rigoletto* (1851) o *Faust* (1859); las obras bufas *Il barbiere di Siviglia* (1816) o *L'elisir d'amore* (1832); y las óperas cómicas francesas *La dame blanche* (1825) y *Zampa* (1831). Estos títulos evidencian su dominio del teatro musical italiano, al que se añade un profundo conocimiento también del mundo francés: la *Grand Opéra*, con ejemplos de Rossini y Meyerbeer, y la *Opéra comique*, modelo teatral de su Zarzuela grande.

Es evidente, como hemos afirmado, que el compositor admiraba el arte italiano del primer Romanticismo y en concreto a Rossini, como manifiesta Carmena y Millán al relatar cómo en su viaje a París de 1860 a 1861, visita en varias ocasiones al autor de *Il barbiere* en su casa de Passy, donde el ídolo recuerda su fraternal amistad con Manuel García. En palabras de Carmena: «A Barbieri, venciendo la resistencia que éste oponía a ejecutar música suya delante de aquel coloso, le obligaba cuando iba a verle a que se sentase al piano y tocase diferentes piezas de sus zarzuelas, manifestándose muy complacido de ello, y siendo una de las que más le entusiasmaban y le hacía repetir siempre, la serenata del acto primero de *La espada de Bernardo*»¹¹.

A pesar de su apego al *bel canto*, Barbieri llega a admirar al Verdi de los años cincuenta –*Rigoletto*– y el *Faust* de 1859. Sin embargo, llama la atención la ausencia de referencias germánicas, cuestión, por otra parte, habitual en su generación; recordemos el desagrado que causa en Arrieta la «peregrinación» al festival de Bayreuth en 1889, impuesta al compositor por sus jóvenes discípulos, entre los que se cuenta Chapí.

Menéndez Pelayo, ante la academia, elogia no solo sus «multiplicadas y vigorosas campañas en pro de la ópera cómica nacional», sino también «sus defensas de la melodía italiana contra los excesos del fanatismo wagnerista»¹². Y es que Barbieri es antiwagneriano. Conocidas son sus diferencias con Peña y Goñi sobre el particular, sintiendo éste debilidad por la música wagneriana. En una carta de 1871, Barbieri escribe: «Querido amigo y desventurado wagnerista. (¡Oh dolor!) ¡Todos los *Lohengrin* tienen suerte! Para dar a usted envidia le diré que en los conciertos del Retiro nos dan con frecuencia a cenar aquel ‘frito de *Tannhäuser*’ (la sinfonía), pero yo creo que a muchos de los concurrentes debe habersele indigestado, porque va poca gente. No lo extraño; ¡es comida demasiado fuerte para estómagos delicados!... Y con esto no canso más. Suyo siempre: Melodía!!!»¹³. Tras su fallecimiento, Peña

–«Peñita» para Barbieri– publicaba en *La Época* (19-2-1894) algunos recuerdos entre los que encontramos esta carta supuestamente dirigida a Wagner:

Querido Carretero (en alemán Wagner): Más hubiera agradecido ver tu persona que la tarjeta del correo interior; pero, no obstante, agradezco infinito tus buenos deseos. Los míos son que te sobre siempre una peseta para hacer una limosna, que no te duelan jamás las muelas, que no te quedes sordo de oír los fritos del porvenir y que no dejes nunca de corresponder al cariño que te profesa tu amigo. Seguidilla.

Además, Barbieri manifestaba de forma radical su disgusto cuando una música no era de su agrado, como sucedió en diciembre de 1888, cuando su amigo el violinista Jesús de Monasterio interpretó una sonata de Rubinstein; Barbieri, se levantó y abandonó la sala de conciertos, dando lugar a un breve desencuentro entre ambos que recoge Subirá en el epistolario del violinista de Potes¹⁴, y que acaba rápido, con un breve cruce de misivas entre ambos.

Resulta iluminador también llevar a cabo una lectura detenida de los programas que Barbieri elaboró y dirigió al frente de la Sociedad de Conciertos de Madrid, ya que revelan su interés por el repertorio sinfónico del clasicismo y primer romanticismo alemán –Haydn, Mozart, Beethoven y Mendelssohn–, añadiendo a este numerosos ejemplos del ámbito francés –Meyerbeer, Cherubini, Thomas, Méhul y Adam– e italiano –Rossini, Donizetti y Mercadante–. Su interés por apoyar la música española le llevó a incluir también algún fragmento de Manuel García, Pablo Hernández, Jesús de Monasterio y Gabriel Balart, así como un motete de Eslava¹⁵.

3. LA ZARZUELA ESPAÑOLA: ITALIANISMO Y NACIONALISMO, PASANDO POR PARÍS

La música española del siglo XIX ha sido sistemáticamente acusada de italianismo. Mantener esta afirmación es desconocer que el modelo italiano de escritura lírica era entonces el canon internacional, definido por algunos autores como un modelo paneuropeo. Tan solo Francia y Alemania son capaces de mantener cierta independencia, en el primer caso ya desde el nacimiento de la *Tragédie lyrique* en el siglo XVII, rechazando el recién nacido modelo operístico italiano; y en el segundo, porque otras cuestiones de índole política, como ocurría también en Italia, propiciaban la creación de una ópera alemana de cohesión nacional.

Muchos autores españoles, caso de Carnicer, Saldoni, Eslava o Genovés, conocieron y admiraron el modelo italiano y crearon títulos líricos estimables en la lengua franca de la lírica coetánea. Barbieri se empeña, como ya hemos dicho, en restablecer nuevamente un teatro lírico nacional que acabe conformando la ansiada ópera española. Y en su empeño, se enfrenta a los universales del siglo, que acaban exacerbándose en la encrucijada del 98:

14 Jesús A. Ribó: [José Subirá] *Archivo Epistolar de Jesús de Monasterio*. B.A.S.F., 1955-57, pp. 90-91.

15 Véase Ramón Sobrino: *El sinfonismo español en el siglo XIX*. Tesis doctoral inédita, U. de Oviedo, 1992.

10

De hecho, es Barbieri el que se encarga del estreno en España de esta ópera en el Nuevo Teatro Rossini de los Campos Elíseos en 1864, con once representaciones, interpretada por el tenor Tamberlick. Véase Casares: *Francisco Asenjo Barbieri. I. El hombre...*, p. 243.

11

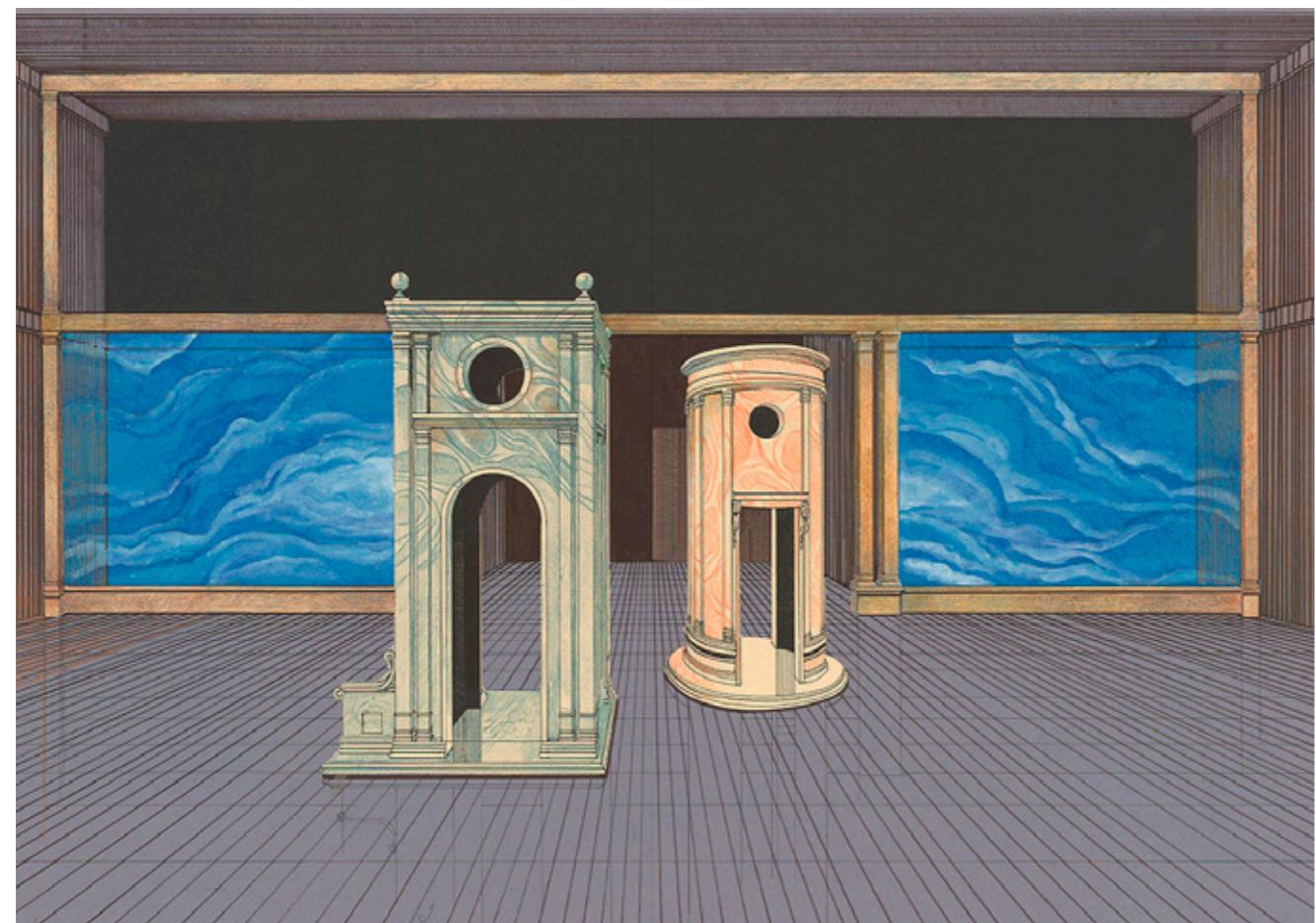
Luis Carmena y Millán: *Cosas del pasado. Música, literatura y tauromaquia*. Madrid, Ducazcal, 1904, pp. 276 y ss. Cite en Casares: *Francisco Asenjo Barbieri. I. El hombre...*, p. 243.

12

Marcelino Menéndez y Pelayo: *Discurso de respuesta al de ingreso en la...*, pp. 41-42.

13

Antonio Peña y Goñi: *Río Revuelto*. Barcelona, Antonio López ed. Librería Española, 1897.



Escenografía para la zarzuela *Jugar con fuego*, de Ricardo Sánchez Cuerda. Museo Nacional del Teatro (Almagro) [cat. 57].

- *Nacionalismo*, con todos los presupuestos a él vinculados, como patria, nación o pueblo, historia, mitos y héroes patrios, y cantos populares o folklore.
- *Italianismo*, referencia inevitable en un momento en que el teatro italiano es el canon que, además, ha entrado con inmensa fuerza en nuestro país a partir de la llegada en 1815 de las obras de Rossini, y posteriormente Bellini y Donizetti, y ya en la década de los cuarenta, Verdi.
- *Galicismo* en los textos teatrales: recordemos que el repertorio del país vecino ha sido el «depósito» utilizado por nuestros dramaturgos para traducir, refundir o adaptar obras para nuestras tablas. No en vano, en 1836, Larra, en su artículo «Horas de invierno», se lamentaba de la falta de creatividad en nuestro país, affirmando «Lloremos, pues, y traduzcamos».

Barbieri defiende que para que la nueva creación lírica –la Zarzuela– pueda alcanzar el éxito, necesita presentar un ropaje patrio, tanto en el modelo formal en tres actos creado con *Jugar con fuego* (1851), como en la fórmula breve de zarzuela en un acto. Para ello recurre en ocasiones a formas sonoras cercanas al canto popular,

haciendo afirmar en 1892 a Menéndez Pelayo que el compositor «representa el esfuerzo más original y quizás el más fecundo: la transformación del canto popular en música dramática»¹⁶, idea que posteriormente retoma Cotarelo, cuando afirma que el compositor consigue «idealizar y hacer artística la canción popular».

También Peña y Goñi sostiene el mismo argumento cuando afirma que el ideal de Barbieri «fue pura y exclusivamente español», ya que se propuso «indigenizar la ópera cómica, quiso que el ropaje patrio fuese una cualidad virtual de la zarzuela y pidiendo a la tonadilla base y apoyo para todas sus operaciones, buscó y halló en el canto popular (...) el sostén más firme de sus éxitos (...) La tonadilla idealizada: he aquí la obra de Barbieri»¹⁷. Estas palabras que tanto repetirá Peña y que reiterarán posteriormente Salazar y Subirá, se refieren sobre todo al trabajo que Barbieri lleva a cabo en *El barberillo de Lavapiés* (1874), obra para la que escoge como modelo formal lo que Subirá define como tonadilla ampliada, con sus números a solo, sus seguidillas, sus dúos, tríos y su «cuatro» de terminar –«Es necesario pedir perdón», número 16¹⁸; respondiendo así al concepto de «tonadilla idealizada» que tantas veces citara Peña y Goñi. Para él, «la zarzuela de Barbieri viene a ser, por tanto, la verdadera zarzuela, la ópera cómica indígena, la que lejos de tender a ensanchar su esfera de acción en consonancia con los ideales del progreso se contenta con girar eternamente alrededor de un mismo círculo y limita sus aspiraciones al cultivo y propaganda del canto popular»¹⁹.

Sin embargo, el análisis detenido de las partituras evidencia la ausencia de citas de músicas de tradición oral, siendo una de las excepciones la entonces famosa *Canción de las habas verdes* introducida en el coro de locos de *Jugar con fuego*. Barbieri recrea el canto popular, lo imita, adoptando sus formas y sus sonoridades, para contribuir a crear un nuevo folklore integrado, según Peña y Goñi, por «boleros, seguidillas, vitos, jotas y habaneras, gallegadas, rondeñas, jácaras, romances y tonadillas». Y es que «si hoy mismo se formara una colección completa de todos cuantos existen en sus zarzuelas, se tendría una etnografía musical de la nación española»²⁰.

Este proverbial conocimiento de las músicas hispánicas lleva al propio Verdi –como relata Carmena y Millán y ha estudiado Víctor Sánchez– a solicitarle en 1866, a través de un intermediario –el tenor Fraschini–, algunos ejemplos de música española de los muchos que atesoraba el compositor, que le sirviesen de referencia para uno de los números de su ópera *Don Carlo*. Dicha solicitud fue rechazada por Barbieri ante la descortesía de Verdi al no haberle recibido durante su anterior estancia en Madrid tres años antes.



Azulejo inspirado en la zarzuela *Pan y toros*. Colección particular.

¹⁶ M. Menéndez y Pelayo. *Discurso de respuesta al de ingreso...*, pp. 36-37.

¹⁷ A. Peña y Goñi: *La ópera española...*, p. 428.

¹⁸ Este número ha sido recuperado en nuestra edición crítica de la obra. Francisco Asenjo Barbieri: *El barberillo de Lavapiés. Zarzuela en tres actos*. Ed. crítica Cortizo / Sobrino, Madrid, ICCMU, 1994.

¹⁹ A. Peña y Goñi: *La ópera española...*, p. 425.

²⁰ *Ibidem*, p. 430.



Figurines para *Pan y toros*, de Víctor María Cortezo. Museo Nacional del Teatro (Almagro) [cat. 99].

En esta página (de izquierda a derecha y de arriba a abajo): Mujeres del pueblo (acto 1º), Capitán, Rondalla, Damas (2º acto), Fiesta (2º acto) y El Abate.

Página siguiente (de izquierda a derecha y de arriba a abajo): Guardia Walona, Gente del pueblo (acto 1º), Pepita, Ballet (2º acto), Contradanza y Goya.



Partitura manuscrita de *Pan y toros*.
RCSMM (B) [cat. 95].



A pesar de la sonoridad hispánica de muchos de sus números musicales, la obra lírica de Barbieri se ve asaeteada tanto por su dependencia formal y literaria de modelos teatrales franceses, como por su italianismo estilístico, hecho que se manifiesta ya desde el estreno de *Jugar con fuego*. Eugenio de Ochoa, desde *La España*, afirmaba que la obra era una verdadera «ópera cómica» (12-10-1851), refiriéndose al texto literario, adaptado por Ventura de la Vega a partir de la comedia en tres actos *La Comtesse d'Egmont ou Sont-elles deux?* (1833) de Acelot y Decomberousse²¹. Sin embargo, Peña y Goñi añade que esta obra «revele al compositor ebrio de admiración por el arte italiano»²². Por su parte, Cotarelo y Mori añade que «el italiano de Barbieri, si ha existido, fue poco y pasajero»²³.

En realidad, la obra consigue un genial equilibrio entre los tres elementos en liza –hispanismo, italiano y galicismo–, consiguiendo hispanizar una peripecia dramática que el mismo Vega ha madrileñizado, introduciendo numerosos gestos musicales hispánicos, como los que aparecen en la escena coral inicial de la obra y el coro de locos final; así como en la romanza de la duquesa de Medina, «Un tiempo fue», cuya segunda sección, a ritmo de bolero, recurre a los arabescos sobre la cadencia andaluza. Frente a estos elementos, el concertante con coro que cierra el segundo acto es, sin duda, un ejemplo de la mejor escritura lírica española del siglo XIX, evidenciando el sólido oficio de compositor que Barbieri había adquirido con Carnicer²⁴ y un profundo conocimiento de los concertantes operísticos italianos de Donizetti y Verdi. En cuanto al ámbito francés, la obra no solo lo evoca en lo literario, sino también en algunos elementos sonoros, como el ritmo de vals [n. 6] con que se inicia el acto II; o la polka que cantan Antonio y luego el coro de locos que burla a la figura del Marqués

²¹ Véase Encina Cortizo: *Jugar con fuego. Edición crítica de la zarzuela de Francisco Asenjo Barbieri y Ventura de la Vega*. Estudio literario a cargo de Ramón Barce. Madrid, ICCMU, 1992.

²² A. Peña y Goñi: *La ópera española...*, p. 419.

²³ Emilio Cotarelo y Mori: *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España desde su origen a finales del siglo XVII*. Madrid, Imp. y Tip. de Archivos, 1934. Ed. facsimil: ICCMU, 2001, p. 335.

²⁴ Remitimos al artículo de Ramón Subirana y Encina Cortizo para el *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, E. Casares (dir.), Madrid, ICCMU, 2004; y a las introducciones de dos ediciones de la obra, ambas publicadas por el ICCMU.

de Caravaca, trasunto de *El lindo don Diego* (1662) de Moreto, según afirma Barce. Este fragmento del coro de locos manifiesta, por su gran modernidad teatral, que prefigura el surrealismo y el teatro del absurdo, un conocimiento profundo del repertorio.

Además, Barbieri es el primero en utilizar en esta partitura la doble textura orquestal que permite a Verdi, sobre los avances de sus predecesores *belcantistas*, desarrollar un sistema declamatorio continuo, contra el modelo de partitura lírica de números cerrados; nos referimos a las texturas de dominio vocal –que subordina la orquesta a mero acompañamiento de la voz–; y *parlante* orquestal –descrita por Abramo Basevi en su *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* (Florencia, 1859), y utilizada con extensión por operistas coetáneos como Gounod²⁵, que sitúa el interés musical en la orquesta, sobre la cual la voz declama el texto. La adaptación de la textura de *parlante* orquestal, permitirá a la zarzuela grande de manos no solo de Barbieri, sino también de Gaztambide y Arrieta, evitar la monótona combinación de episodios de avance de la acción (textos declamados) con episodios de contemplación de la misma (aria o romanza, concertantes y números corales), llegando, poco a poco, a la utilización de estructuras flexibles que combinan ambos elementos en el mismo número musical en *Galanteos en Venecia* (1853) –zarzuela que, además, recurre necesariamente a la sonoridad italiana para contextualizar la historia dramática–, *Pan y toros* (1864), o *El barberillo de Lavapiés* (1874). Un perfecto ejemplo de ello son los números 1 y 6, iniciales de los actos I y II, de *El barberillo*, protagonizados ambos por Lamparilla, que abarcan las dos primeras escenas del texto dramático de cada acto, consiguiendo así el avance de la acción en ambos números.

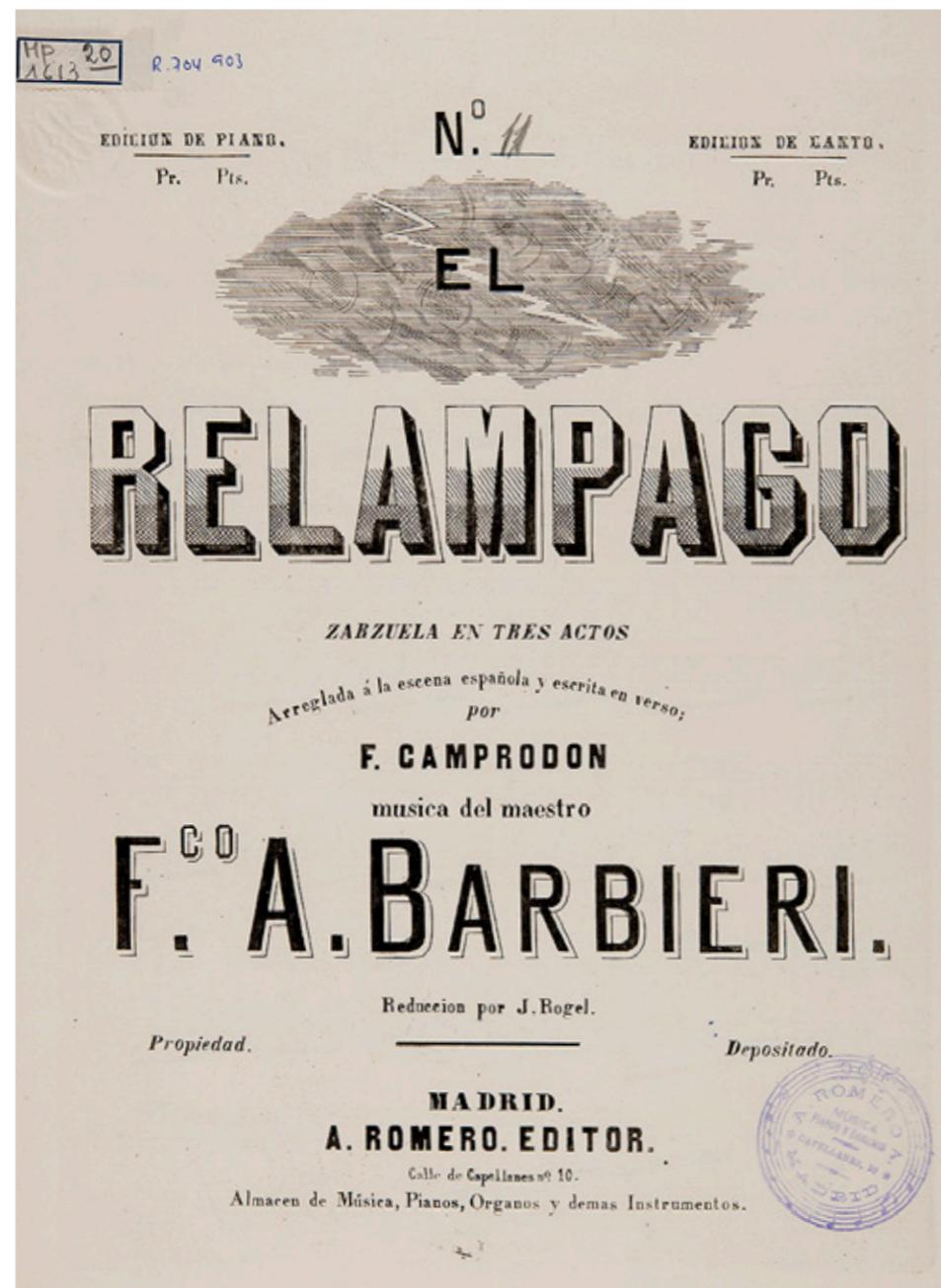
La nómina de títulos zarzuelísticos de Barbieri que parte de traducciones y adaptaciones de textos franceses es larga; tras *Jugar con fuego*, encontramos *Por seguir a una mujer* (1851), basado en el vodevil *Un monsieur qui suit les femmes* (1850), muy representado por las empresas francesas en Madrid. Tras su primer viaje a París, que marca el comienzo de su segundo período compositivo, escribe *Galanteos en Venecia* (1853), sobre *La croix de Malte* (1840); *Un día de Reinado* (1854), arreglo de la ópera cómica de Scribe y Auber *Une reine d'un jour* (1839), y *Los diamantes de la corona* (1854), zarzuela que parodia la obra de Auber *Les diamants de la couronne* (1841), como revelan los paralelismos estructurales entre ellas –la misma cantidad de números musicales en el primer acto, con dos números solistas de soprano y tenor en ambas partituras y relaciones obvias en el tercero–. También en *Mis dos mujeres* (1855) recurre a la traducción de Olona de la vieja ópera cómica



Fotografía de Luis de Olona y Gaeta (ca. 1860). Colección de Carlos Olona [cat. 63].

²⁵ Véase Steven Huebner: *The Operas of Charles Gounod*. Clarendon Press, Oxford, 1990, p. 245.

Portada de la zarzuela *El relámpago*, 1877. BNE [cat. 87].



de Planard, *Mina* (1843); y lo hará de nuevo en *Los dos ciegos*, pequeño entremés estrenado en octubre de 1855 después de un nuevo viaje a París, o el *El Sargento Federico* (1855), cuyo libreto, que narra un episodio de la vida de Federico el Grande de Prusia, es la adaptación de Olona del vodevil en cinco actos *Le sergeant Frédéric* (1854), de Vanderburch y Dumanoir, que había logrado gran éxito en París el año anterior. También *El Relámpago* (1857) utiliza una adaptación de Camprodón de

Escenografía para *El barberillo de Lavapiés*, de Pablo Gao, 1982. Museo Nacional del Teatro (Almagro) [cat. 124].



una ópera cómica francesa de Planard y Saint Georges, trasladando la peripécia dramática de Boston a Cuba. En *Por conquista* (1858) utiliza una nueva traducción de Camprodón de una pieza francesa de Pigault y Lebrun; y en *Compromisos del novio* (1859) pone en música una pieza nueva adaptada por Pina a la escena española.

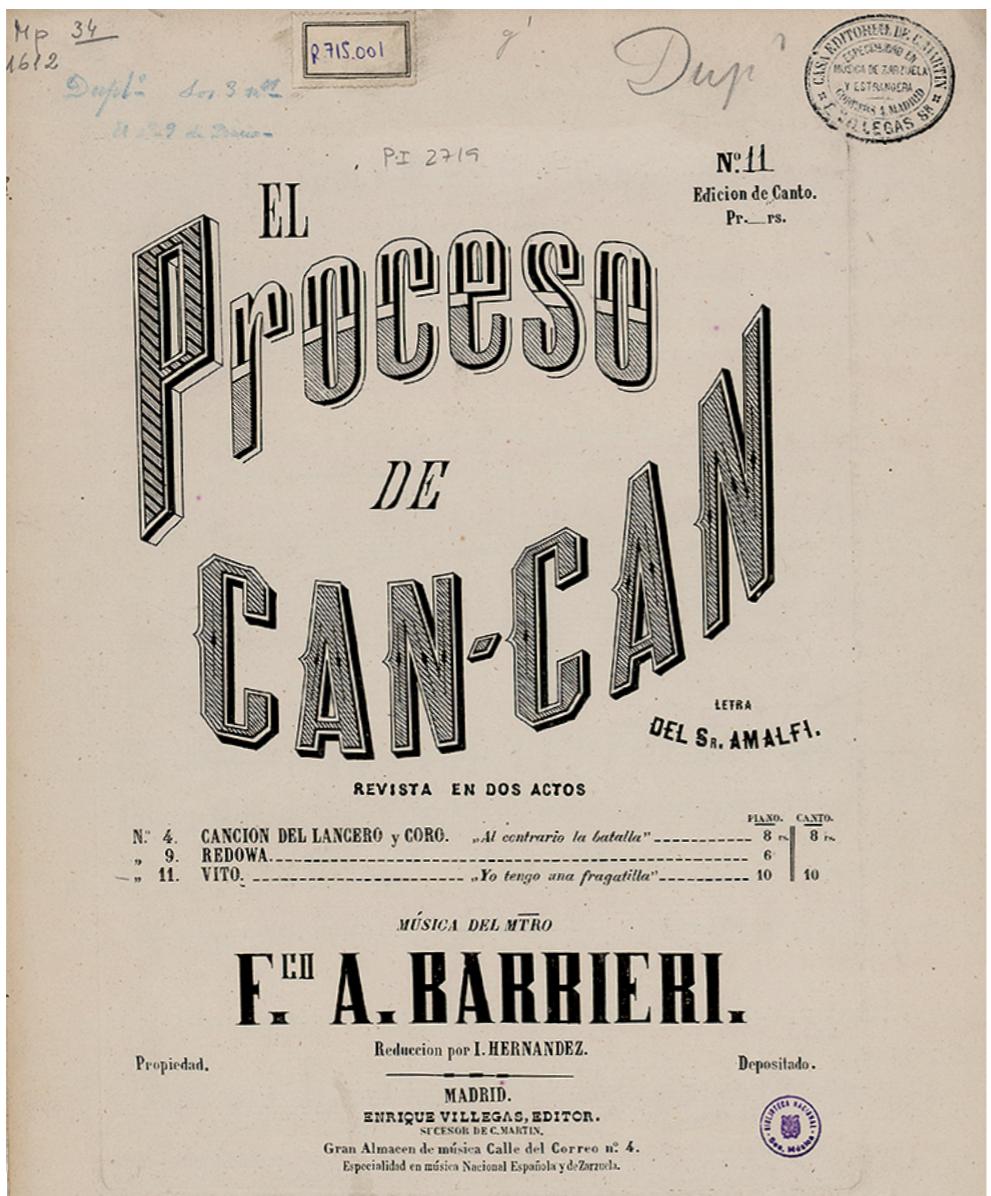
Esta estrecha relación con la escena parisina y el repertorio de *opéra comique* impulsa a Barbieri a intentar en 1860 estrenar su zarzuela *Entre mi mujer y el negro* (1859), en la Opéra Comique, vertida al francés por Olona con el título de *Ma femme et son nègre*, como relata Casares²⁶. Desencuentros con el director entonces de la Opéra Comique, Alfred Beaumont, y el libretista M. Cremieux, impuesto para arreglar el libreto y cobrar unos suculentos beneficios, hacen desistir al compositor de ello.

A lo largo de su producción musical que, según el profesor Casares, puede dividirse en cuatro períodos creativos, Barbieri no manifiesta apenas evolución estilística. Pero como buen hombre de teatro que es, su obra muestra una depuración de lo accesorio y, a pesar de que mantiene la dualidad creativa a lo largo de toda su carrera, a partir de la década de los setenta observamos cierta comunión entre ambos géneros, recurriendo el compositor a una escritura dominada cada vez más por los ritmos de danzas y las sonoridades consideradas hispánicas.

Sin duda el mejor ejemplo de ello es de nuevo *El barberillo de Lavapiés*, partitura que cultiva un doble lenguaje: el castizo que identifica a Paloma y Lamparilla, vinculado al ritmo de danzas hispánicas, y el europeizante, característico de los nobles y las Guardias Walonas. Además, supone un avance al aunar los moldes de zarzuela grande y teatro menor, insertando dentro de una forma en tres actos los elementos

²⁶ Emilio Casares: *Francisco Asenjo Barbieri. I. El hombre...*, pp. 238 y ss.

Portada de la zarzuela *El proceso de can-can*, 1873. BNE [cat. 109].



27

Cf. El artículo de Ramón Sobrino y Encina Cortizo para el *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, E. Casares (dir.), Madrid, ICCMU, 2004; las introducciones a las dos ediciones de la obra Ramón Sobrino y Encina Cortizo, ambas del ICCMU; y el artículo de los mismos autores: «Estructuras dramatúrgicas y recurrencias motívicas en *El Barberillo de Lavapiés* (1874)», en *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*. Nagore y Sánchez eds. Madrid, ICCMU, 2014, pp. 201-212.

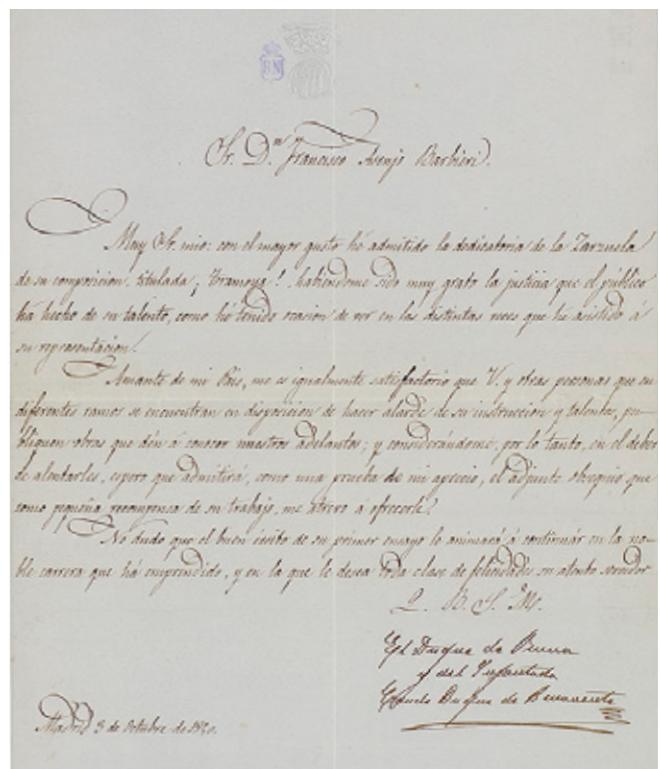
28

Sobre estas dos obras de Barbieri, véase Sobrino. «*El rábano por las hojas* y la *Revista de un muerto*: Barbieri en los orígenes de las formas líricas breves de fin de siglo», en *Allegro cum laude...*, pp. 177-186.

4. EL RITMO COMO RECREADOR: ZARZUELA EN DANZA

Como ya hemos comentado, la música lírica española de mediados del siglo XIX camina en busca de un lenguaje musical propio, tratando de afirmar su ser nacional frente al canon italiano y las influencias francesas, a ritmo de danzas procedentes de la tradición oral y del pasado musical hispano, fundamentalmente dos que aparecen en el folklore de casi toda la península, las seguidillas —definidas a veces como manchegas, boleras o incluso caleseras— y la jota, a las que se irán sumando el tango-habanera o contradanza de ultramar o el pasodoble, característico desde los sesenta de las revistas taurómacas. Otras danzas de origen andaluz —el zapateado, el polo, el fandango, el vito o la petenera—, y otras foráneas que se instalan pronto en nuestro suelo, como el chotis —forma ortográfica castellanizada del gentilicio *scottisch* que definía la danza de partida que llegó a Madrid hacia 1840²⁹— se irán incorporando paulatinamente, aunque algunas acabarán teniendo mayor relevancia en el Género Chico. Barbieri incluye también ejemplos de tiranas —como la segunda sección del n. 8 de *El Barberillo*—, pasacalles y ritmos de estudiantina a través de la introducción en algunas de sus partituras —*La revista de un muerto* (1867), *El proceso del Cancán* (1873), *El barberillo de Lavapiés* (1874) o *El diablo cojuelo* (1878)— de las características rondallas —no en vano, Barbieri firma en ocasiones como «maestro bandurria»³⁰. Al lado de estos modelos, encontramos también danzas llegadas de París, como el vals, la mazurka, la polka, la redova, el cancán y la barcarola³¹.

La danza que con más profusión aparece en el corpus lírico barbieriano es la seguidilla, no en vano él mismo adoptó a lo largo de su vida esta autodenominación, firmando algunas cartas y notas personales como «Maestro Seguidilla». Ya en su primera zarzuela, *Gloria y peluca*, el compositor emplea el metro de seguidilla en las cantadas por María y Marcelo [n. 3], acompañadas por las castañuelas, que se repetían todas las noches, señalando *La España* que en realidad eran seguidillas «idealizadas», como «aquellos retratos parecidos a los originales, pero muy embellecidos por el pintor». Nuevas seguidillas aparecen en el n. 3 de *Tramoya* (1850); el cuadro final de *Escenas de Chamberí* (1850) —que presenta unas manchegas seguidas de jarabe, gallegada y rondeña—; *El Marqués de Caravaca* (1853); *Aventuras de un cantante* (1854) y *Los diamantes de la corona* (1854), cuyo n. 9, el bolero a dúo «Niñas que a vender flores...» se convirtió en una de las piezas más famosas de toda la producción del compositor. En 1855, Barbieri escribe un nuevo ejemplo al inicio del cuarteto del n. 8 de *Mis dos mujeres*; y en 1856, las seguidillas de Faco en *La Zarzuela*, alegoría del nuevo género compuesta para la inauguración del teatro de la Zarzuela. El número inicial de



Carta del duque de Osuna a Barbieri sobre la zarzuela *Tramoya*, 3-10-1850. BNE [cat. 46].

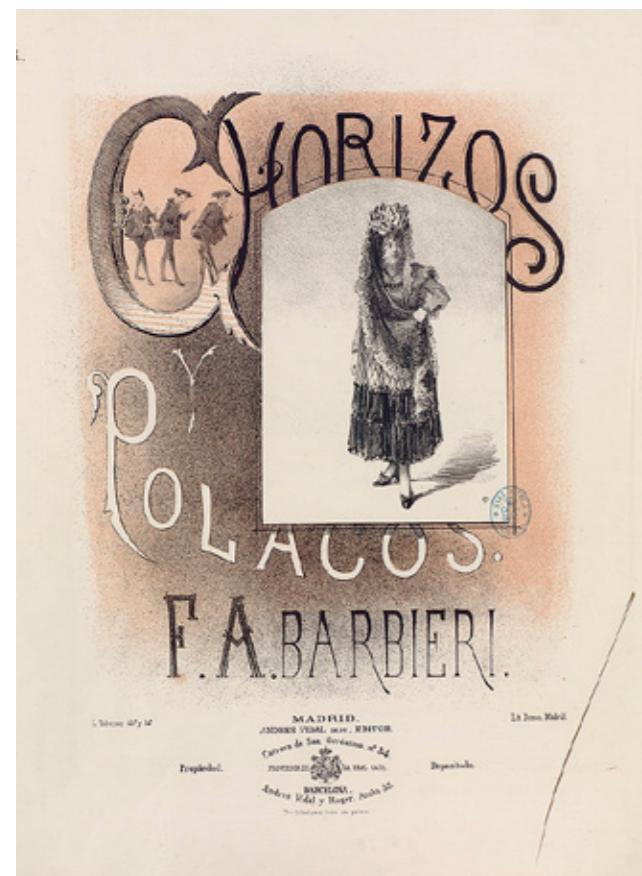
29 R. Sobrino: entrada 'Schottish' en *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, E. Casares (dir.), vol. 2. Madrid, ICCMU, 2004, p. 740.

30 Véase sobre esto, Diego Martín Sánchez: «Francisco Asenjo Barbieri: el maestro Bandurria», *Revista Alzapúa*, F.E.G.I.P., n. 20, 2014, pp. 40-44.

31 Sobre las danzas en la zarzuela, remitimos a los distintos artículos que sobre cada una de ellas ha escrito Sobrino en el ya citado *Diccionario de la Zarzuela*.

considerados castizos desde la aparición de la tonadilla: seguidillas, boleros, zapateados, jotas estudiantinas, tiranas o caleseras²⁷.

El estudio detallado de su repertorio ilumina la evolución del género, descubriendonos su temprano cultivo de formas como el sainete en *El rábano por las hojas* (1865), incluso la llegada de los nuevos modelos franceses pronto adoptados tanto por él como por Arrieta en su repertorio bufo, caso de la *Revista de un muerto, juicio del año 1865 y porvenir de 1866*, escrita por Barbieri y Rogel sobre un texto de José María Gutiérrez de Alba, autor también de la primera, estrenada en nuestro país el año anterior, 1864 y 1865, con música de Arrieta y algunos de sus discípulos²⁸.

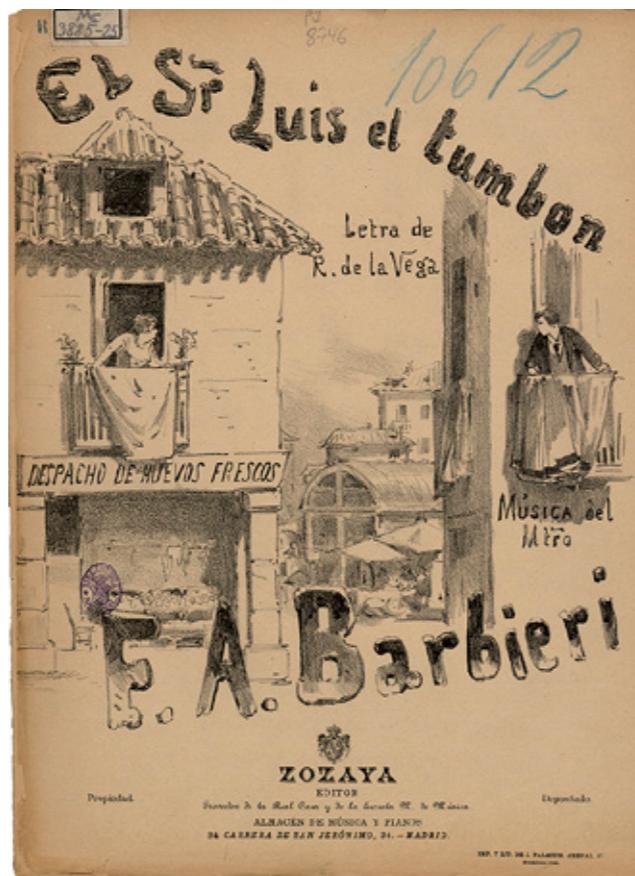


Portadas de las zarzuelas: *Chorizos y polacos*, 1876 y *El señor Luis el tumbón*, 1891. BNE [cat. 117 y 143].

Pan y toros presenta unas seguidillas zapateadas en las que Barbieri bebe de modelos populares. Nuevos ejemplos aparecen *El proceso del can-can* (1873): la seguidilla y bolero de Terpsícore [n. 3], las seguidillas [n. 7] y la redova, cancán y bolero del n. 9.

Y en *El barberillo de Lavapiés* (1874), encontramos varios fragmentos a ritmo de seguidilla, como la célebre entrada de Paloma, n. 2, «Como nací en la calle de La Paloma», definida como «Aire de Zapateado» en la partitura autógrafo; la sección intermedia del terceto del n. 4, que se acelera para conducirnos al terceto final a ritmo de zapateado; las seguidillas manchegas de Lamparilla «En el templo de Marte vive Cupido», n. 9; y el número inicial del acto III, en el que la introducción orquestal retoma el esquema rítmico de las seguidillas de Paloma del n. 2 para conducirnos al coro de costureras.

Zapateados, además de los que aparecen en *El Barberillo* [segunda sección de los números 4 y 6], encontramos varios en su catálogo, destacando el de la zarzuela bufa *Robinson* (1870), «Ay, blanquito», obra que incluye, además, dos polkas –una de ellas, «salvaje»– y un vito; y el n. 9 de *Chorizos y polacos* (1876), zarzuela que, al recrear el ambiente musical de la tonadilla escénica del siglo XVIII, presenta también las tiranas de Don Preciso, n. 5, la de Tusa, n. 10 o la de La Figueras, n. 16, además de un fandango. También la «Canción del zapatero y zapateado» n. 2 de su última obra, *El señor Luis el tumbón o despacho de huevos frescos* (1891) utiliza ritmo de zapateado.



Barbieri presenta también algunos tango-habaneras, vinculados siempre al mundo caribeño: el tanguillo «Un neguito y una nega», n. 4 del entremés *Los dos ciegos* (1855); el coro final de negros de *El relámpago* (1857), obra que tiene lugar en Cuba; y el tango n. 8 del negro Benjamín «Como tengo la cara negra» de la zarzuela-disparate *Entre mi mujer y el negro* (1859). Y encontramos también pasodobles, destacando entre todos ellos la «Marcha de la Manolería» [n. 2] de *Pan y toros* (1864).

Menor en número es la aparición de danzas europeas, como la mazurka –que encontramos en el sainete de Barbieri y Chueca «¡Hoy sale, hoy...!» (1884)–; la polka, que sin embargo, está muy presente en fragmentos conectivos de la orquesta y algunos concertantes, destacando por su genialidad, la que interpreta el coro de locos de *Jugar con fuego* al final de la obra, «¡Oh, Marqués de Caravaca, suelta, suelta, daca, daca...!»; o el vals. Esta última danza es reconocible en fragmentos de *Gloria y peluca*, *Jugar con fuego*, *Los diamantes de la corona* 1854, *Entre dos aguas* (1856) –al inicio del acto III, en combinación de banda y orquesta–, *Compromisos del no ver* (1859) o *El barberillo de Lavapiés*.

El coro de las marineras del inicio del acto III de *Robinson* (1870) «Ya estamos en tierra...», está escrito a ritmo de barcarola, con evidente relación con la barcarola de *Marina* (1855) y el posterior coro de los marineros de *La Gran Vía* (1886).

«Marcha de la Manolería» de *Pan y toros*, con acuarelas de Daniel Perea, ca. 1890. BNE [cat.114].

Portada de la zarzuela *Robinson Crusoe*, 1870. BNE [cat. 106].



El estudio de la obra musical de Barbieri nos descubre un rico patrimonio cultural injustamente desconocido que evidencia la riqueza del repertorio lírico de nuestro país, que sufre todavía hoy la ignorancia y la incuria de sus compatriotas.

La única reparación posible, pendiente todavía, será la normalización de la música como parte de la cultura nacional y el estudio de la música y los músicos españoles en la formación básica de las futuras generaciones.

Fotografía de Barbieri, 1859. BNE [cat. 94].



**PLUMAS Y PAPELES:
ASPECTOS DE LA COLABORACIÓN
ENTRE BARBIERI Y SUS LIBRETISTAS**

Isabelle Porto San Martín



PLUMAS Y PAPELES: ASPECTOS DE LA COLABORACIÓN ENTRE BARBIERI Y SUS LIBRETISTAS

Isabelle Porto San Martín

*A quien me dé poesías
yo pagaré con semifusas¹*
F. A. Barbieri

Para un compositor tan comprometido con el teatro lírico como lo fue Barbieri con la zarzuela, la relación con el autor del libreto es parte de la creación. Dotado de una sensibilidad literaria aguda, Barbieri concibe unas partituras donde las voces de los personajes, el ambiente de la obra y la música misma de la lengua castellana no solamente se ven fielmente reflejados sino que adquieren un relieve particular.

1. LA LABOR LITERARIA DE BARBIERI: DEFENSA E ILUSTRACIÓN DE LA ZARZUELA

El gran compromiso de Barbieri con el mundo teatral, especialmente con la zarzuela, conduce al músico a asumir, además de componer suntuosas partituras, muchos papeles. De hecho, la tinta derramada por su pluma no solo ha servido para dibujar semifusas o acordes. Barbieri ha escrito mucho, en sentido propio: cartas, artículos, manifestos, poemas, hasta se empleó en la redacción de varios libretos. Su afición por la cultura del libro en general –su biblioteca digna de un relato de Borges lo demuestra– y por la literatura en particular, se desarrolla a lo largo de su formación, especialmente al contacto con una figura tan significante como la de Alberto Lista, cuyas clases sobre el teatro de Lope de Vega han dejado huella en los escritos

Página anterior: fotografía de Francisco Asenjo Barbieri, de Antonio García Peris (1881), MAE, Institut del Teatre (Barcelona).

¹ Del poema «Rondalla». Emilio Casares: *Francisco Asenjo Barbieri 2. Escritos*, Madrid, ICCMU, 1994, poema 63, p. 198.



La nueva musa. Boceto de Ponzano para una estatua de la Zarzuela, 1877. BNE [cat. 119].

de Barbieri. Más allá de las lecciones un tanto rigoristas de su profesor, Barbieri aprovecha su profundo conocimiento de la obra de Lope para dar otro enfoque a su reflexión: el estrecho vínculo entre la literatura y la música será el punto de partida de muchos argumentarios.

Su talento como escritor es celebrado por los libretistas mismos. El propio Luis Mariano de Larra, hijo de una de las plumas famosas de la crítica teatral del siglo XIX, le dirige en 1874 estas líneas, en plena gestación de *El barberillo de Lavapiés*: «Pídote consejo, no solo como cómplice, sino como literato, pues ya que tú, contra la masa general de los músicos, eres escritor y bueno, y hombre instruido y lees y escribes el castellano...». Este reconocimiento es debido a una posición afirmada muy temprano, cuando la zarzuela aún necesitaba ser defendida como género lírico capaz de competir con el repertorio extranjero. En sus memorias —notemos la semejanza con Berlioz— Barbieri recuerda que cuando se formó la Sociedad del Circo en 1851, uno de los puntos acordados era «comprometer a los poetas mejores para que escribieran libretos».

Además de fijar su atención en la calidad del texto como condición *sine qua non* para que cada estreno sea un éxito, Barbieri elabora un discurso acerca de la zarzuela partiendo precisamente de su dimensión literaria. Como ardoroso defensor del género, Barbieri se ve en varias ocasiones de su vida obligado a justificar sus convicciones. Sus escritos desvelan sus ideales y sus expectativas en cuanto al libreto de zarzuela, cualificada como «un espectáculo de muy difícil composición», para el cual «es necesario que el músico y el poeta identifiquen sus ideas para producir una obra de este género que tenga la posible perfectibilidad»².

También le toca enfrentarse a varios prejuicios, algunos disparados desde su propio campo. En 1864, contesta públicamente a Rafael Hernando quien, aun siendo compositor de obras como *El duende o Colegialas y soldados* que marcaron la historia de la zarzuela restaurada, militaba por una ópera española. Para Hernando, el carácter cómico de la zarzuela impide el desarrollo de un género lírico de gran envergadura. Al contrario, Barbieri demuestra magistralmente cuánta fuerza y variedad se desprenden de las obras de teatro herederas directas de las comedias de Lope, Calderón y Moreto:

Pues bien; el compositor que haya de poner en música un asunto cómico, o no cumplirá con sus deberes o tendrá que hacer suyas las ideas del poeta, dándoles musicalmente todo el relieve susceptible para lo cual tiene que empezar por ser filósofo y gran observador de la humanidad, y solo así sabrá hacer cantar a cada personaje con la verdad y el sentimiento que le sean propios, para todo lo cual se necesitan en el compositor las dos condiciones indispensables a toda obra buena del ingenio humano, que son *inspiración y talento*³.

Según Barbieri, para componer una zarzuela no basta con ser músico, es necesario ser artista, porque lo exige la presencia del texto y su puesta en escena. Sigue defendiendo esta opinión en 1878, en un artículo publicado en *El Imparcial* y dirigido a Ruperto Chapí:

En mi opinión, lo primero y principal en una ópera es la poesía, y a esta debe subordinarse todo. El mérito del compositor consiste en traducir y colocar en música, no solo el pensamiento del poeta sino también en hallar el mejor ritmo musical que corresponde al mejor ritmo poético de cada estrofa, de cada verso y hasta de cada palabra, según la expresión o el acento que reclame la obra, en fin que la poesía brille y campee con melodía propia y agradable, sin alterar un átomo de su ritmo prosódico ni de su acento expresivo, porque de no hacer eso desaparece la cadencia poética y la composición musical parece como si estuviera escrita sobre mala prosa⁴.

El fervor con el cual el músico defiende el respeto riguroso del texto en este artículo con valor de manifiesto es de notar. Naturalmente, Barbieri pone en práctica lo que predica como lo comprobamos al leer el juicio de Velaz de Medrano ya en 1857:

El distintivo del compositor Barbieri es la gracia particular que posee para interpretar por medio de la música los versos que el poeta le confía, así es que en el diálogo cantado conocemos muy pocos que rayen tan alto como el autor de *Jugar con fuego*. Los más finos detalles, el verdadero sentido de la letra, la expresión, en fin, de la palabra escrita, nada se le escapa⁵.

Sin embargo, un fenómeno preocupa a muchos profesionales del mundo teatral de la época, incluyendo los críticos. Se trata de la importación y traducción masiva de obras francesas, algunas por ser famosas otras precisamente por no serlo. Pese a su deseo de ver triunfar en las tablas madrileñas obras originales, es decir obras escritas originalmente en español, a Barbieri como a los demás compositores, no les queda más remedio que aceptar poner en música libretos traducidos, «arreglados a la escena española» como indica la portada de muchos de ellos. Cabe observar que varias de sus zarzuelas más famosas proceden del repertorio francés, empezando por *Jugar con fuego*, estrenada en 1851 y considerada como un modelo del género. Ventura de la Vega, partiendo de un original francés, logró, según el testimonio de Temistocle Solera, otro libretista famoso por colaborar con Emilio Arrieta y Giuseppe Verdi, «sacar de tan pobre composición una obra tan bella como *Jugar con fuego*».

Ocurre lo mismo con una obra tan espléndida como *Los diamantes de la corona*, fruto de la colaboración en 1854 con Francisco Camprodón, inspirada en *Les Diamants de la couronne* de los franceses Eugène Scribe y Daniel-François-Esprit Auber. Conviene insistir en que todas estas obras de origen francés se han convertido, tanto desde el punto de vista del libreto como de la partitura, en zarzuelas perfectamente originales que, según la fórmula de Barbieri, llevan un «vestido musical cortado a la española». Promover un teatro lírico español es justamente lo que pretende esta generación de músicos y libretistas. Barbieri confía en el género de la zarzuela porque sigue llevando rasgos de la comedia del Siglo de Oro. De hecho, varias zarzuelas del repertorio son refundiciones de comedias de Lope de Vega o Moreto al cual Cristóbal Oudrid y Agustín Azcona dedicaron una zarzuela en tres actos en 1854. En *El*

⁴ Francisco Asenjo Barbieri: «Carta a un joven compositor de música». *El Imparcial*, 18-2-1878, reproducido en Emilio Casares: *Francisco Asenjo Barbieri. 2. Escritos...*, pp. 373-375.

⁵ Velaz de Medrano: «Don Francisco Asenjo Barbieri», *La Zarzuela*, Año II, n. 67, 11 de mayo de 1857, p. 532.

² *La Zarzuela*, Año I, 4-2-1856, n. 1 p. 2-3 y n. 2 p. 9-11.

³ *Contestación al maestro Hernando por Francisco Asenjo Barbieri*, Madrid, Ducazcal, 1864, p. 17.

Página siguiente: *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor*, de Antonio María Esquivel, 1846. Museo Nacional del Prado [cat. 22].

Identificación de los personajes publicada en *La Ilustración Española y Americana*, año 43, nº 1, 8 de enero de 1899. BNE, ZR/112.

castigo sin venganza, Lope, a través de la réplica de unos de sus personajes, define la comedia de la forma siguiente:

Que es la comedia un espejo (...)
Retrata nuestras costumbres,
O lessianas o severas,
Mezclando burlas y veras,
Donaires y pesadumbres.

Sin duda Barbieri estaría de acuerdo con apropiarse esta definición para referirse a la zarzuela, en particular lo que concierne el carácter doble, a veces ligero, a veces dramático. A su manera, actualiza esta definición en su *Contestación al maestro Hernando* en 1864: «La literatura dramática española no puede prescindir nunca del elemento cómico tan en armonía con el carácter vivo y alegre al par que grave y quijotesco de los españoles». Al rendir homenaje a Barbieri en su discurso de recepción ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el año 1874, llama la atención la proximidad con la cual Antonio Peña y Goñi también formula su definición de la zarzuela:

Y es que la zarzuela nos recuerda lo que somos; nos reconocemos en ella; es un espejo que refleja nuestra fisionomía, donde nos vemos tal cual hemos sido y seremos siempre quizás, ligeros, versátiles, apasionados, hidalgos orgullosos y pobres, galanteadores por naturaleza, dadivosos por condición, con reminiscencias de devoto y trasuntos de guerrillero, Tenorios en apariencia, Quijotes en la realidad.

Acerarse a lo que es la identidad española forma parte del ideal de Barbieri como de cada artista de su época deseoso de participar en el desarrollo cultural del país. Desde su primera contribución con *Gloria y peluca*, en 1850, hasta sus colaboraciones con los Bufos de Arderius, Barbieri ha obrado en encontrar la música más adecuada para el teatro español, acompañando su evolución.

2. MANO A MANO EN EL TALLER

Detrás de cada zarzuela aplaudida por el público, se anudan lazos tanto artísticos como personales. Hemos mencionado a Ventura de la Vega, esposo de la gran cantante de ópera Manuela Oreiro, del cual Barbieri opinaba que «tenía la organización musical perfecta». La complicidad —y seguramente la prisa— es tal que indica Barbieri: «el libro y la música lo escribíamos al mismo tiempo»⁶ a propósito de *Jugar con fuego*. Al querer repetir esta exitosa experiencia en 1853, con *El Marqués de Caravaca*, Ventura de la Vega cedió de nuevo a la tentación de la traducción, eso sí, convencido de que nadie lo podría averiguar (y que podría cobrar el porcentaje previsto para las obras originales, superior al de las traducciones...). Pero esta vez, a pesar de su excelente

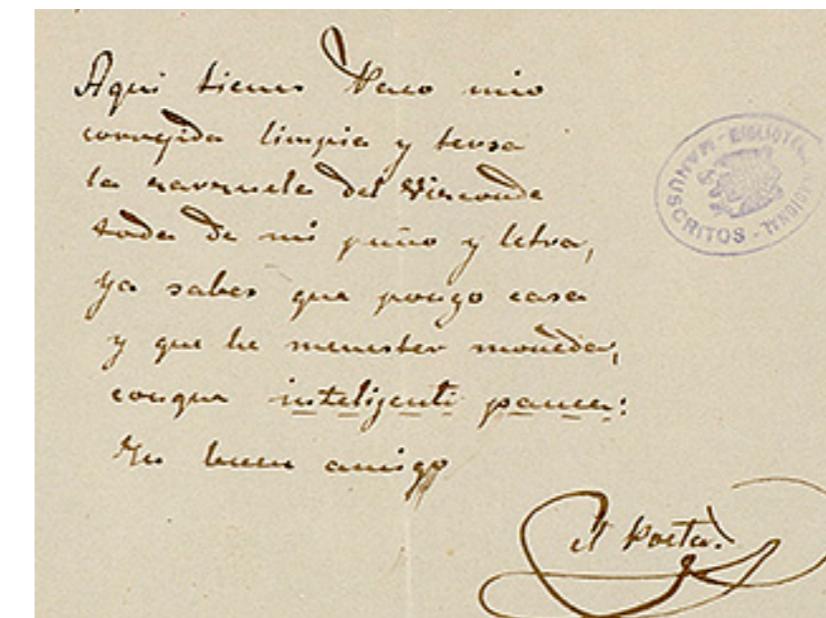


Siete Transcripciones de Jugar con fuego, por Anselmo G. del Valle, ca. 1895. BNE [cat. 55].



adaptación, la crítica identificó el original francés. En nombre de la amistad que le profesaba a su amigo, Barbieri luchó con cuerpo y alma para limpiar el nombre de Vega, llegando a una frase tan solemne como conmovedora: «la cuestión del Sr. Vega es para mí un deber de conciencia».

Amigo, confidente y miembro fundador de la empresa del Circo, Luis de Olona intercambió muchas cartas con Barbieri. El tono familiar, las pruebas reiteradas de su amistad no impiden las reflexiones acerca de sus respectivos trabajos de composición. Muy interesante resulta la lectura de un párrafo sacado de una carta mandada desde



París poco después del estreno madrileño de *Los dos ciegos* en el año 1855. La obra es adaptada de *Les deux aveugles* de Offenbach que había gustado mucho al público parisino. Las esperanzas de Barbieri y Olona no fueron totalmente satisfechas por los resultados de la zarzuela:

Únicamente siento que nuestros pobres *ciegos* no hayan tenido toda la acogida que se deseaba; pero ya se sabe que en este siglo hay muy poca caridad y, por otra parte, hasta para pedir limosna se necesita saber y gancho para interesar al próximo. En fin con tal que les permitan continuar en la Cuesta de la Vega algunos días, y que merced a esto y a lo que gustó además el tango puedan los infieles comprarse una chaqueta de invierno, la cosa será menos sensible.

La pluma de Olona, al igual que en sus libretos, es viva, espiritual y a veces irónica. Su análisis se concentra en un aspecto importante en esta etapa clave del desarrollo de la zarzuela, que es el número de actos:

Por regla general toda obra en un acto no fracasa, tiene siempre un éxito frío la primera noche, aunque después guste más y sea útil para la combinación de funciones. No aplico esto a nuestro entremés; pero observa que casi siempre sucede lo que te digo, sobre todo cuando en las piezas en un acto la música no tiene proporciones importantes.

Otro libretista importante para la producción barberiana, Francisco Camprodón, también se preocupa por las proporciones del texto y de la música. Reclama más números musicales. Al final, será Abelardo Ayala, otro autor dramático, quien decidirá

Poesía de Francisco Camprodón a Barbieri sobre *El Vizconde*. BNE [cat. 77].

Retrato de Ventura de la Vega, anónimo, finales del siglo XIX. RCSMM (M) [cat. 52].





Retratos de Luis de Olona y su esposa, Carolina Di Franco. Colección de Carlos Olona.

los cortes durante los últimos ensayos. Una vez más, las exigencias del espectáculo dictaminan las reglas: el equilibrio entre la parte hablada y la parte cantada contribuye en asegurar a la zarzuela un buen recibimiento por parte del público.

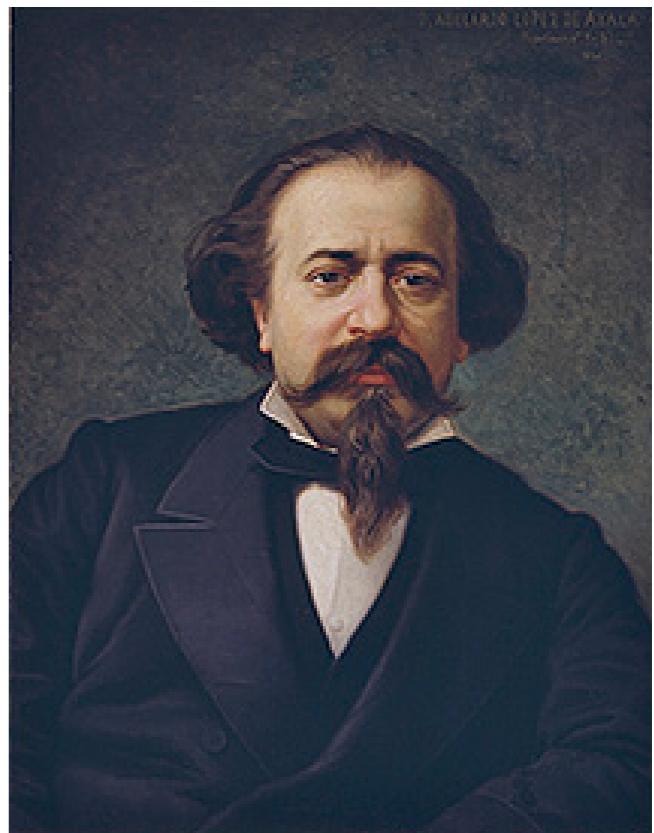
La relación con Luis Mariano de Larra también mezcla amistad y trabajo intenso. En abril de 1872, el dramaturgo le hace llegar la siguiente misiva:

Querido Paco: El lunes 1 (del actual) a las 2 y media en punto de la mañana, estaré con un coche a la puerta de tu casa. Subiremos en él y bajaremos al taller de Ferri, donde te esperan unos macarrones y el 1^{er} acto de la ópera-cómica nueva de los Sres. Larra y Barbieri titulada *Los sueños de oro*. Con este motivo soy tuyo⁷.

Aliando por supuesto en estas citas placer y trabajo, Larra sugiere lo siguiente para la ocasión: «Convendremos desde luego las piezas musicales juntos para evitar luego nuevas rectificaciones, que siempre roban tiempo». Dos años más tarde, cuando toca fijar el texto del futuro éxito que será *El barberillo de Lavapiés*, el mismo Larra se remitirá al juicio de Barbieri. El libretista, temiendo las semejanzas entre su obra y la de José Picón, autor de *Pan y toros*, pregunta a Barbieri sobre tipos de personajes y tradiciones teatrales, prueba de que el músico es considerado

7

Carta citada en Emilio Casares: *Francisco Asenjo Barbieri. I. El hombre...*, p. 319.



Litografía de Francisco Camprodón, de José Vallejo, 1855. BNE [cat. 25].

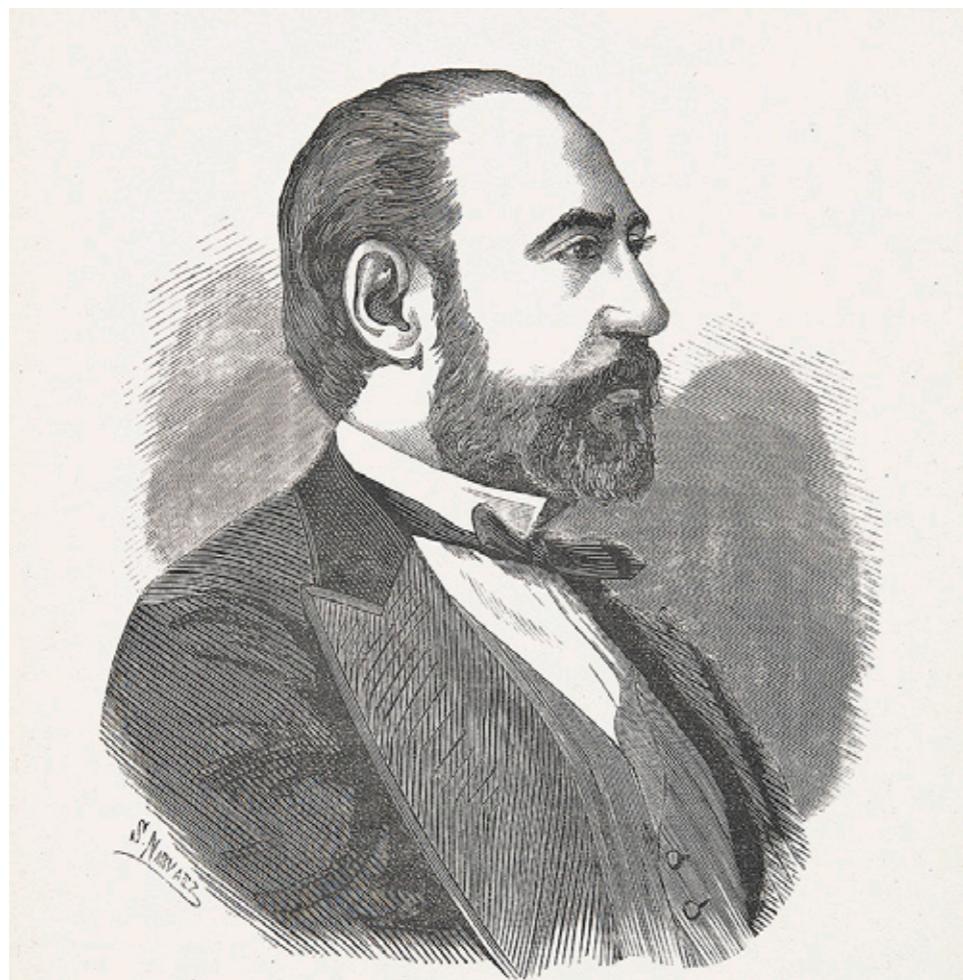
Retrato de Abelardo López de Ayala, de Ignacio Suárez, 1889. BNE [cat. 160].

inequívocamente como un hombre de teatro. La amistad sigue viva, como lo demuestra la nota firmada de la mano de Larra en la portada del libreto impreso: «Cómplice mío; si tus notas y mis versos fraternizan tan a gusto del público, justo es que se tenga por tu hermano artístico, Luisito».

Los preparativos para el estreno de la zarzuela *El robo de las sabinas*, compuesta a partir de un libreto de Antonio García Gutiérrez en 1859, son un buen ejemplo de los muchos papeles que llegó a desempeñar Barbieri. Describe el compositor muy detalladamente lo que fue su día a día, habiéndose visto el libretista obligado a ausentarse de Madrid:

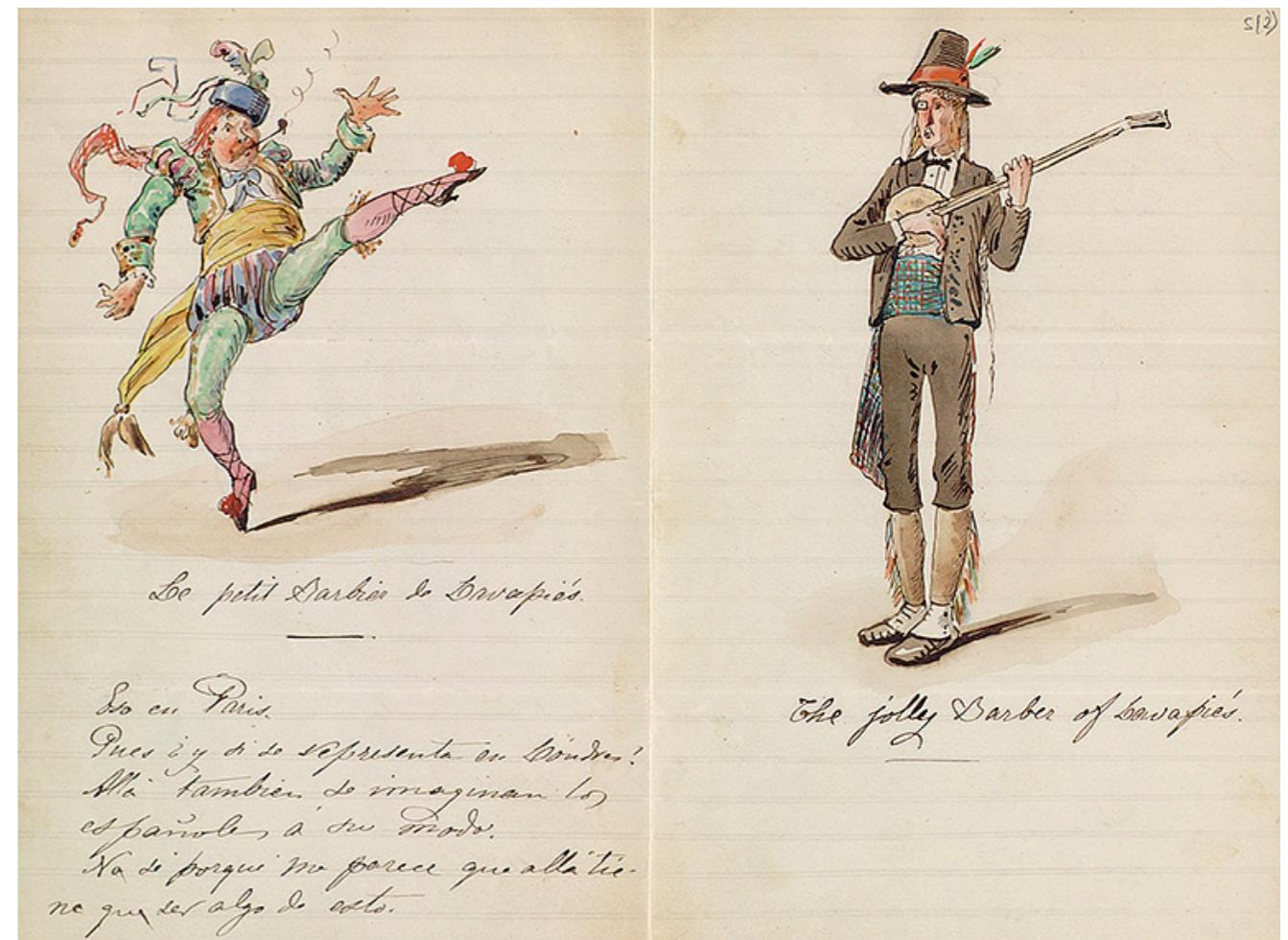
Así pues repartí los papeles, leí la obra a los actores y a algunos autores amigos, entre ellos Ayala, Arrieta y Guerra y Orbe; ensayé las escenas habladas poniéndolas en escena; ensayé los coros; partes principales y la orquesta; tracé el plano de las decoraciones; hice a Castellanos que me dibujara los figurines y aun yo mismo fui al museo y copié el figurín de las dueñas; di las listas de la maquinaria, guardarropía, sastre y demás; dispuse todo el aparato escénico y ensayé a las comparsas y servidores de escena; enseñé a bailar a los coristas de ambos性s, luego dirigí la orquesta y finalmente corrí con la impresión y corrección de pruebas del libreto (...).

Grabado de Barbieri, de S. Narváez, 1875. BNE [cat. 155].



La enumeración de todas las tareas realizadas para conseguir el éxito muestra las múltiples capacidades de Barbieri pero también que cada miembro de una sociedad teatral tenía que poner mano a la obra, por mucho que el caso de *El robo de las sabinas* fuera anecdótico. Característico es también el testimonio de otro gran colaborador de Barbieri: Mariano Pina y Bohigas. Con él, estrenará nueve zarzuelas entre 1852 y 1882. En una carta a propósito de *Compromisos del no ver*, estrenada en 1859, escribe lo siguiente: «Allá va el finalito a guiso de polca, según me indiqueste en tu anterior, para que te luzcas. Hazle un par de fugas si gustas, pero ten cuidado de que el público no haga otra al escucharlas».

En este mismo año, otro asunto muestra la importancia podríamos decir comercial del libreto. Barbieri y Olona, acostumbrados a viajar a París y bien integrados en los círculos artísticos de la capital francesa, llegan a negociar con el teatro parisino de la Opéra Comique dirigido por Nestor Roqueplan la posibilidad de representar una obra de su repertorio. Este último dirige una carta a Barbieri exponiéndole sus condiciones para que se toque una obra suya en su establecimiento. Para el director del teatro es



Dibujos de Apeles Mestres sobre *El barberillo de Lavapiés* en una carta a Barbieri, 10-10-1875. BNE [cat. 131].

imprescindible que Barbieri organice una estancia larga en París para trabajar en estrecha colaboración y en presencia de un libretista francés escogido. Roqueplan se niega a que músico y libretista no se encuentren físicamente y solo intercambien cartas desde lo lejos. No pudiendo ni queriendo Barbieri abandonar sus compromisos en España, se acuerda la traducción y adaptación a la escena francesa de *Entre mi mujer y el negro*. Olona, que no pudo acompañar a Barbieri para gestionar los trámites, deja todo y con la más total confianza, en manos de Barbieri, convencido de que no solo sabrá defender los intereses de ambos sino que también tiene todas las competencias para negociar los aspectos técnicos de la traducción y de la adaptación. En una de sus numerosas cartas publicadas sobre este asunto en el *Epistolario*⁸ de Barbieri, la fórmula empleada por Olona deja entrever los aspectos esenciales de un libreto: «Yo no defiendo palabras ni aún párrafos. Pero sí situaciones cómicas y las frases sacramentales».

En la misma época, otro drama se está desarrollando entre bastidores, poniendo a prueba la amistad de los dos hombres. Olona mantenía una relación sentimental con una actriz francesa, Angela Belnie, que le había dado un hijo en 1855 cuando vivía en

⁸ Francisco Asenjo Barbieri: Legado Barbieri. 2. Documentos sobre música española y epistolario, ed. E. Casares, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988.



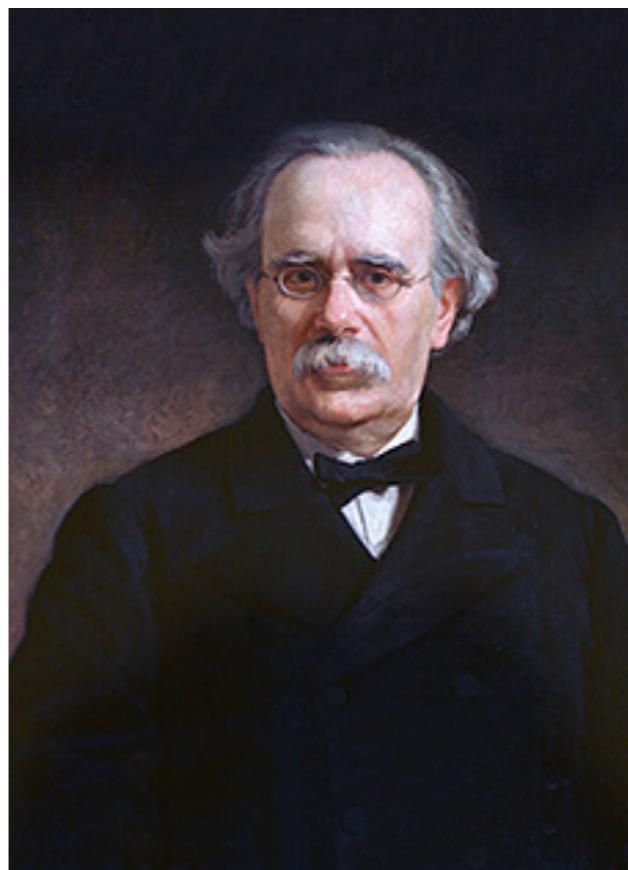
Retrato de Mariano José de Larra, anónimo, ca. 1835. Museo del Romanticismo, Madrid [cat. 122].

orden –moral, político y por supuesto argumental– y se unen para lograrlo. Las «pasiones humanas» que tanto mueven a Barbieri le hacen componer dúos y tríos cargados de una emoción inmensa, sin que el origen social de los personajes tenga la menor importancia. La parte final del dúo entre Lamparilla y Paloma situado en el acto segundo de *El barberillo de Lavapiés* lleva una concentración muy alta de la belleza alcanzada por la pluma barberiana. Estos dos personajes, típicos de la tonadilla por ser el uno barbero y la otra una maja costurera, de origen humilde, se encuentran en medio de un gracioso juego de seducción, desafiándose el uno al otro. Cogiendo el texto a contrapié, Barbieri desarrolla unos compases cuya tensión dramática desvela la fuerza de tracción que mueve a los protagonistas. Maja o princesa, barbero o capitán, los sentimientos nobles no entienden de clases sociales bajo la pluma de Barbieri. De hecho, le encanta jugar con los códigos de inversión social que definen la comedia. En la misma obra, Larra y Barbieri ponen en escena un dúo entre Paloma y la Marquesita, personaje cuya identidad se confunde con su rango. Para que esta última pase desapercibida en el barrio de Lavapiés, Paloma le enseña a comportarse, hablar y cantar como una maja, aprovechando la ocasión para celebrar e idealizar una vez más este universo dieciochesco tan típicamente español. Con *Pan y toros*, José Picón le había ofrecido en 1864 un libreto ambientado también en los últimos años del siglo XVIII, y en el cual Goya y Jovellanos formaban parte de la lista de personajes,

París. Poco después de este mismo año en el que Barbieri y Olona estrenaron su zarzuela *Mis dos mujeres* –llama la atención la casualidad del título– Olona está viviendo en Madrid con la cantante Carolina Di-Franco. De todos los amigos que tenía la pareja, es a Barbieri a quien acude Angela Belnie, agradeciéndole su preocupación y confiándole su desesperación. A través de la prosa de esta mujer, descubrimos un hombre atento, generoso y lleno de empatía. Nunca ha dejado Barbieri de ser, como lo apunta Rafael García Santiesteban, libretista en 1870 de *Robinson*, un «furibundo amigo».

3. LAS «PASIONES HUMANAS» Y LA VOZ DEL PUEBLO: UN TRABAJO HACIA LOS PERSONAJES IDEALES

La música de Barbieri contribuyó a dar vida a múltiples personajes a lo largo de su obra. Las características cómicas del libreto, tan esmeradamente defendidas por el compositor, le proporcionan un espacio teatral donde «se ponen en juego la mayor parte de las pasiones humanas»⁹. Muchos personajes expresan sentimientos fuertes, nobles, transcendentales su condición para restablecer el



rodeados de manolos, toreros y en medio de una intriga política felizmente resuelta con la ayuda del pueblo madrileño.

Por otra parte, muchos personajes memorables de la obra de Barbieri son representantes del poder dispuestos a arriesgar su vida y su nombre para salvar a su país, usando el disfraz para desenmascarar mejor a sus enemigos. Es el caso del personaje de la reina en *Los diamantes de la corona*, disfrazada en Catalina, misteriosa jefa de un grupo de falsos monederos y a la cual Camprodón y Barbieri regalan una voz excepcional.

Su poder sobre los demás es igual a la seducción que ejerce su voz en números tan brillantes como la balada «En noche callada» del acto primero, el bolero a dos voces del acto segundo «Niñas que a vender flores» o la romanza del acto tercero. Consigue librarse de Portugal imaginario de un ministro deshonesto, igual que, diez años más tarde, en *Pan y toros* la coalición formada por Goya, el Abate, el capitán Peñaranda y la Princesa de Luzán consigue rehabilitar a Gaspar Jovellanos. En el llamado «cuarteto de la casa de los duendes» o en el final segundo, los protagonistas afirman su lealtad en réplicas cantadas como «Si mi vida pide España» o «En España hay que pensar». Barbieri y el libretista no quieren oponer las clases sociales sino reunirlas en un proyecto común ya que Lamparilla, el barbero, dice a Paloma la costurera: «Pues tu y yo, según parece... / ¡vamos a salvar a España!».

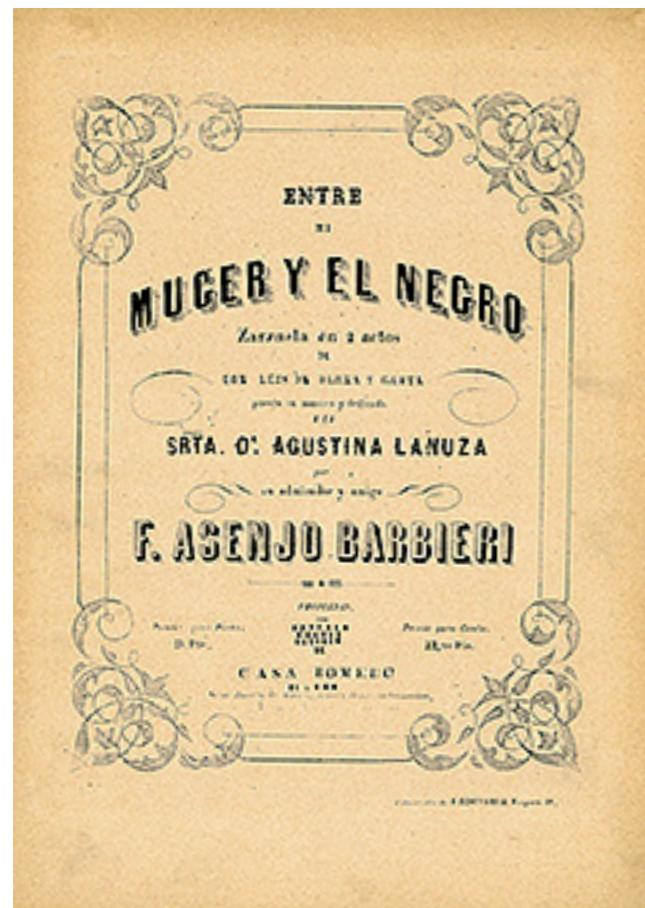
9

Contestación al maestro Hernando..., p. 8.



Retrato de Antonio García Gutiérrez, de Ignacio Suárez Llanos, 1877. BNE [cat. 92].

Fotografía de Mariano Pina y Bohigas, ca. 1870. BNE, 17-LF/50 (63).



Portada y página de partitura de la zarzuela *Entre mi mujer y el negro*, 1859. BNE [cat. 93].

El valor de la Princesa de Luzán de *Pan y toros* como el de Catalina, que en realidad es una reina, en *Los diamantes de la corona*, o el de la Marquesita del Barberillo es de puntualizar: cada una está dispuesta a sacrificar su amor, su interés personal por su país, matizando así la declaración de la Marquesita hablando de Floridablanca como «el hombre que la patria necesita!».

Los temas históricos –o seudohistóricos– no solo están de moda en España. El gusto es compartido en toda Europa entre otras razones porque emerge una nueva clase social, el pueblo, cuyo papel en el teatro lírico es esencial, y por aquel afán de conocer la historia de cada pueblo, o de cada país, y así entender mejor la actualidad a la luz de épocas remotas. Es lo que pretende Víctor Hugo cuando escribe en 1843 en el prefacio de *Los Burgraves*: «El teatro debe hacer del pensamiento el pan del pueblo»¹⁰. A través del pan, símbolo tan fuerte que encontramos también en el título de la zarzuela de Barbieri y Picón, el pueblo adquiere un protagonismo activo. Numerosos actos, hasta convertirse en criterio estructural, empiezan por un número coral muy elaborado en el cual personajes anónimos cobran una importancia nueva. Pensemos en los ciegos, los vendedores que inician *Pan y toros*, las costureras del Barberillo a las cuales Barbieri regala un número magistral, de un lirismo tierno y



Víctor Hugo: *Les Burgraves*. Préface: «Le théâtre doit faire de la pensée le pain de la foule», 1843.

estremecedor, los guardias, los estudiantes, cuyas jotas son memorables, y por supuesto los manolos o los majos. Para medir la importancia de su papel, recordemos estas líneas de *Pan y toros*: «España ha de ser libre, / libre Castilla, mientras hay en España/manolería». El tono del libreto es grave, y el tema es de enjundia. Evocando acontecimientos similares, Benito Pérez Galdós, sea en *La Corte de Carlos IV*, de 1873, sea en *Los duendes de la camarilla*, de 1903, propondrá también su visión de un pasado reflejado en el presente. Por esta misma razón, *Pan y toros* fue objeto de la censura en 1867, temiendo Isabel II el riesgo de una sublevación popular análoga a la del libreto.

Pan y toros no es el único caso de censura en el repertorio de la zarzuela decimonónica. En las obras de Barbieri, el caso de *Revista de un muerto, juicio del año 1866*, puede ser citado pero quizás el ejemplo de *El diablo en el poder*, estrenada en 1856, sea más elocuente. Cuenta el propio Barbieri que el libretista de la obra, Francisco Camprodón, era íntimo del exministro Leopoldo O'Donnell. Había compuesto el libreto y dado a leerlo a Espartero cuando este aún presidía el Consejo de Ministros. A pesar de estas circunstancias, es decir que el proyecto de Camprodón no era reflejar voluntariamente los episodios de la actualidad política

(la acción está basada en el reinado de Felipe V), reconoce Barbieri que «algunas de las muchas alusiones políticas que tiene *El diablo en el poder* eran tan adecuadas a cuanto ocurría en la época de su representación» que se llegó a censurar un coro, llamado «coro de la crisis» que divertía mucho el público noche tras noche hasta irritar a varios miembros de la clase política.

La dimensión satírica, aquí involuntaria, no deja de ocupar un lugar importante en los libretos de zarzuela, alcanzando a veces un carácter político, eco de las propias convicciones de Barbieri. Transcribe sus impresiones acerca de la reacción para él inesperada del Ministerio: «¡Admira en verdad que el Gobierno Supremo de una Nación se pare en tales pequeñeces! ¡Yo en vista de ellas no extraño que tuvieran que dejar el mando unos hombres que daban semejantes pruebas de debilidad!»¹¹. Cuando escribe a su amigo Bofarull cuánto desprecia a ciertas personalidades políticas, recordamos las palabras del capitán Peñaranda condenando «una estúpida nobleza, / una corte relajada / y una camarilla abyecta». En otra carta califica el Palacio Real de «almacén de vagos intrigantes y de malversadores del tesoro real»¹², asociándose a la causa de los héroes de *Los diamantes de la corona*, de *El diablo en el poder*, *Pan y toros* y *El barberillo de Lavapiés*. Una vez más, Barbieri encuentra alguna consolación en la amistad, erguida en el «mejor paliativo de los males que pesan sobre nuestra desventurada patria».



Fotografía de José Picón, ca. 1870. BNE [cat. 102].

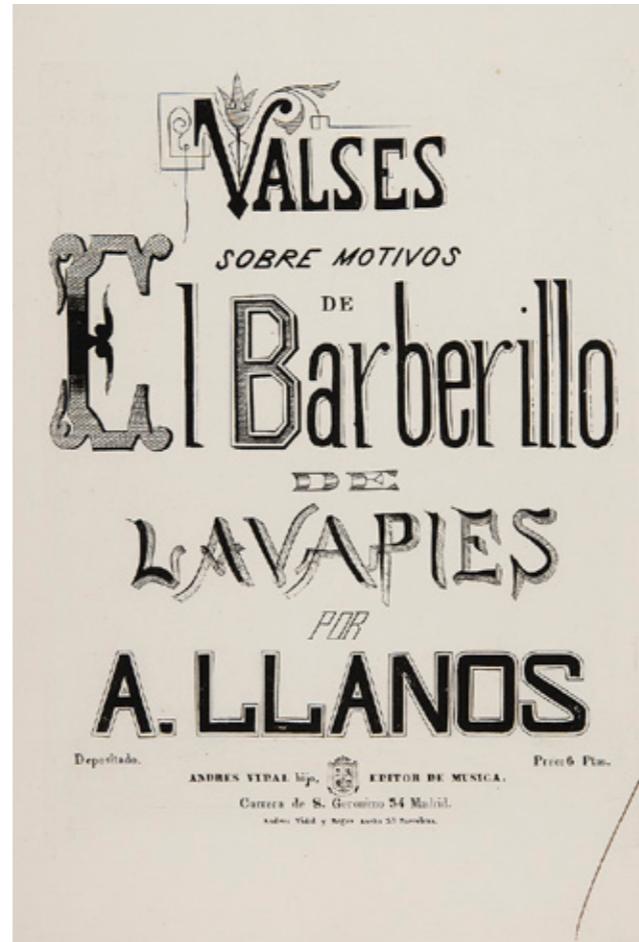
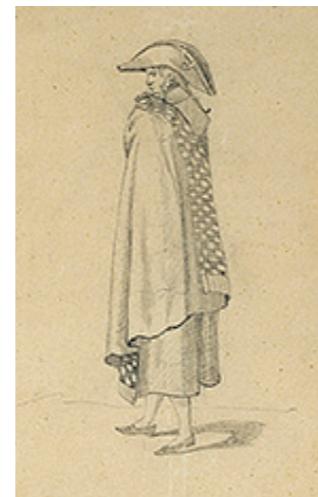
11 Francisco Asenjo Barbieri: *Memorias de la Zarzuela o noticias acerca de las obras líricas estrenadas en Madrid en el s. XIX*. BNE MSS/14078.

12 Cartas citadas en Emilio Casares: *Francisco Asenjo Barbieri I. El hombre...*, p. 345.



Figurines para el estreno de la zarzuela *Pan y toros*, de Federico de Madrazo y Kuntz y Manuel Castellano, 1864. Museo de Historia de Madrid [cat. 98].

De izquierda a derecha y de arriba abajo: doña Pepita, Costillares, Goya, el Torero, la Tirana, el Corregidor y caballero de baile.



Depósito. ANDRÉS VIDAL N.º 1. EDITOR DE MUSICA.

Calle de S. Germán 54 Madrid.
Andrés Vidal y Roig año 25 Noviembre.

Precio 6 Pts.



Portada de *Valses sobre motivos de El barberillo de Lavapiés*, de A. Llanos, 1876. BNE [cat. 128].

Portada de la zarzuela *El diablo en el poder*, 1857. BNE [cat. 86].

La amistad, y por supuesto el arte, son los medios más eficaces para mejorar la sociedad y jugar un papel en la educación de las masas, meta compartida por toda Europa desde el siglo XVIII. Desde este punto de vista, las réplicas de varios personajes aclaran la cuestión. Dando la palabra a Goya en *Pan y toros*, José Picón aprovecha la ocasión para denunciar lo que considera una injusticia. El personaje acaba de descubrir en el acto segundo que Ramón de la Cruz, el célebre autor de tonadillas, ha muerto:

Oh patria de Pan y toros!
Te reconozco en tus obras!
En cada pueblo edificas
Plaza de toros suntuosa,
Cuando a Calderón y a Lope
No das ni una estatua sola!

Ya en el acto primero, el capitán Peñaranda, después de haber combatido contra los franceses, expresa su amargura frente al estado en el cual encuentra a su país:

Acá, todo es algazara,
un pueblo que en nadie piensa,
porque le dan pan y toros.

Ser artesano de un teatro nuevo, popular, donde el pueblo se vea reflejado y gracias al cual pueda conocer su propia historia es un sueño heredado del Romanticismo y de su afición por el drama histórico. Esta es una de las ideas que exponía María Zambrano en su *Pensamiento y poesía en la vida española*. Según la filósofa, «es siempre y para todo pueblo imprescindible una imagen del tiempo inmediato anterior a aquél en que vive, como examen de los propios errores y espejismos»¹³. Barbieri y sus contemporáneos, habiendo vivido en un siglo muy atormentado, no pueden menos que cuestionar a su manera los principios cada vez más anticuados que rigen la sociedad y mantienen cada individuo en su grupo social de origen. El teatro autoriza otra visión del mundo. Dentro de la larga lista de ejemplos que podrían ilustrar tan evidente realidad, una réplica de *Jugar con fuego* nos parece más que elocuente en cuanto a las clases sociales, por muy ligera que pueda sonar. Se trata de una frase pronunciada por Leonor, una duquesa enamorada de Félix, un joven caballero recién llegado a la corte. La duquesa, que no quiere revelar su rango a su amado, se disfraza de sirvienta para poder seguir con sus citas secretas. Después de una tierna e inocente declaración de Félix, se exclama:

Oh! que nobles sentimientos!
No usaría este lenguaje
Ningún cortesano.

Ciertamente, el tono queda muy lejos del de *Rigoletto* de Verdi al cantar su famosa frase «Corteggianni, vil razza, damnata»... pero aun así se insiste en la verdadera y única nobleza que es la del alma.

A lo largo de cuatro décadas, treinta libretistas colaboraron con Barbieri para llegar a los setenta y tres títulos que componen su repertorio de zarzuelas. Madrid y otras ciudades han vivido al ritmo de sus muchos números de antología que forman parte desde entonces de la cultura popular española. Obra tras obra, Barbieri y sus libretistas han logrado llevar al escenario «los actos del drama que es la vida de un pueblo», según la fórmula de María Zambrano¹⁴. Nos queda por suerte de esta maravillosa página de nuestra historia teatral mucho papel, y el peso considerable de una pluma.

13

María Zambrano: *Pensamiento y poesía en la vida española*. Madrid, Endymion, 1996, p. 102.

14

Ibidem, p. 105.



Fotografía de Barbieri, de A. Fillon (Lisboa). Colección particular.

**LA BIBLIOTECA Y EL ARCHIVO DE FRANCISCO ASENJO BARBIERI
EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA**

José Carlos Gosálvez Lara

Giovanni Battista Martini,
Storia della música, 1757.
BNE [cat. 195].



LA BIBLIOTECA Y EL ARCHIVO DE FRANCISCO ASENJO BARBIERI EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

José Carlos Gosálvez Lara

La estrecha relación que Francisco Asenjo Barbieri mantuvo con la Biblioteca Nacional está muy bien documentada desde la primavera de 1866 hasta la víspera de su muerte, en febrero de 1894. Su primera evidencia es el encargo de una *Marcha triunfal* para el acto solemne de colocación de la primera piedra del nuevo edificio de la Biblioteca en el madrileño Paseo de Recoletos¹, y la última es una cláusula testamentaria, redactada pocas horas antes de su fallecimiento, en la que quiso manifestar la voluntad de donar a la institución su gran colección bibliográfica y documental:

[Cláusula] 5^a. Lego a la Biblioteca Nacional de Madrid todos los libros impresos y manuscritos que comprenden la Biblioteca del Excelentísimo Señor compareciente. A excepción de sus obras, dejando al cuidado de sus buenos amigos D. Marcelino Menéndez Pelayo, D. Darío Cordero y Camarón y D. Luis Carmena y Millán todas las diligencias que deban practicarse, hasta dejar hecha la entrega del referido legado².

No pudo elegir mejores expertos como albaceas: un erudito escritor, que años más tarde ocuparía el cargo de director de la Biblioteca Nacional, un archivero facultativo, al que ya había encargado diversos trabajos de catalogación y de copia, y un íntimo amigo que a la vez era prestigioso investigador y crítico musical. Con



Barbieri, *Marcha triunfal*, 1866.
BNE [cat. 174].

¹ El acto tuvo lugar el 21 de abril de 1866, en presencia de la reina Isabel II. En aquella ocasión la marcha fue interpretada por siete bandas militares reunidas bajo la dirección de Barbieri. En diciembre de 2011, con motivo de la celebración del tercer centenario de la BNE, la Marcha de Barbieri fue interpretada de nuevo en la escalinata de la Biblioteca, por la banda del Real Conservatorio Superior de Madrid ante los reyes Juan Carlos y Sofía.

² Para todo lo relativo a las circunstancias de la entrega puede consultarse la presentación de Nieves Iglesias Martínez en: *La música de Francisco Asenjo Barbieri en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1998.

Retrato de Manuel Tamayo y Baus, de Eduardo Balaca y Canseco, 1892. BNE [cat. 171].

Retrato de Marcelino Menéndez Pelayo, de Juan Antonio Benlliure Gil, 1912. BNE [cat. 172].

3

Al menos una parte de la colección de este polifacético erudito gaditano puede consultarse en la Biblioteca Histórica del Ayuntamiento de Madrid.

4

Emilio Ros-Fábregas: «La biblioteca musical de Federico Olmeda (1865-1909) en la Hispanic Society of America de Nueva York». *Revista de Musicología*, v. 20 (1997), n. 1, pp. 553-570.

5

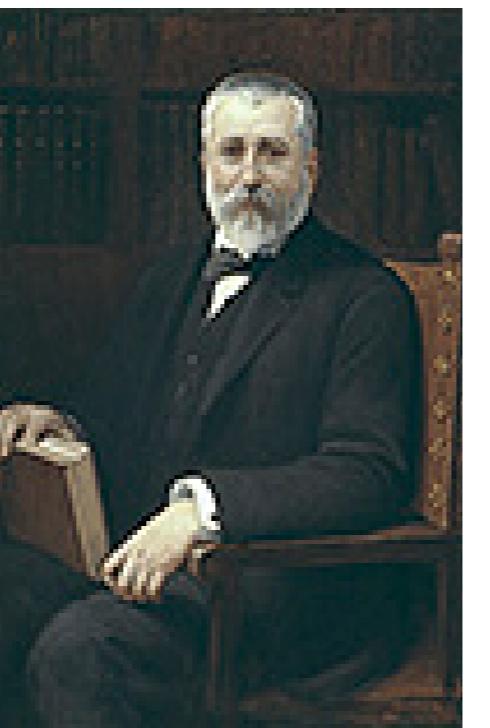
Catálogo de la biblioteca musical y museo instrumental propiedad de D. Juan Carreras Dagas. Barcelona, [s.n.], 1870. Este catálogo fue publicado para facilitar la venta de la colección, que finalmente fue adquirida en 1892 por la Diputación de Barcelona y pasó a constituir el núcleo inicial de la Sección de Música de la Biblioteca de Catalunya.

6

Gran parte de esa documentación está ya digitalizada y disponible en la web de la BNE (www.bne.es), donde puede consultarse a través del recurso «Archivos personales». También aparece transcrita parcialmente en: *Francisco Asenjo Barbieri: Legado Barbieri. 2. Documentos sobre música española y epistolario*, ed. E. Casares. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986.

7

Se conserva con el título *Índice de la Biblioteca de Barbieri* (BNE Ms/20461). Aunque el inventario fue elaborado después de su muerte, parece reflejar el orden original de la biblioteca, distribuida en trece estanterías denominadas con las letras del abecedario de la A a la M y con una cierta clasificación temática.



1. UN LEGADO ÚNICO

El 19 de febrero de 1895, al cumplirse justo un año de la muerte del compositor, llegaron sus bienes a la Biblioteca, en calidad de depósito provisional procedente del Juzgado de 1^a instancia del distrito de la Inclusa, y a la espera de la resolución del juicio de «ab intestato» planteado por María Antonia de Hoyos, quien decía ser la pariente más cercana de la esposa de Barbieri, ya fallecida. El inventario judicial⁷ registraba los 4.044 libros de los que constaba su biblioteca, junto a su correspondiente tasación: un total de 50.492 pesetas y 50 céntimos, lo que suponía una cantidad astronómica para la época.

Como puede esperarse de una gran personalidad de la cultura, dentro de la biblioteca de Barbieri están presentes todos los campos de las humanidades: literatura, filología, historia, arte, geografía, filosofía, aunque tampoco faltan ejemplares de contenido mucho más sorprendente. Tal es el caso de *La teoría práctica de la fortificación*, de Cristóbal de Rojas (Madrid, 1598), o antiguos libros de cocina como el *Arte de cozina, repostería, pastelería, vizcochería y conservería*, de Francisco Martínez Montiño (cocinero real desde el reinado de Felipe II al de Felipe IV), libros de viajes, curiosos métodos de aprendizaje rápido de idiomas, libros sobre magia y física recreativa, como *Engaños a ojos vistas* de Pablo Minguet o *El brujo en sociedad* de Juan Mige (Madrid, 1839). Pero, lógicamente, es la música teórica y práctica su principal valor y en esta especialidad su legado fue para la Biblioteca Nacional una aportación quizás superior en calidad y en número de volúmenes a la de la antigua Real Biblioteca Pública, que hasta entonces constituía su núcleo principal de fondo antiguo. La colección bibliográfica que aportó el Legado Barbieri reúne algunos incunables, como *Lux bella* del bachiller Marcos Durán (Sevilla, 1492), *Horae ad usum Romanum* (París, 1496), o dos ediciones de las *Etimologías* de San Isidoro, publicadas en Estrasburgo (1473) y en Colonia (antes de 1476)⁸; su biblioteca también presenta una colección deslumbrante de impresos de música instrumental española de los siglos XVI-XVIII, con ejemplares de la obra de Diego Ortiz, Gaspar Sanz, siete libros de vihuela en ediciones originales, una magnífica colección de antiguos tratados de teoría de la música (Salinas, Cerone, Lorente, Zarlino, Mersenne, Kircher, etc.), una colección de casi un centenar de libros de danza histórica (Negri, Caroso, Playford, Rameau, Tomlinson, Minguet, etc.), sumando a todo ello gran cantidad de libros de música litúrgica y otra aún mayor de partituras sueltas de todo tipo, muchas en ejemplares únicos. Sería imposible mencionar aquí todo lo que reúne de interés esta gran colección y solo cabe señalar que aquello que Barbieri codiciaba y no podía adquirir en forma original, trataba de conseguirlo encargando copias facsímiles (como el *Arte tripharia*, de Juan Bermudo, o la *Orchésographie* de Thoinot Arbeau) o bien meras transcripciones del texto, como en el caso de la copia del *Cancionero Musical de Palacio* realizada por José Cobeña en 1870 (por la que Barbieri pagó 1.100 reales) o la del *Cancionero de Sablonara*, copiado en 1875, entre otros muchos ejemplares manuscritos que se cuentan en su biblioteca.

Además de esta extraordinaria colección bibliográfica, enriquecen su legado los llamados «Papeles Barbieri», un archivo único que reúne miles de documentos manuscritos adquiridos o producidos por el músico, y que incluye un rico epistolario con personalidades de la vida política, económica y social, que hace de esta colección un espléndido mosaico de la vida cultural y del pensamiento de la España de su tiempo; entre los personajes destacados de nuestra literatura que aparecen en los «Papeles» están Juan Eugenio Hartzenbusch, Carolina Coronado, Ramón de Campoamor, Ángel Guimerá, Abelardo López de Ayala o el Dr. Thebussen, y en el de nuestra música figuran, entre otros muchos, Sebastián Iradier, Mariano Soriano Fuentes, Antonio Peña y Goñi, Baltasar Saldoni, Hilarión Eslava, Jesús de Monasterio o Felipe Pedrell. Junto a esta documentación manuscrita se halla otro enorme archivo

8

Como muchos otros libros de su colección, sus cuatro incunables llevan anotaciones autógrafas. En los dos ejemplares de las *Etimologías* anotó que fueron comprados a través de agentes en París, añadiendo que la edición de Colonia le costó 358 reales de vellón en marzo de 1872 y la de Estrasburgo 500 reales en julio de 1874.

de documentos en forma de papeles sueltos, folletos, ficheros, etc., con los primeros catálogos que Barbieri encargó para conocer qué obras musicales albergaban algunas colecciones españolas (como la del Monasterio de El Escorial o las bibliotecas municipales madrileñas), una iniciativa imprescindible para su estudio, en aquella época en la que casi todos los archivos y bibliotecas españoles estaban aún sin catalogar; el archivo también incluye miles de papeles sueltos con biografías de músicos españoles, de actores y cantantes, con información abundantísima sobre compañías teatrales, tonadillas, óperas y zarzuelas representadas en los teatros madrileños, etc. Al parecer, toda esta información fue recopilada en fuentes originales o producida por el propio Barbieri con el fin de elaborar una historia de la música española y de nuestro teatro lírico que nunca llegó a realizarse. De este proyecto inacabado de Barbieri, muy conocido y esperado por sus colegas, dice Antonio Peña y Goñi:

La historia de la música dramática que hace veinte años se ocupaba en escribir Barbieri, no se ha publicado; casi me atrevería á decir qué no se publicará. Poseedor de una biblioteca incomparable, dueño de documentos valiosísimos, concertados con el orden y la claridad de un bibliófilo experto como pocos, nadie como Barbieri podría elevar un monumento á la literatura musical española, publicando la historia completa de nuestro arte pero, sin duda, los trabajos de la producción lírica y ocupaciones inherentes á la importancia y significación artísticas del maestro, le impiden dedicarse á una labor que sería el complemento de su fama. Trozos sueltos, discursos, memorias, prólogos esparcidos acá y allá, han dado hasta ahora muestra anticipada de lo que una historia de la música española sería en manos de Barbieri, pero no hay indicio alguno de que la lleve á cabo, y los que buscamos con ansia antecedentes y documentos, hemos de contentarnos con leves primicias que, aumentando el apetito, hacen el hambre aún más insoportable⁹.

Ejerciendo como bibliófilo e investigador Barbieri suministraba generosamente, a quien se lo pedía, abundante información elaboraba por él mismo a partir de su colección. De la fama que ésta tenía entre sus colegas da buena cuenta el artículo que le dedicó Felipe Pedrell en su *Diccionario biográfico*¹⁰:

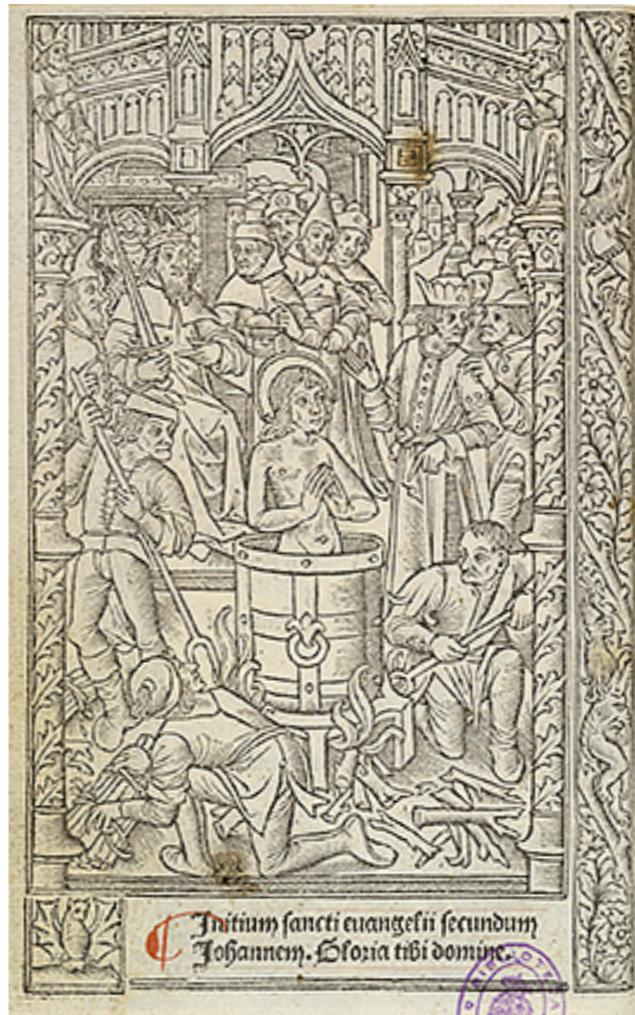
Allí la hormiguita que recoge con amor el dato jamás desperdiable y en una pieza la pasión del bibliófilo y la manga ancha del bibliómano a caza del libro, desempolvando y revolviendo de arriba abajo plúteos de archivos, multiplicándose para sacar copias de todo lo que no puede adquirir, con el laudable afán de cerrarlo y custodiarlo en el sancta sanctorum de su biblioteca, en donde todo lo ordena con meticulosa complacencia y maravilloso plan, en donde se encierra en los últimos años de su vida (en donde le sorprende la inexplicable [sic] muerte!) para calentarse al resollo de sus amados códices, sus incunables manuscritos [sin duda Pedrell no tenía muy claro el concepto de incunable] y todo aquél cúmulo de datos y apuntaciones que forman el monumento de

9

Antonio Peña y Goñi: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX: apuntes históricos*. Madrid, Zozaya, 1881, p. 30.

10

Felipe Pedrell: *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles*. [Barcelona: s.n. [1897]] (Tip. de Víctor Berdós y Feiliú), t. I, p. 132.



nuestra cultura musical práctica y especulativa, litúrgica y profana, reconstruida laboriosa y pacientemente por el amor de un solo hombre.

No solo en España era Barbieri una referencia indiscutible en todo lo relativo a nuestra historia musical, también lo era para los compositores y eruditos extranjeros, como Edmond van der Straeten o François Gevaert, a quienes resolvía dudas o remitía consultas sobre diversos aspectos de la música española. Es célebre la castiza respuesta de Barbieri a una solicitud de Giuseppe Verdi, ya referida en artículos anteriores.

Su bibliofilia y la adquisición de una colección tan excepcional fueron afianzándose poco a poco, desde muy joven, y consumieron una parte considerable de las ganancias obtenidas con sus grandes éxitos de zarzuela. Su vida coincidió, además, con un momento en que diversos factores sociales y económicos, como las desamortizaciones eclesiásticas o la consolidación de una burguesía adinerada, originaron un floreciente comercio del libro antiguo y un enorme auge de la bibliofilia que Barbieri

Horae ad usum Romanum, Paris, Philippe Pigouchet, 1496-1497. BNE [cat. 181].

Missale cartusiani ordinis ex ordinatione capituli generalis. Fauratii in Sabaudia, typis Ludouici du Four, 1679. BNE [cat. 182].



Athanasius Kircher, *Phonurgia nova sive Conjugium mechanico-physicum artis & naturae paronympha, phonosophia concinnatum, Campidonae, Per Rudolphum Dreherr, 1673.* BNE, M/222.

Athanasius Kircher, *Musurgia vniuersalis sive Ars magna consoni et dissoni in X libros digesta, Romae, Ex typographia Haeredum Francisci Corbelletti, 1650.* BNE [cat. 183].

11

Curiosamente, este álbum no se conserva en la BNE junto a su colección, sino en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

supo aprovechar muy bien. Por ello, su biblioteca y archivo no solo son un muestrario único seleccionado con criterio de experto, sino también el reflejo de una vida próspera y fecunda, dedicada al coleccionismo con el empeño y la ilusión que Barbieri ponía en todo lo que hacía. Una prueba conmovedora del amor que Barbieri sentía por esos libros es que, viéndose ya muy enfermo, hizo trasladar su lecho a la biblioteca, para morir cerca de ellos; otra evidencia es el encargo que realizó de un álbum fotográfico de las portadas de aquellos libros que consideraba más raros e importantes¹¹, sin duda una idea que debió de ilusionarle y que en aquella época supondría un importante desembolso. Poco antes de morir, autorizó a Marcelino Menéndez Pelayo, uno de sus más queridos amigos, a quedarse con algunos libros de su elección, lo que explica la presencia de ejemplares de Barbieri en la biblioteca que guarda el legado del erudito cántabro en Santander.

Aunque el grueso de la colección de Barbieri en la BNE lo constituye su legado testamentario, hay que precisar que no se circumscribe exclusivamente a él, ya que



Facsímiles de códices musicales existentes en la librería del Cabildo toledano sacados para Barbieri, Toledo, 1869. BNE, M/813.

Grabado de Cosme José de Benito, copista de Barbieri. *Ilustración Musical Hispanoamericana, 15-10-1888*, p. 137. BNE, MI/58.

en el Archivo de la institución pueden consultarse otros expedientes muy anteriores relacionados con este fondo y que denotan un interés temprano del compositor en que su colección quedara en la Biblioteca. La primera prueba de ello es la venta a la institución de ocho libros antiguos no musicales el 25 de mayo de 1868¹². Años más tarde, el 11 de octubre de 1880, también registró una donación de 62 volúmenes impresos y un manuscrito y, finalmente, hizo una tercera entrega con fecha 23 de octubre de 1885, acompañada de una carta al director de la Biblioteca redactada en su típico estilo llano y desenfadado: «Los cestones adjuntos contienen multitud de obras de música práctica, que sirvieron durante muchos años para mi estudio y recreo, y que ahora quiero regalar a la Biblioteca Nacional, que Vd. tan dignamente dirige, para evitar que después de mi muerte sean presa de los bibliopiratas»¹³.

No obstante, todo el patrimonio bibliográfico y documental atesorado por Barbieri (a excepción de algunos autógrafos conservados en el archivo de SGAE y en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Madrid) tardó más de un siglo en reunirse definitivamente en la BNE: casi todas sus partituras autógrafas, que tras su muerte quedaron en manos de la familia, fueron finalmente adquiridas por el Estado en subasta pública celebrada el 17 de junio de 1999, e ingresaron en la Biblioteca Nacional en septiembre de ese mismo año. La circunstancia de que sus composiciones manuscritas no fueran incluidas en el legado de 1894 puede explicarse por el deseo del compositor de que permanecieran bajo el control de su familia, que podría así explotarlas y obtener beneficios de la edición e interpretación de las obras¹⁴.

¹² La compra se hizo por la cantidad de 3.000 reales «pagaderos en el término de un año».

¹³ Nieves Iglesias Martínez: «Barbieri y la Biblioteca Nacional». *Scherzo*, IX (1994), n. 89, pp. 108-110.

¹⁴ Desde que en 1855 fue víctima de una edición pirata de su obra *Jugar con fuego* por parte del editor Casimiro Martín, Barbieri estaba muy sensibilizado en todo lo relativo a la protección de los derechos de propiedad; quizá por ello aceptó, años más tarde, formar parte del comité de redacción de la Ley de Propiedad Intelectual de 1879.

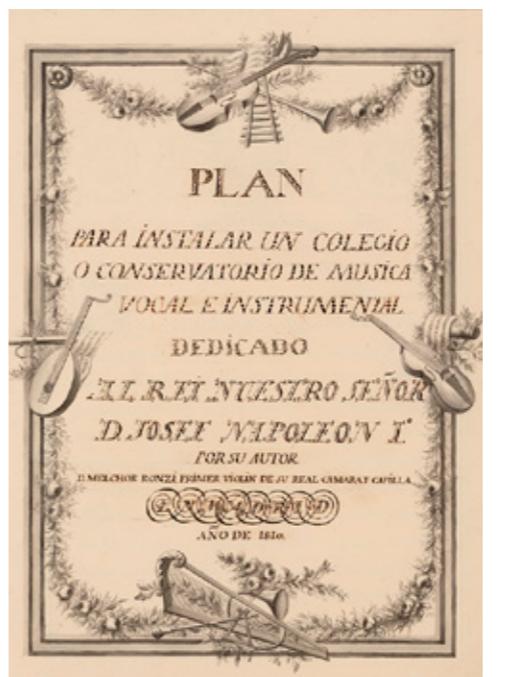


F. A. Barbieri, portada del *Himno al Pacífico*, con grabado de F. Sans, 1866. BNE, MP/221/29.

2. LAS RELACIONES DE BARBIERI CON LA BIBLIOTECA

La vinculación de Barbieri con la Biblioteca Nacional se afianzó a través de la amistad que el compositor mantuvo con algunos de sus directores, como Juan Eugenio Hartzenbusch, Cayetano Rosell y Marcelino Menéndez Pelayo, presidentes en distintas etapas de la Sociedad de Bibliófilos Españoles, de la que Barbieri fue miembro fundador y vocal de su junta de gobierno entre 1881 y 1892. El compositor mantuvo también una relación muy amistosa con otro director, el dramaturgo Manuel Tamayo y Baus, quien se ocuparía de gestionar la llegada del legado y que, incluso, sintió con él tanta intimidad que se atrevió a pedirle que pusiera música a un libreto de zarzuela escrito por un empleado de la Biblioteca:

Paco del alma: D. Lorenzo González Agejas (...) celoso y entendido empleado de esta Biblioteca de mi digno cargo ha compuesto una zarzuela en un acto titulada *Enredos y sobresaltos* y desea (nada más natural) que el celeberrimo



Melchor Ronzi, *Plan para instalar un colegio o conservatorio de música vocal e instrumental*, 1810. BNE, cat. 178.

Diego Pisador, *Libro de música de vihuela*, Salamanca, 1852. BNE, R/9280.

Barbieri le honre y divinice y enalteza con su música. Yo conozco la obra y me atrevo a pedir por las once mil vírgenes que sacuda la pereza y en un abrir y cerrar de ojos haga feliz a mi recomendado, granjeándose la gratitud de un novel escritor y la de su amantísimo y apasionadísimo Manuel Tamayo y Baus¹⁵.

Todo apunta a que Barbieri hizo caso omiso de la solicitud, como de tantas otras recomendaciones que nutren de manera abundante su archivo personal. Pero no acaban aquí las referencias a su relación con la Biblioteca Nacional, ya que por la crónica de un bibliotecario de la época, Julián Paz Espeso (hijo a su vez de otro bibliotecario y de una arpista de la Sociedad de Conciertos), sabemos también que el compositor no solo era amigo de los directores, sino además un usuario de la Biblioteca Nacional muy conocido de todos sus empleados, entre quienes suscitaban ciertas sospechas sus «merodeos» poco claros:

Los fondos musicales en la antigua biblioteca de la calle Arrieta, allá por los años de mil ochocientos setenta y tantos, estaban en un semisótano del edificio, sin catalogación ninguna, sin que nadie los consultase. Solo el maestro Barbieri merodeaba por allí de vez en cuando, y se decía que con alguno de ellos aumentó su valiosa biblioteca musical, que a su muerte dejó a la Nacional, viniendo a ser este legado restitución de aquel merodeo, si es que existió¹⁶.

Trabajos recientes de los bibliotecarios Teresa Delgado y Juan Escribano parecen confirmar esas sospechas¹⁷.

¹⁵ De este autor se conservan varias obras en la BNE, pero ninguna con el título citado.

¹⁶ María Isabel Niño Más: «Breve reseña histórica de la Sección de Música y Archivo de la Palabra Hablada». *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, LXXIII, 1966, p. 133.

¹⁷ María Teresa Delgado Sánchez y Juan Bautista Escribano Sierra: «Una aproximación crítica a la biblioteca de Barbieri». En *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*. Madrid, ICCMU, 2014, pp. 571-580. A continuación expongo básicamente sus conclusiones.

Antonio de Cabezón, *Obras de musica para tecla, arpa y vihuela*, Madrid, Francisco Sánchez, 1578. BNE [cat. 189].

Tomás Luis de Victoria, *Missae Magnificat, Motecta Psalmi et alia quam plurima*, Matriti, ex Typographia Regia, 1600. BNE [cat. 186].



18

Fernando de las Infantas [Sacrarum varij stili cantionum. Liber primus]. Venecia, Gardanus, 1578. Se trata de una edición única, de la que Barbieri poseía la parte correspondiente a la voz de cantus, sustraída del ejemplar procedente del monasterio de Uclés conservado en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Madrid.

19

Barbieri consiguió adquirir ejemplares de los libros de Diego Ortiz y Gaspar Sanz procedentes de la «Biblioteca Landsbergiana», reunida en Roma por el músico y bibliófilo alemán Ludwig Landsberg (1805-1858) y dispersada después de su muerte.



En efecto, aunque todavía no se ha hecho un estudio completo y pormenorizado de todas las procedencias de los libros de Barbieri, ya se han detectado al menos siete ejemplares de extraordinaria importancia, ingresados en BNE a través de la colección Barbieri, pero que previamente habían desaparecido de la Biblioteca Real Pública: *Arte de tañer fantasía* de Tomás de Santa María (Valladolid, 1565), el tratado de Juan Bermudo *Comienza en libro de declaración de instrumentos* (Osuna, 1549), *Obras de música para tecla*, de Antonio de Cabezón (Madrid, 1578), *Tres libros en cifra* de Alonso Mudarra (Sevilla, 1546), un *Troparium* de los siglos XII-XIII (BNE Ms/19421), *Tractado de principios de música práctica*, de Juan Espinosa (Toledo, 1520) y *Missae magnificat, motecta, psalmi*, de Tomás de Victoria (Madrid, 1600). Es más que probable que cuando completemos el rastreo de toda la colección de la BNE podamos ampliar considerablemente esta lista con otras obras, quizás no tan conocidas.

Más ejemplares de la biblioteca de Barbieri llevan sellos que delatan la procedencia de otras colecciones institucionales importantes, como la Biblioteca Nacional de Lisboa, el Monasterio de El Escorial o la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Madrid¹⁸ y muchos más aparecen con sellos y exlibris de bibliotecas privadas, como las de los músicos y bibliófilos Ludwig Landsberg¹⁹, el Infante Francisco de Paula Antonio, el bibliófilo Joaquín de la Cortina o las bibliotecas formadas en el siglo XVIII por los estudiosos ilustrados Fernando José de Velasco o Francisco

Andrea Adami da Bolsena Andrea, *Osservazioni per ben regolare il coro de i cantori della Cappella pontificia*, Roma, Antonio de Rossi alla Piazza di Celi, 1711. BNE [cat. 187].



Pierre Rameau, *Le maître à danser*, Paris, Jean Villette, 1734. BNE [cat. 192].

Luigi Riccoboni, *Histoire du theatre italien depuis la decadence de la comedie latine*, Paris, André Cailleau, 1730-1731. BNE, M/772 V. 1.



Javier de Santiago Palomares. Especialmente en el caso de los ejemplares procedentes de otras bibliotecas privadas su presencia en la biblioteca de Barbieri podría deberse a intercambios, a regalos recibidos por el músico (como ocurre, por ejemplo, con el cancionero llamado *Manuscrito Gayangos-Barbieri*)²⁰, o a compras realizadas de buena fe en librerías anticuarias. Otras procedencias sospechosas podrían corresponder también a compras legítimas de libros expurgados por las bibliotecas (en una época en la que era bastante frecuente el canje e, incluso, la venta institucional de ejemplares), pero parece muy poco probable que el ingreso en su colección privada de libros procedentes de la Real Biblioteca Pública, antigua denominación de la Biblioteca Nacional, se produjera por una de esas inocentes circunstancias, dada la enorme relevancia de las obras identificadas y el criterio de bibliófilo experto que tenía Barbieri. Tampoco despejan las sospechas, sino que las agravan, la evidencia del raspado y la ocultación de los sellos y exlibris originales en algunos ejemplares de su colección, así como en la reproducción fotográfica de las portadas que aparecen en el citado álbum²¹.

20

BNE MSS/13622. Es una de las más importantes recopilaciones de música vocal española de principios del siglo XVIII y fue un regalo del bibliófilo Pascual de Gayangos, según aparece en nota autógrafa de Barbieri en el propio manuscrito. Parece probable que, en ocasiones, esta clase de regalos entre bibliófilos fueran en realidad intercambios de fuentes musicales por documentos literarios o de cualquier otro tipo.

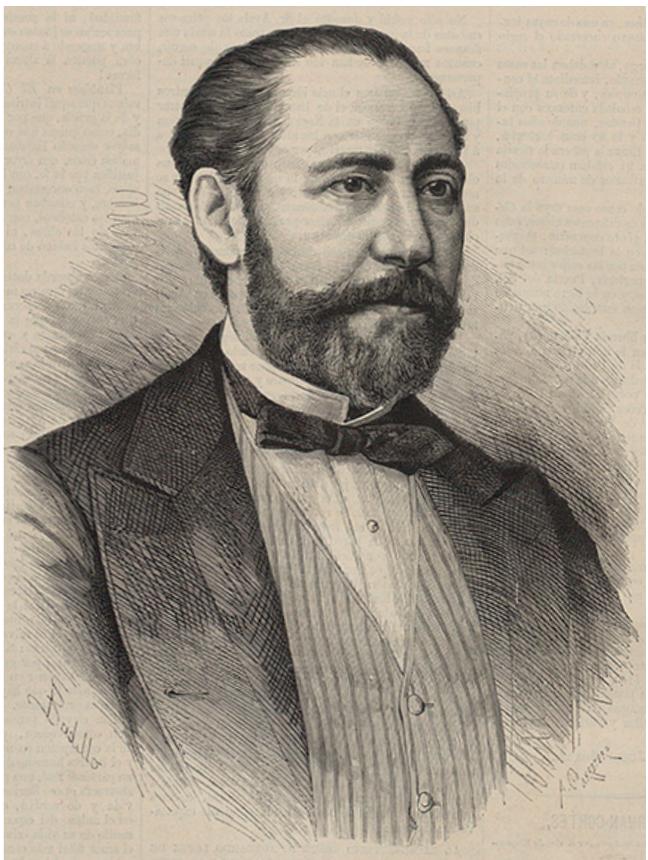
21

Teresa Delgado y Juan Escrivá han demostrado de forma concluyente la intención de Barbieri de ocultar los sellos originales para que no aparecieran en las fotografías encargadas para dicho álbum. *Una aproximación crítica...*, p. 576-579.

estas joyas estarían más seguras y podrían ser estudiadas. Nunca sabremos si la decisión «in extremis», horas antes de su muerte, de incluir la cláusula testamentaria de donación a la Biblioteca Nacional fue una manera de calmar su espíritu atormentado o, por el contrario, una decisión largamente meditada.

De cualquier forma, esas sombras no deben empañar el brillo de una personalidad de nuestra cultura que demostró su civismo en el empeño de conocer y difundir la música española. La aportación de su legado como base de los estudios musicológicos fue gigantesca y, desde esa perspectiva, solo podemos agradecer a Barbieri su apasionado amor a nuestro patrimonio musical, sus esfuerzos por reunir este gran tesoro y la iniciativa encimiable que evitó su dispersión y destrucción, haciendo posible que se conserve en nuestra mayor Biblioteca.

Los libros y documentos reunidos por Barbieri están hoy distribuidos entre distintas dependencias de la Biblioteca Nacional de España: gran parte del archivo, junto a algunos de sus libros más antiguos, se consulta en la Sala Cervantes, aunque también hay otra parte de su colección en los depósitos generales, en la Sala de Revistas, en la Sala Goya y, sobre todo, en el Departamento de Música y Audiovisuales. La sala de lectura de este último lleva desde hace más de diez años el nombre de «Sala Barbieri», en recuerdo y homenaje a quien fuera su mayor benefactor. Cada día, los lectores y bibliotecarios pronunciamos su nombre y consultamos los libros y partituras que él tanto quiso, así que aún sigue muy viva aquella amistad iniciada en pleno siglo XIX.



Grabado de Barbieri, de S. Badillo, *La Ilustración Española y Americana*, 22-6-1878, p. 412. BNE, ZR/112.

ASENJO BARBIERI, Francisco. *Legado Barbieri. I: Biografías y documentos sobre música y músicos Españoles. II: Documentos sobre música española y epistolario*. Edición, transcripción e introducción de Emilio Casares. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986-1988.

- *Crónica de la Lírica española y fundación del Teatro de la Zarzuela, 1839-1863*. Edición crítica, estudio preliminar, notas y relación de estrenos de Emilio Casares. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006.
- *Las castañuelas: estudio jocoso dedicado a todos los boleros y danzantes*. Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1879.
- “Lope de Vega, músico y algunos músicos de su tiempo”, *Gaceta Musical de Barcelona*, 118-119 (27-XII-1863 a 13-111-1864).
- *Contestación al maestro D. Rafael Hernando*. Madrid, Imprenta de José Ducazcal, 1864.

BARCE, Ramón. “El sainete lírico (1880-1920)”, en *La música en la España del siglo XIX*. Emilio Casares y Celsa Alonso (eds.). Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995, pp. 195-244.

- “La revista: aproximación a una definición formal”. *Cuadernos de música iberoamericana*, vols. 2-3 (1997), pp. 119-148.

Cancionero musical de los siglos XV y XVI. Transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando - Tipografía de los Huérfanos, 1890.

CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Cosas del pasado. Música, literatura y tauromaquia*. Madrid, Imprenta Ducazcal, 1905.

CASARES RODICIO, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri. 1. El hombre y el creador. 2. Escritos*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1994.

- “La creación operística en España. Premisas para la interpretación de un patrimonio”, en *La ópera en España e Hispanoamérica*. Álvaro Torrente y Emilio Casares (eds.). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001.
- “La música del siglo XIX español: conceptos fundamentales”, en *La música en la España del siglo XIX*. Emilio Casares y Celsa Alonso (eds.). Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995, pp. 13-122.
- “Francisco Asenjo Barbieri”, *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, 2 vols. Emilio Casares Rodicio (dir.). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002-2003.
- “Francisco Asenjo Barbieri”, *Diccionario de la música española e hispanoamérica*, 10 vols. Emilio Casares Rodicio (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.

CASARES RODICIO, Emilio y CORTIZO, María Encina. *Homenaje a Emilio Arrieta y Corera (1821-1894) y Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)*. Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1994.

Contestación del Ilmo. Sr. D. Marcelino Menéndez y Pelayo, Académico de número al discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de F. A. Barbieri. Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1892.

CORTIZO, María Encina. “Zarzuela, 2. Siglo xix”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rdicio (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.

COTARELO Y MORI, Emilio. *Historia de la Zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid, Tipografía de Archivos, 1934.

Cuadernos de música Iberoamericana. Actas del congreso Internacional «La zarzuela en España e Hispanoamérica: centro y periferia (1800-1950)», vols. 2-3 (1997).

DELGADO SÁNCHEZ, María Teresa y ESCRIBANO SIERRA, Juan Bautista. “Una aproximación crítica a la biblioteca de Barbieri”. En: *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*. Madrid: ICCMU, 2014.

Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica, 2 vols. Emilio Casares Rodicio (dir.), 2^a ed. corr. y aum. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006.

Diccionario de la música española e hispanoamericana, 10 vols. Emilio Casares Rodicio (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.

IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves (dir.). *La música de Francisco Asenjo Barbieri en la Biblioteca Nacional: localización de fuentes y catálogo de libretos, partituras y grabaciones sonoras*. Madrid, Biblioteca Nacional, 1998.

MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto. *El maestro Barbieri y su tiempo. Anecdotalio*. Madrid, Ediciones EspaÑolas, 1941.

PEÑA Y GOÑI, Antonio. *Barbieri: nuestros músicos*. Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1875.

- *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX: apuntes históricos*. Madrid: Imprenta y estereotipia de El Liberal, 1881.

SALCEDO, Ángel S. *Francisco Asenjo Barbieri: su vida y sus obras*. Madrid, Imprenta I. García.

SOBRINO, Ramón. *El sinfonismo español en el siglo XIX*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 1992.

SUBIRÁ, José. *La música en la Academia: historia de una sección*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1980.

VELAZ DE MEDRANO, Eduardo. “Don Francisco Asenjo Barbieri”, *La Zarzuela*, II, (11-V-1857), 67, pp. 531-533.

música, fuego y diamantes
BARBIERI
OBRA EXPUESTA

1 Cosme de Algarra y Hurtado (1816-1896)

Retrato de Francisco Asenjo Barbieri

Óleo sobre lienzo

Colección de Isabel Kindelán,
viuda de Francisco Corrales, bisnieto de Barbieri

2 Jacinto Higueras Fuentes (1877-1954)

Busto de Francisco Asenjo Barbieri. 1943

Escultura de yeso con pátina color arcilla

Museo del Real Conservatorio Superior
de Música de Madrid, RC/2010/035

3 Tela de hilo con el nombre de Barbieri bordado en rojo.

Siglo XIX

Colección de Paloma Sánchez, viuda de Carlos
Corrales (bisnieto de Barbieri) y Carlos e Ignacio
Corrales (tataranietos)

4 Antonio Carracedo (1801-1871)

Bandurria de Barbieri

Madrid, 1871

Colección de Paloma Sánchez, viuda de Carlos
Corrales (bisnieto de Barbieri) y Carlos e Ignacio
Corrales (tataranietos)

5 Stephano Ximénez

Dictionarium manuale Latino-Hispanum

Madrid, Tip. D. Raymundo Vergés, 1827

BNE, 2/51775

6 Rufino Casado

Retrato del maestro de Barbieri

Diego Narciso Herranz y Quirós

Madrid, Lit. de J. Aragón Grosas entre 1852-1880

Estampa, litografía

BNE, IH/4315

7 Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)

Retrato de Ramón Carnicer

R. L. Lit. de Madrid, 1836

Estampa

BNE, IH/1722

8 Anónimo

Retrato de Clara Barbieri, hermana de F. A. Barbieri

Fotografía

BNE, 17-LF/4



3



8

9 Anónimo

Retrato de Petra Barbieri, madre de F. A. Barbieri

Fotografía

BNE, 17-LF/48

10 Anónimo

Retrato de Joaquina Peñalver,
esposa de F.A. Barbieri

Fotografía

BNE, 17-LF/60(33)

11 Abrecartas de madera lacada con el nombre de Barbieri

Colección de José Luis Corrales,
bisnieto de Barbieri



11

12 Anónimo

Seis retratos de la Familia Barbieri

Esmalte

Colección de Paloma Sánchez,
viuda de Carlos Corrales (bisnieto de Barbieri)
y Carlos e Ignacio Corrales (tataranietos)



13

13 Dos tampones de Plata con sello de las iniciales de Francisco Asenjo Barbieri

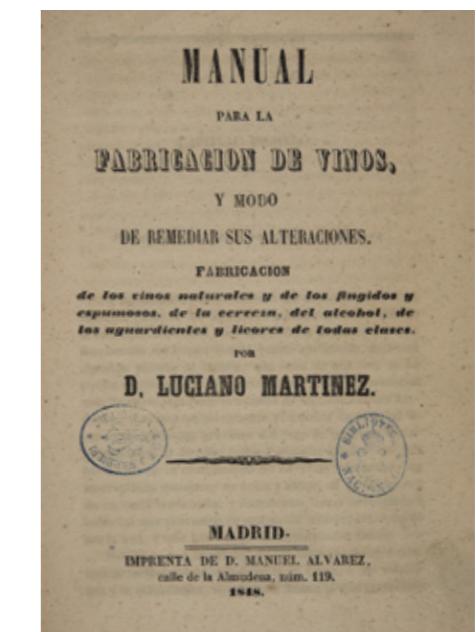
Colección de Isabel Kindelán, viuda de Francisco
Corrales, bisnieto de Barbieri

14 Luciano Martínez (1803-1867)

Manual para la fabricación de vinos
y modo de remediar sus alteraciones

Madrid, Imp. de D. Manuel Álvarez, 1848

BNE, 2/52039



14

15 Factura del restaurante Lhardy y dos invitaciones a banquetes

Colección particular

16 Bartolomé Maura Montaner (1844-1926)

Retrato de Cándido Nocedal

1885

Estampa, aguafuerte

BNE, IH/6497/7

17 Carta de Cándido Nocedal a Francisco Asenjo Barbieri

Madrid, 12-10-1867

BNE, MSS/14038/34

18 Bartolomé Maura Montaner (1844-1926)

Cánovas del Castillo
Madrid, Imp. de Fortanet, 1885
Estampa, aguafuerte
BNE, IH/1632/9

19 Carta de Emilio Cánovas del Castillo

a Francisco Asenjo Barbieri
Madrid, 22-5-1889
BNE, MSS/14006/2/27

20 José Vallejo Galeazo (1821-1882)

Retrato de Práxedes Mateo Sagasta
Madrid, Ed. José Vallejo, 1855, Lit. de Peant
Estampa: litografía
BNE, IH/8351/1

21 Carta de Práxedes Mateo Sagasta

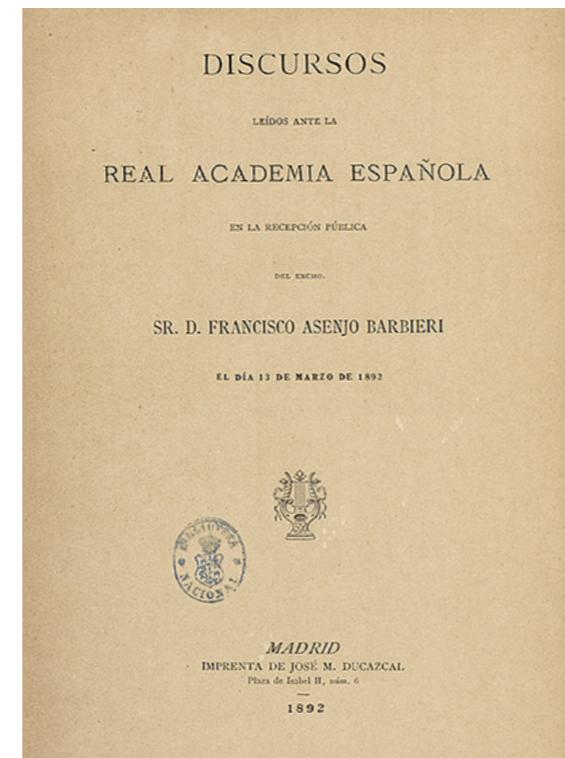
a Francisco Asenjo Barbieri
Madrid, 19-05-1871
BNE, MSS/14012/4/3

22 Antonio María Esquivel (1806-1857)

Los poetas contemporáneos.
Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor
1846
Óleo sobre lienzo
Museo Nacional del Prado, P04299

23 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)

Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Fco. Asenjo Barbieri el día 13 de marzo de 1892,
“La música en lengua castellana”
Madrid, Imp. J. M. Ducazcal, 1892
BNE, 1/26901



23

24 Carta de Luis de Olona y Gaeta

a Francisco Asenjo Barbieri
París, 15-6-1855
BNE, MSS/14019/89

25 José Vallejo Galeazo (1821-1882)

Retrato de Francisco Camprodón
Madrid, Ed. José Vallejo, 1855, Lit. de Peant
Estampa, litografía
BNE, IH/1593/2

26 Carta de Mariano Pina y Domínguez y Ramos

Carrión a Francisco Asenjo Barbieri
Madrid, 15-04-1877
BNE, MSS/14012/1/11

27 Caja de puros de Abelardo López de Ayala

dedicada a Francisco Asenjo Barbieri
Colección de Isabel Kindelán,
viuda de Francisco Corrales, bisnieto de Barbieri

28 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)

Zortzico, borrador para Sarasate
San Sebastián, 21-8-1886
BNE, MC/4420/10

29 Valero Hermanos

Enrico Tamberlick (1820-1889) en Lucrecia
Entre 1879 y 1883
Fotografía papel albúmina
BNE, II/1431

30 Carta de Enrico Tamberlick

a Francisco Asenjo Barbieri
Petroburgo, 23-12-1864
BNE, MSS/14045/48

31 Antonio María Esquivel (1806-1857)

Retrato de Giorgio Ronconi
Ca. 1846
Óleo sobre tela
Propiedad del Teatro Real

32 Carta de Giorgio Ronconi

a Francisco Asenjo Barbieri
Granada, 18-4-1862
BNE, MSS/14042/231

33 Carta de Hilarión Eslava

a Francisco Asenjo Barbieri
Madrid, 12-6-1867
BNE, MSS/14069/96

34 Hilarión Eslava y Elizondo

Grabado en *La Ilustración Española y Americana*
30-07-1878
BNE, MSS/14069/107



27



34

35 Tarjeta de Ruperto Chapí a Francisco Asenjo Barbieri
Madrid, 1878
BNE, MSS/14006/3/40/8

36 Ruperto Chapí
Grabado en *La Ilustración Española y Americana*
28-2-1878
BNE, MSS/14006/3/40/9

37 Carta de Felipe Pedrell a Francisco Asenjo Barbieri
Barcelona, 6-2-1893
BNE, MSS/14011/3/2/55

38 Bartolomé Maura Montaner (1844-1926)
Retrato del tenor Gayarre
1880
Estampa
Colección José Luis Corrales, bisnieto de Barbieri

39 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)
Himno a la música. Compuesto y dedicado al Excelentísimo Señor Marqués de Castellanos, Regente de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy de Salamanca por...
Salamanca, 12-10-1845
BNE, M/1196

40 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)
Il Buontempone
1847
BNE, M. Barbieri/162

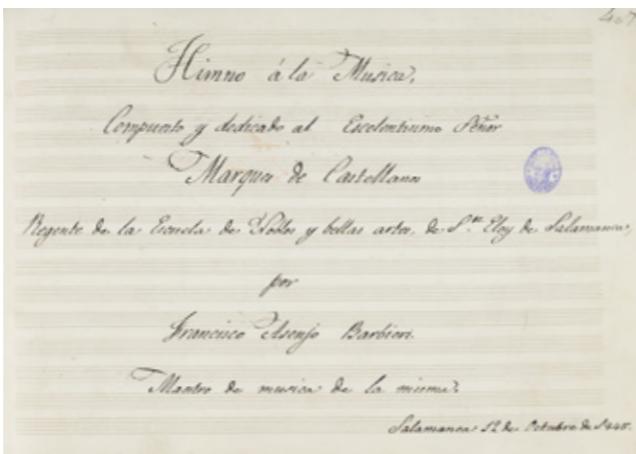
41 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)
Gloria y peluca. Zarzuela en un acto y en verso, música de... Las palabras fueron puestas por José de la Villa del Valle
1850
BNE, M. Barbieri/87/1

42 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)
Gloria y peluca. Zarzuela en un acto puesta en música y dedicada al Exmo. Sr. Conde de San Luis, Ministro de la Gobernación por...
Madrid, Conde y M. Salazar, 1850
BNE, MP/3090/17

43 Luis Carlos Legrand (activo entre 1829 y 1858)
Retrato de Luis José Sartorius y Tapia, Conde de San Luis
C. Legrand litógrafo, litogr. de Bachiller, 1850
Estampa
BNE, IH/8763/3

44 Wolfgang Burman (1940-)
Tienda de Pelucas. Escenografía para *Gloria y peluca*
Museo Nacional del Teatro (Almagro), ES-695

45 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)
iTramoya! Zarzuela en un acto [libreto], José de Olona; "Dedicada al Excmo. Señor D. Mariano Téllez Girón, Duque de Osuna, Conde-Duque de Benavente, Duque del Infantado"
Madrid, José Catalina, 1850
BNE, M. Barbieri/37



39

46 Carta del duque de Osuna a Francisco Asenjo Barbieri sobre *Tramoya*
Madrid, 3-10-1850
BNE, MSS/14038/245

47 Martín Sánchez Allú (1823-1858)
Fantasía sobre motivos de las zarzuelas del Mtro. Barbieri, seguidillas de *Gloria y peluca* y *Canción de Tramoya*: op. 25
Madrid, Antonio Romero, 1860
BNE, MP/1611/23



53

48 Lucio de Olarieta
Fachada nueva del Teatro del Circo
Madrid, 31-7-1841
Dibujo a tinta y aguada
Archivo de Villa, Ayuntamiento de Madrid, AVM 3-365-15

49 J. E. Casariego
Una representación en el Teatro Circo
1850
Museo de Historia de Madrid, 18655

50 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)
Jugar con fuego. Zarzuela en tres actos de Ventura de la Vega; puesta en música y dedicada al Exmo. Sr. D. Mariano Téllez Girón, Duque de Osuna y del Infantado, Conde Duque de Benavente..., 6-10-1851
BNE, M/1536

51 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)
Jugar con fuego
Nueva edición para canto y piano de I. Hernández
Barcelona, Vidal e hijo y Bernareggi, 1875
BNE, M/1079

52 Anónimo
Retrato de D. Ventura de la Vega y Cárdenas
Finales del siglo XIX
Óleo sobre lienzo
Museo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, RC/2009/064

53 Sigfrido Burmann (1891-1980)
Escenografía para *Pan y toros*
1960
Técnica mixta
Museo Nacional del Teatro (Almagro), ES/01576

54 Santiago Llanta y Guerín

Retrato de Mariano Téllez Girón y Beaufort
Litografía de Donon, 1867
Estampa, litografía
BNE, IH/9187/5



63

55 Anselmo González del Valle (1852-1911)

Siete transcripciones de *Jugar con Fuego* de Barbieri
Portada ilustrada por J. Cuevas
Madrid, Casa Romero, entre 1890 y 1897
BNE, MC/4839/17

56 Retrato de Francisco Asenjo Barbieri

Grabado en *La Ilustración. Periódico Universal*
8-11-1851, p. 358
BNE, BA/3801

57 Ricardo Sánchez Cuerda

Escenografía para *Jugar con fuego*
Dibujo en papel a lápiz, tinta y rotulador de color
Museo Nacional del Teatro (Almagro), ES-3306

58 Ricardo Sánchez Cuerda

Escenografía para *Jugar con fuego*
Dibujo en papel a lápiz, tinta y rotulador de color
Museo Nacional del Teatro (Almagro), ES-3318

59 Alejandro Ferrant y Fischermans (1843-1917)

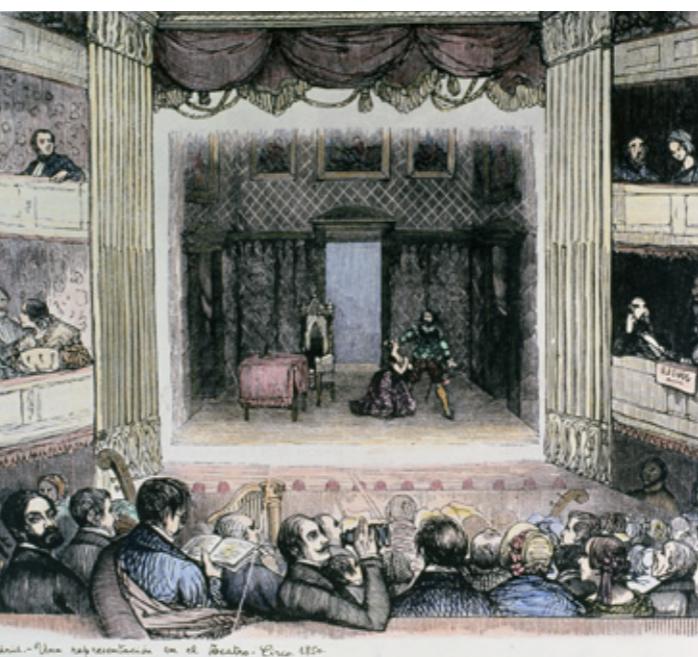
Retrato al óleo de D. Emilio Arrieta
Finales del siglo XIX
Óleo sobre lienzo
Museo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, RC/2009/058

60 Manuel Fernández Caballero

Fotografía retrato
Centro de Documentación y Archivo de la SGAE

61 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)

Galanteos en Venecia. Zarzuela en tres actos de Luis de Olona / música de Francisco Asenjo Barbieri
1853
BNE, M. Barbieri/152/1



49

GALANTEOS EN VENECIA.

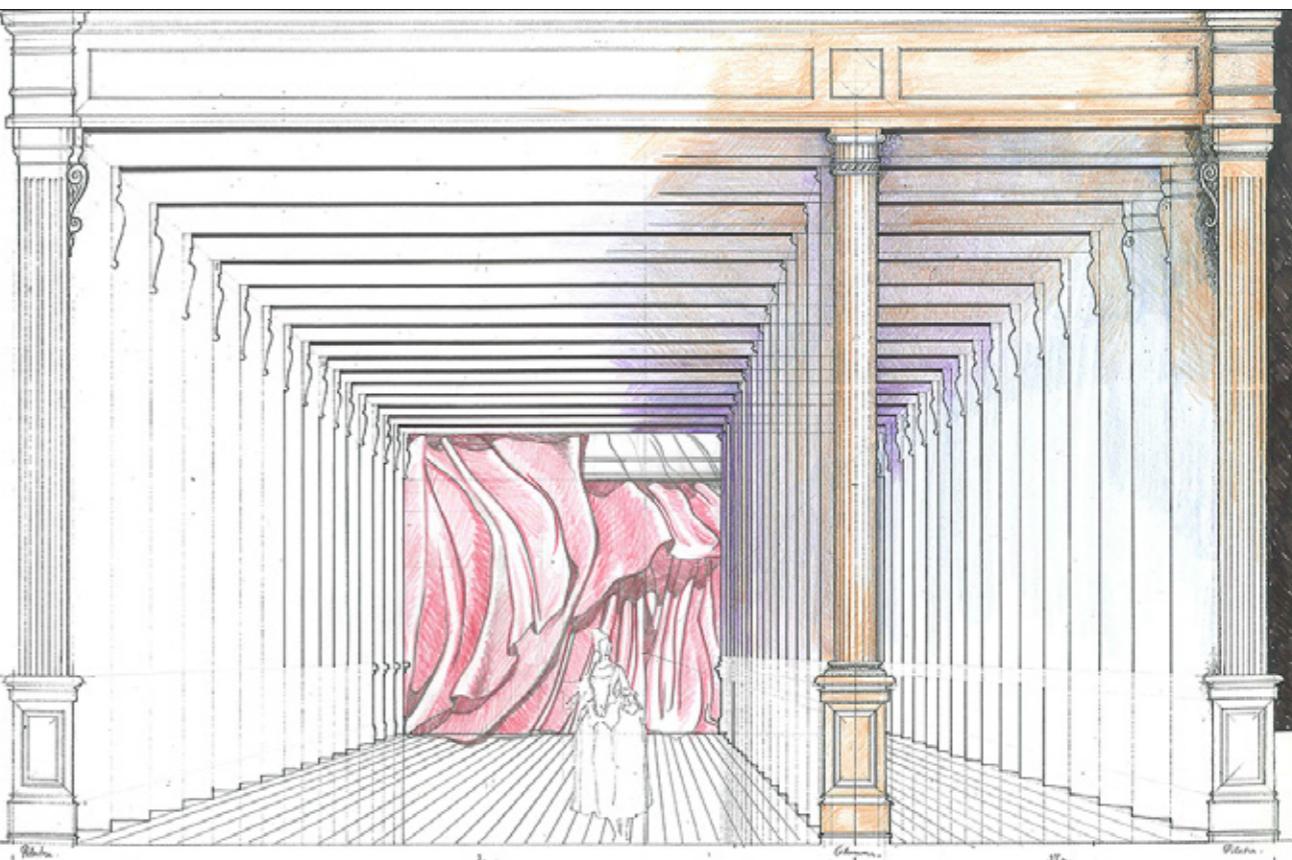
LIBRETO EN TRES ACTOS.

DON LUIS OLONA.

Don Francisco Asenjo Barbieri.

Representada por primera vez en el Teatro del Círculo el 14 de diciembre de 1853. *(sic)*
A Barbieri (Paco) que tan perfectamente ha escrito la música de mis zarzuelas y tanto ha contribuido a su éxito.
A los amigos que le quieren y le felicitan por este
nuevo triunfo de su talento.
Luis Olona
Hasta otra.

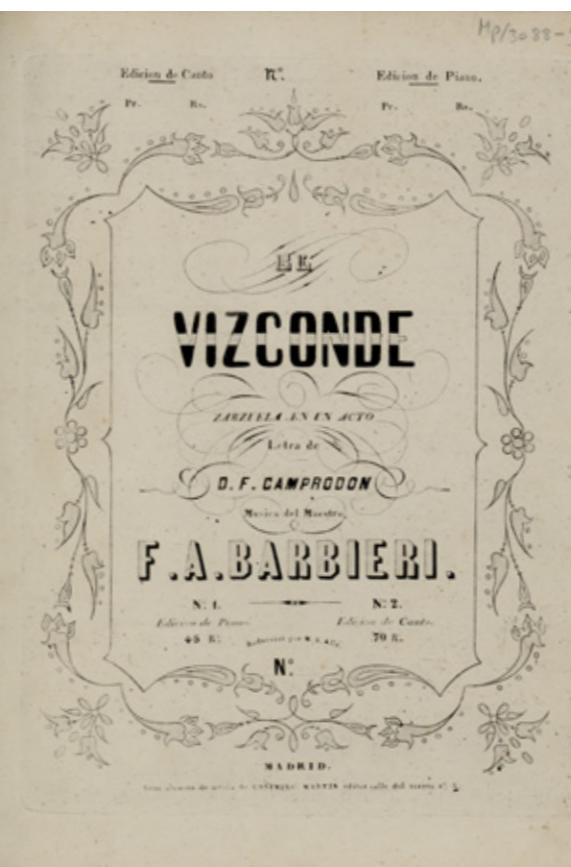
61



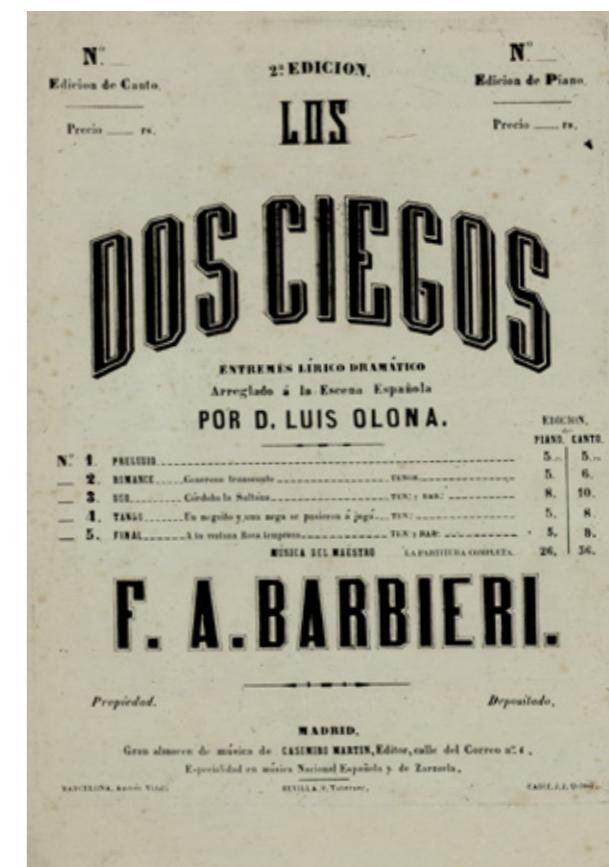
58

- 66 Pedro Moreno, figurinista**
Indumentaria del Conde Campomayor
en *Los diamantes de la corona* de Barbieri
Producción del Teatro de la Zarzuela, 2010
Colección Teatro de La Zarzuela (INAEM)
- 67 Javier Artiñano, figurinista**
Vestido de María en *Gloria y Peluca* de Barbieri
Producción del Teatro de La Zarzuela, 2011
Colección Teatro de La Zarzuela (INAEM)
- 68 Javier Artiñano, figurinista**
Indumentaria de Marcelo *Gloria y Peluca*
Producción del Teatro de La Zarzuela, 2011
Colección Teatro de La Zarzuela (INAEM)
- 69 Anna Mª Güell, figurinista**
Indumentaria del Conde Grimani
en *Galanteos en Venecia* de Barbieri
Producción del Teatro de La Zarzuela, 2015
Colección Teatro de La Zarzuela (INAEM)
- 70 Anna Mª Güell, figurinista**
Vestido de la Condesa Grimani
en *Galanteos en Venecia* de Barbieri
Producción del Teatro de La Zarzuela, 2015
Colección Teatro de La Zarzuela (INAEM)
- 71 Anna Mª Güell, figurinista**
Vestido de la Condesa Grimani
en *Galanteos en Venecia* de Barbieri
Producción del Teatro de La Zarzuela, 2015
Colección Teatro de La Zarzuela (INAEM)
- 72 Emilio Burgos y Víctor Mª Cortezo, figurinistas**
Indumentaria del Capitán en *Pan y toros*
1988
Museo Nacional del Teatro (Almagro) T00045
- 73 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)**
Los diamantes de la corona. Zarzuela en tres actos
Madrid, Casimiro Martín, 1854
BNE, MP/1610/25
- 74 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)**
Bolero de *Los diamantes de la corona*
1854
BNE, MP/3092/1

- 75 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)**
Los diamantes de la corona
Rollo de pianola
Madrid, Diana, 1926
BNE, RP/1348
- 76 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)**
El Vizconde. Zarzuela en un acto.
Letra de D. F. Camprodón
Partitura para canto y piano de M. S. Allú
Madrid, Casimiro Martín, 1856
BNE, MP/3088/4
- 77 Carta poesía de Francisco Camprodón a Barbieri**
sobre *El Vizconde*
BNE, MSS/14024/95
- 78 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)**
Los dos ciegos. Entremés lírico dramático
arreglado a la escena española
por D. Luis de Olona
Partitura para canto y piano de F. Lahoz
Madrid, Casimiro Martín, 1867
BNE, MP/3090/16
- 79 Taller Antiqua Escena**
Maqueta del decorado para la obra
Los Celos Hacen Estrellas de Juan de Hidalgo
en el Salón Dorado del Real Alcázar de Madrid
durante el reinado de Carlos II
Colección Teatro de La Zarzuela (INAEM)
- 80 José María Guallart**
Proyecto definitivo para la fachada del Teatro
Lírico Español
Madrid, 21-3-1856
Dibujo a tinta sobre papel
Archivo de Villa. Ayuntamiento de Madrid,
4/193/42 (3)
- 81 Vicente Urrabieta (1813-1879)**
Techo del Teatro de la Zarzuela pintado
por M. Castellano y F. Hernández
Madrid, Lit. de J. J. Martínez
BNE, INVENT/19339



- 82 Álbum de la zarzuela dirigido por Don Eduardo Vélaz de Medrano, con la colaboración de poetas y compositores distinguidos**
Madrid, Imprenta de Don Antonio Aoíz, 1857
BNE, M/1299
- 83 Manuel Castellano (1826-1880)**
El genio de la Poesía coronando a la Tragedia y a la Comedia
Madrid, 1856
Acuarela y tinta sobre cartulina
BNE, DIB/16/7/5
- 84 La Zarzuela. Periódico de música, teatros, literatura dramática y nobles artes**
Madrid, Imp. de Manuel Minuesa, 1856
BNE, M/1014(1)



- 85 José Vallejo y Galeazo (1821-1882)**
Retrato de Francisco Asenjo Barbieri
Ca. 1856
Estampa litográfica
BNE, IH/677/2
- 86 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)**
El diablo en el poder.
Zarzuela en tres actos y en verso
Reducción para canto y piano de J. Rogel
Madrid, Casimiro Martín, 1857
BNE, MP/1609/34
- 87 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)**
El relámpago. Zarzuela en tres actos
Reducción para canto y piano de J. Rogel
Madrid, Casimiro Martín, 1857
BNE, MP/1613/20



88

88 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)

Por conquista. Zarzuela en un acto
Reducción para canto y piano de Isidoro Hernández
Madrid, A. Romero, 1879
BNE, MC/3885/23

89 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)

Amar sin conocer. Zarzuela en tres actos.
Letra de D. Luis de Olona; música de los maestros Gatztambide y Barbieri
1858
BNE, M.Barbieri/112/1

90 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)

Un caballero particular. Juguete cómico-lírico en un acto original de D. Carlos Frontaura.
Música del maestro F. A. Barbieri
Reducción para canto y piano de I. Hernández
Madrid, Casimiro Martín, 1862
BNE, M/1659



90

91 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)

El robo de las sabinas. Zarzuela en dos actos
 letra de García Gutiérrez. Música del maestro...
 Reducción para canto y piano de F. Lahoz
 Madrid, A. Romero, 1877
 BNE, MP/1613/42

92 Ignacio Suárez Llanos (1830-1881)

Retrato de Antonio García Gutiérrez
1877
Óleo sobre lienzo
BNE, Museo, CE0152

93 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)

Entre mi mujer y el negro.
Zarzuela-disparate en dos actos.
Letra de D. Luis de Olona
Reducción para canto y piano de F. Lahoz
Madrid, Casimiro Martín, 1859
BNE, MP/1611/9



91

94 Retrato de Francisco Asenjo Barbieri

1859
Fotografía, papel albúmina
BNE, IH/677/4

95 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)

Pan y toros. Zarzuela original en tres actos y en verso de D. José Picón
1864
Copia manuscrita, "terminada el 14 de diciembre de 1864 a la una de la noche"
Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, S/861

96 Carta del duque de Osuna y del Infantado

a Francisco Asenjo Barbieri
Madrid, 1-1-1852
BNE, MSS/14038/246



97

97 Antonio Peña y Goñi (1846-1896)

Gran fantasía sobre motivos de la zarzuela
Pan y toros de Barbieri
Arreglada y trascrita para piano por A. Peña y Goñi
Madrid, Zozaya, 1885
BNE, MP/2865/18

98 Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894) y Manuel Castellano (1826-1880)

Serie de figurines para el estreno de *Pan y toros*
1. Torero, 1990/008/0027 n° 2
2. Caballeros de baile, 1990/008/0027 n° 4
3. Corregidor, 1990/008/0027 n° 11
4. Costillares, 1990/008/0027 n° 12
5. Goya de calle, 1990/008/0027 n° 16
6. La Tirana, 1990/008/0027 n° 18
7. Dña. Pepita, 1990/008/0027 n° 26
Ca. 1864
Dibujos en papel y lápiz
Museo de Historia de Madrid

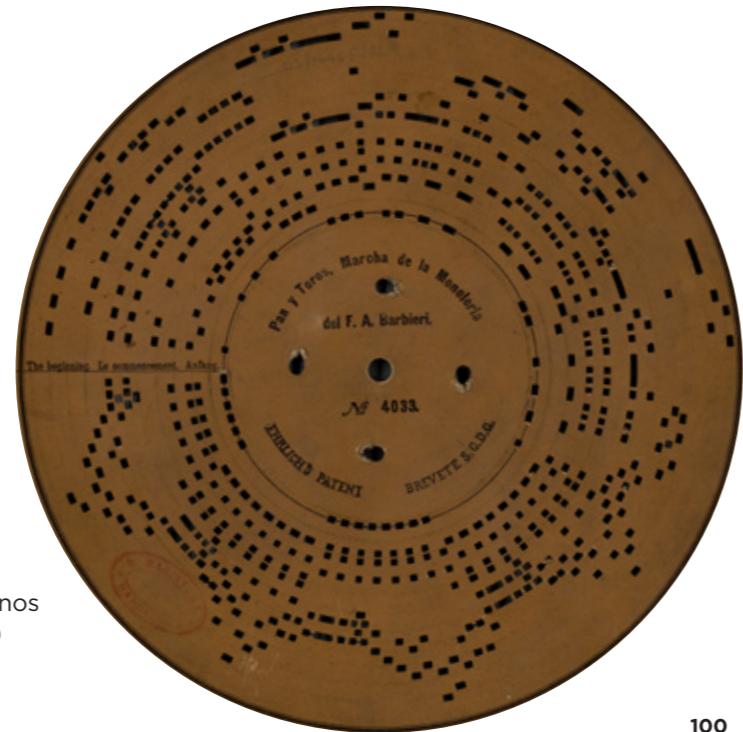
99 Víctor María Cortezo (1908-1978)Serie de figurines para *Pan y toros*

1. Contradanza, FO6475
2. Guardia Walona, FO6476
3. Tirana, FO6479
4. Abate, FO6480
5. Goya, FO6482
6. Capitán, FO6484
7. Ballet, FO6485
8. Fiesta, FO6486
9. Pueblo, FO6488
10. Mujeres, FO6490
11. Rondalla, FO6491

1959

Tinta, acuarela

Museo Nacional del Teatro (Almagro)

100 Pan y torosRollo de pianola. Fabricado por Moya Hermanos
Barcelona, Rollos Princesa, entre 1905 y 1930
BNE, RP/1862

100

101 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)*Pan y toros. Marcha de la manolería*

Barcelona, H. Miralles, 1893

Litografía sobre acuarela de Daniel Perea

BNE, BA/3753

102 Retrato de José Picón

Ca. 1870

Fotografía

BNE, 17-LF/64(94)



111

103 José Martínez Sánchez (1807-1874)

Tarjeta de visita de Francisco Asenjo Barbieri

1861

Fotografía de estudio

BNE, 17-LF/53 (82)

104 Debás Hermanos

Francisco Arderius

Fotografía, papel albúmina sobre carbón

Centro de Documentación y Archivo de la SGAE

105 La Correspondencia de los bufos.Periódico semanal: eco parcial
de la empresa de Los Bufos Arderius

Madrid, nº 6, 23-3-1871

BNE, ZR/14(1)

106 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)*Robinson Crusoe. Zarzuela en tres actos.*

Letra de D. R. Santisteban

Reducción para canto y piano de M. Fernández

Madrid, A. Romero, 1870

BNE, MP/1613/40.

107 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)*El tributo de las cien doncellas. Zarzuela en tres actos*

Letra de D. Rafael García Santisteban

Reducción para canto y piano de Isidoro Hernández

Madrid, Vidal e hijo y Bernareggi, 1875

BNE, M/1080

108 Santiago Llanta Guerin

Retrato de Francisco A. Barbieri

1866-1872

Litografía de J. Donón

BNE, IH/677/3

109 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)*El proceso de can-can. Revista en dos actos.*

Letra del Sr. Amalfi

Reducción para canto y piano de I. Hernández

Madrid, Enrique Villegas, 1873

BNE, MP/1612/34

110 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)*La vuelta al mundo. Viaje inverosímil en cuatro actos*

Letra de D. Luis Mariano de Larra

Reducción para canto y piano de I. Hernández.

Cubierta litografiada firmada por F. E.

Madrid, A. Romero, 1875

BNE, MC/3885/31

111 Fonógrafo Edison GEM

Inscripción 8 de mayo 1888 a 17 de noviembre 1903

Reproductor de cilindros de cera con manivela,
madera y metal

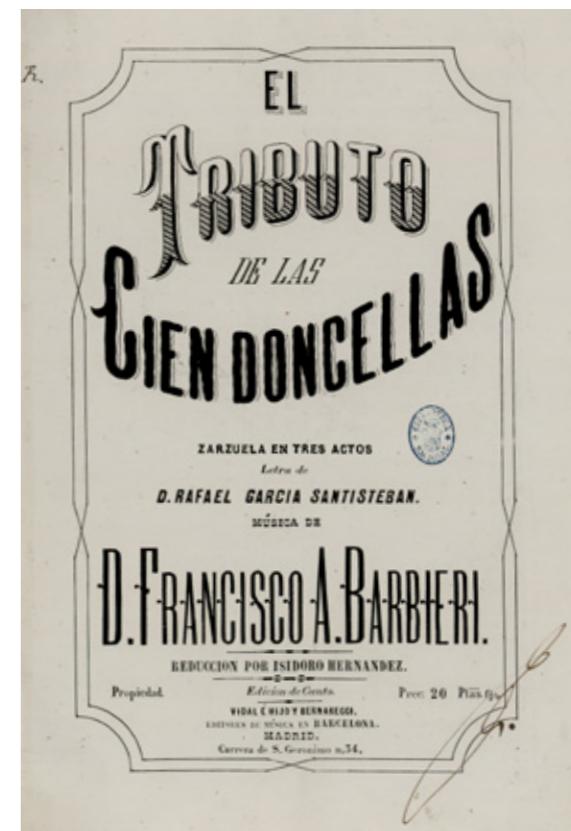
BNE

112 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)*Romanza de Los diamantes de la corona*

Madrid, Álvaro Ureña, entre 1898 y 1900

Cilindro de cera

BNE, CL/49



107



110

- 113 Aristón**
Ca. 1872
Instrumento musical mecánico
BNE

- 114 "Marcha de la manolería" de Pan y toros de F. A. Barbieri**
Leipzig, Paul Ehrlich, entre 1876 y 1910
Disco de cartón perforado "Aristón"
BNE, DS/14465/11

- 115 Herophon**
Ca. 1870
Órgano metálico de lengüetas, madera y metal
BNE

- 116 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) y Rogel**
"Preludio" de La vuelta al mundo
Tarjeta de cartón perforado "Herophon" con bordes metálicos
Euphonika Musikwerke, entre 1890 y 1910
BNE, DS/14462/17

- 117 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)**
Chorizos y polacos. Zarzuela en tres actos.
Letra de D. Luis Mariano de Larra
Reducción para canto y piano de Isidoro Hernández
Barcelona: Andrés Vidal y Roger, 1876
BNE, MP/1610/5

- 118. Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)**
Chorizos y polacos. Zarzuela de costumbres teatrales del siglo XVIII, en tres actos y en verso, dividida en seis cuadros original de Luis Mariano de Larra
Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1876
BNE, T/24412

- 119 Ponciano Ponzano (1813-1877)**
La nueva musa. Boceto para una estatua de la Zarzuela
Dibujo en carta a Francisco Asenjo Barbieri del 30-5-1877
BNE, MSS/14040/84



116

- 120 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)**
El barberillo de Lavapiés. Zarzuela original en tres actos de D. Luis Mariano de Larra
1874
Manuscrito autógrafo
Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 3-1101

- 121 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)**
El barberillo de Lavapiés. Zarzuela en tres actos.
Letra de D. Luis Mariano de Larra
Reducción para canto y piano de Isidoro Hernández
Barcelona, Vidal é hijo y Bernareggi, 1875
BNE, MP/1609/4

- 122 Anónimo**
Retrato del escritor romántico
Mariano José de Larra
Ca. 1835
Óleo sobre lienzo
Museo del Romanticismo, Madrid, CE0536

- 123 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)**
El barberillo de Lavapiés. Zarzuela en tres actos y en verso de Luis Mariano de Larra Wetoret
Libreto con dedicación del autor
Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1874
BNE, T/24636



124

- 124 Pablo Gao**
Escenografía para *El barberillo de Lavapiés*, Carretas adornadas
1982
Acuarela
Museo Nacional del Teatro (Almagro), ES01617

- 125 Pablo Gao**
Escenografía para *El barberillo de Lavapiés*
Tablado con grupo goyesco bailando
1982
Museo Nacional del Teatro (Almagro), ES01616

- 126 Ramón Cilla (1859-1937)**
Caricatura de Francisco Asenjo Barbieri
Madrid Cómico, nº. 129, 9-8-1885
Litografía
BNE, HN/5028

- 127 Paloma Mercé / Víctor Mª Cortezo**
Figurines para *El barberillo de Lavapiés*
Don Juan, 6386 (V.M.C.)
Marquesita, 6155 (P.M.)
Don Pedro, 6160 (P.M.)
Barberillo, 6161 (P.M.)
Maja, 6165 (P.M.)
Majo, 6204 (P.M.)
Tunos 6216 (P.M.)
Guardas Walonas, 6217 (P.M.)
Monja 6221 (P.M.)
Acuarelas
Museo Nacional del Teatro (Almagro).

- 128 Antonio Llanos (1841-1906)**
Valses sobre motivos de *El barberillo de Lavapiés*
Madrid, Andrés Vidal hijo, 1876
BNE, MC/30/1

129 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)

El barberillo de Lavapiés.

“Dicen que en El Pardo”

La Garriga, Barcelona: Rollos Victoria, entre 1905 y 1929

Rollo de pianola

BNE, RP/2977



130

130 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)

“Como nací en la calle de la Paloma”
de *El barberillo de Lavapiés*

París: Cylindres Pathé, Anglo-Italian Comp-y, entre 1902 y 1903.

Cilindro

BNE, CL/20

131 Carta de Apeles Mestres
a Francisco Asenjo Barbieri.

Dibujos de Apeles Mestres sobre el Barberillo en su estreno en Barcelona

Barcelona, 10-10-1875

BNE, MSS/14010/2/11



132

132 Historia del *Barberillo de Lavapiés*.

Aleluyas

1870

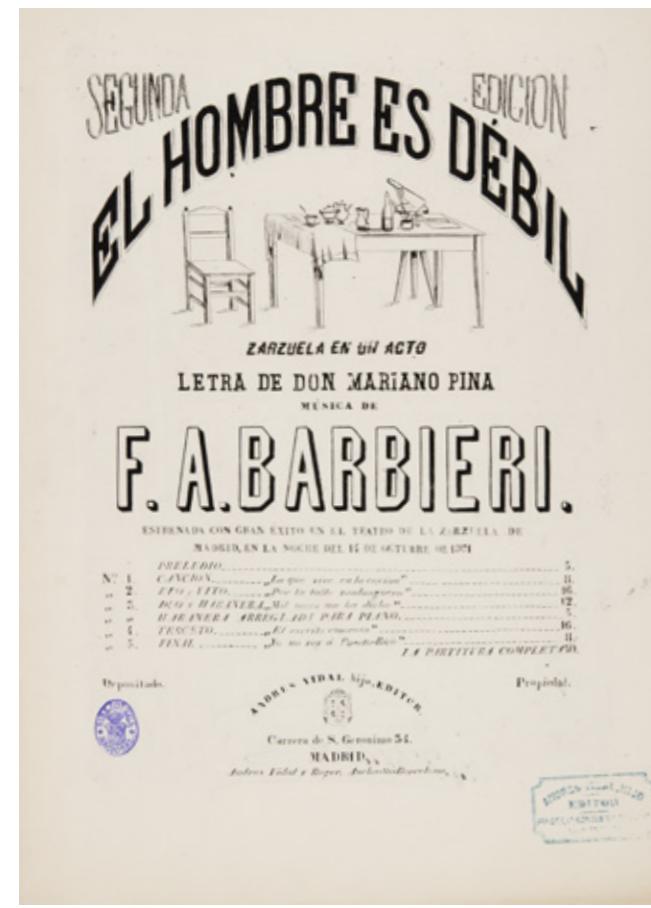
Litografía

BNE, INVENT/17632

133 *El barberillo de Lavapiés*

Grabado en caja de cerillas

BNE, EPH/78/68



134

134 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)
El hombre es débil. Zarzuela en un acto
letra de D. Mariano Pina
Madrid, Andrés Vidal hijo, 1875
BNE, MC/3885/33

135 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)
La confitera. Zarzuela en un acto.
Letra de D. Mariano Pina
Madrid, Andrés Vidal hijo, 1877
BNE, MC/3885/26

136 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)
Artistas para La Habana. Comedia en un acto
de los señores Liern y Mádan
Madrid, Andrés Vidal hijo, 1877
Cubierta ilustrada en color por L. Taberner
BNE, MC/3885/27



135

137 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)
El triste Chactas. Zarzuela en un acto y en
prosa. Letra de D. Pedro María Barrera
Madrid, A. Vidal hijo, 1878
BNE, MP/1614/28

138 Antonio Sendras y Luis Buendía
El barberillo de Lavapiés. Maqueta.
Representación del Barberillo
en el Teatro de la Zarzuela
Museo Nacional del Teatro (Almagro), M00005

139 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)
De Getafe al Paraíso ó La familia del tío Maroma.
Sainete lírico en dos actos letra de Ricardo
de la Vega
Madrid, Zozaya, 1883
Portada ilustrada de F. Echevarría
BNE, MC/3894/5



138

140 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)

iHoy sale hoy...! Zarzuela en un acto.
Letra de los Sres. T. Luceño y J. Burgos
Reducción para canto y piano de I. Hernández
Madrid, Pablo Martín, 1884
BNE, MP/1611/25

141 Federico Chueca

1883-1904
Fotografía, papel gelatina, Álbum de Chueca
BNE, M.Chueca/29

142 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)

Novillos en Polvoranca o Las hijas de Paco Ternero.
Sainete en dos actos letra de R. de la Vega
Madrid, Zozaya, 1885
BNE, MP/1611/32

143 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)

El señor Luis el tumbón o El despacho de huevos frescos. Sainete lírico en un acto.
Letra de D. Ricardo de la Vega
Madrid, Zozaya, 1891
BNE, MC/3885/25

144 Retrato de Francisco Asenjo Barbieri

La Ilustración Musical Hispanoamericana,
año I, nº 7, 30-4-1888, p. 49
Grabado
Colección particular

145 Santiago Llanta y Guerín

Retrato de Joaquín Gatztambide
Madrid, Lit. de J. Donón, 1867
Litografía
BNE, IH/3726/2

146 Alejandro Ferrant y Fischermans (1843-1917)

Retrato de Jesús de Monasterio y Agüeros
1905
Óleo sobre lienzo
Museo del Real Conservatorio Superior
de Música de Madrid, RC/2009/055

147 E. Casariego

Concierto en los Campos Elíseos de 1867
1867
Papel fotográfico iluminado
Museo de Historia de Madrid, 18651



140



142

148 E. Casariego

Teatro y Circo del Príncipe Alfonso
1867
Papel fotográfico iluminado
Museo de Historia de Madrid, 18652

149 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)

Página dedicada a Barbieri por un concierto de 1867
Grabado
El Museo Universal, 21-4-1867
BNE, BAI/144 (1867)

150 Sociedad de Conciertos

Programa del concierto celebrado en el Teatro Rossini (Campos Elíseos) el 20-6-1867.

152 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)

El Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela
Madrid, Imp. de José M. Ducázcal, 1877
BNE, M.Foll/82/1

153 Ricardo Camino Calvo (1900-?)

Retrato de Tomás Bretón Hernández
Siglo XX
Óleo sobre lienzo
Museo del Real Conservatorio Superior
de Música de Madrid, RC/2009/056

OBRA EXPUESTA**154 G. Saiz y Gil**

Retrato de Ruperto Chapí
1927
Óleo sobre lienzo
Centro de Documentación y Archivo de la SGAE

155 Antonio Peña y Goñi (1846-1896)

Barbieri: nuestros músicos
Con retrato de Barbieri de S. Narváez
Madrid, Imp. Ducázcal, 1875
Grabado
BNE, M/1832

156 Bartolomé Maura Montaner (1842-1926)

Retrato de Emilio Castelar
1886



151

Aguafuerte
BNE, IH/1898/14

157 Herramientas del taller del grabador de música Serapio Santamaría

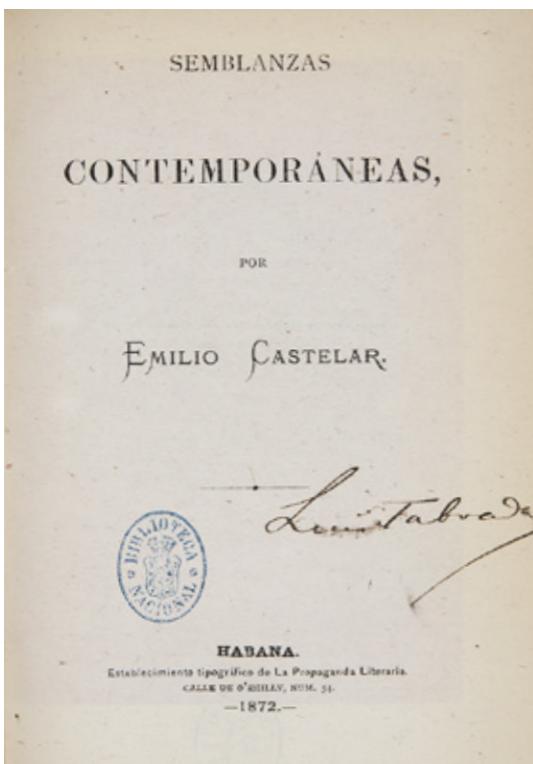
Finales del siglo XIX
BNE, MUSEO.

158 Santiago Llanta y Guerín

Federico de Madrazo
Litografía de J. Donón, 1867
BNE, ER/94 (42)

159 Cancionero musical español de los siglos XV y XVI, transcritó y comentado por Francisco Asenjo Barbieri, individuo de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1890
BNE, M/718



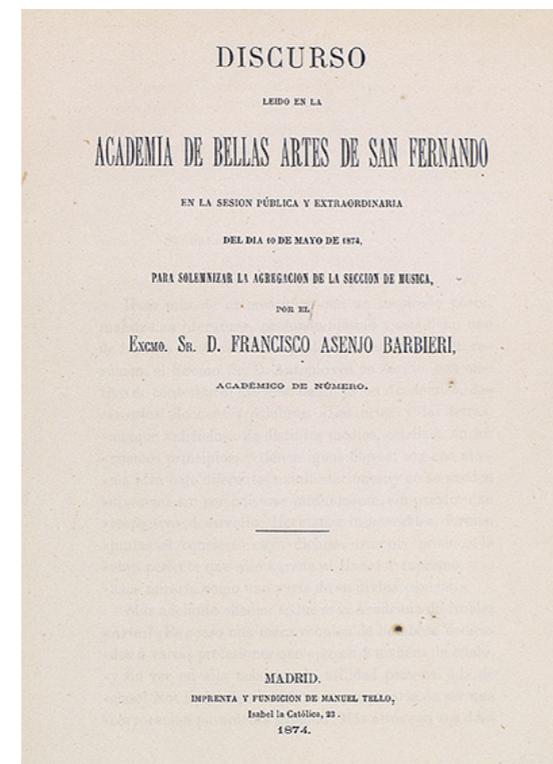
161

- 160 Ignacio Suárez Llanos**
Retrato de Abelardo López de Ayala
1889
Óleo sobre lienzo
BNE, MCE0146

- 161 Emilio Castelar (1832-1899)**
Semblanzas Contemporáneas, Rossini y Hertzzen
Habana, La Propaganda Literaria, 1872
BNE, 1/9087.

- 162 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)**
Gran analogía, unión y fraternidad que existe entre todas las bellas artes. La unión de las bellas artes. Discurso leído en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en la Sesión pública y extraordinaria del 10 de mayo de 1874
Madrid, Imp. Manuel Tello, 1874
BNE, M.FOLL/61/13

- 163 Dos planchas sobre el Cancionero**
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
Calcografía Nacional



162

- 164 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)**
Borrador del Cancionero musical de los siglos XV y XVI
Manuscrito autógrafo de Francisco Asenjo Barbieri
h. 1-2
1870
BNE, M/12873
- 165 Cancionero musical de los siglos XV y XVI**
Copia a plana y renglón realizada por José Cobeña.
"Libro de cantos, Biblioteca de Palacio, 2-I-5, exlibris, Barbieri". En el colofón: "Recibí de D. Francisco A. Barbieri la cantidad de mil y cien reales por la presente copia que de su orden he hecho, 12 de mayo de 1870, José Cobeña"
BNE, M/1228

- 166 Jean Laurent (1816-1886)**
Palacio Real por la plaza de Oriente
Fotografía, papel albúmina
BNE, 17/3/25

- 167 Nómadas de la Asociación de Óperas Coliseo de los Caños del Peral**
BNF, MSS/13993/7(13)

- 168 Cartel de anuncio del año operístico In Madrid nel Real Teatro de los Caños del Peral.** Cartel del Teatro de los Caños del Peral. Papeles del empresario Domingo Rossi
1795
BNE, MSS/14053/4(8)

- 169 Carta de Felipe Pedrell a Francisco Asenjo Barbieri**
Barcelona, 3-4-1890
BNE, MSS/14011/3/2/36

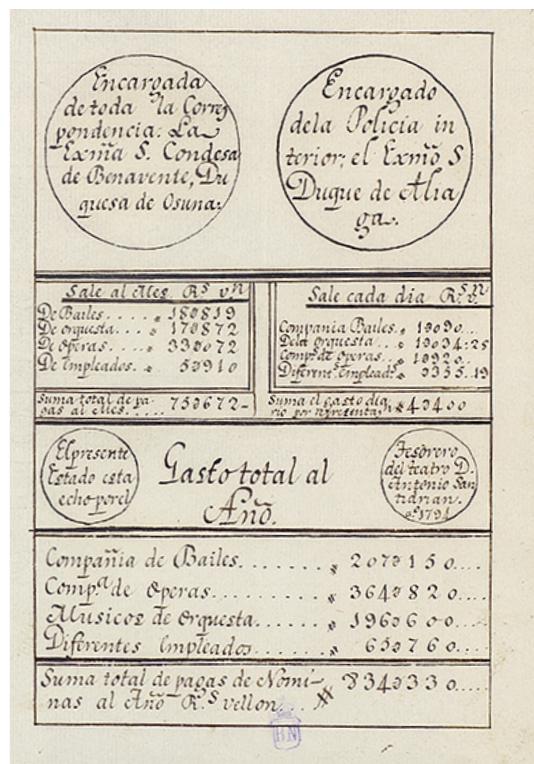
- 170 Documento del legado de su archivo y biblioteca por parte de Barbieri a la Biblioteca Nacional**
Archivo de Secretaría de la Biblioteca
BNE-A, BN 0059/092

- 171 Eduardo Balaca y Canseco (1840-1914)**
Retrato de Manuel Tamayo y Baus
1892
Óleo sobre lienzo
BNE, MUSEO CE0128

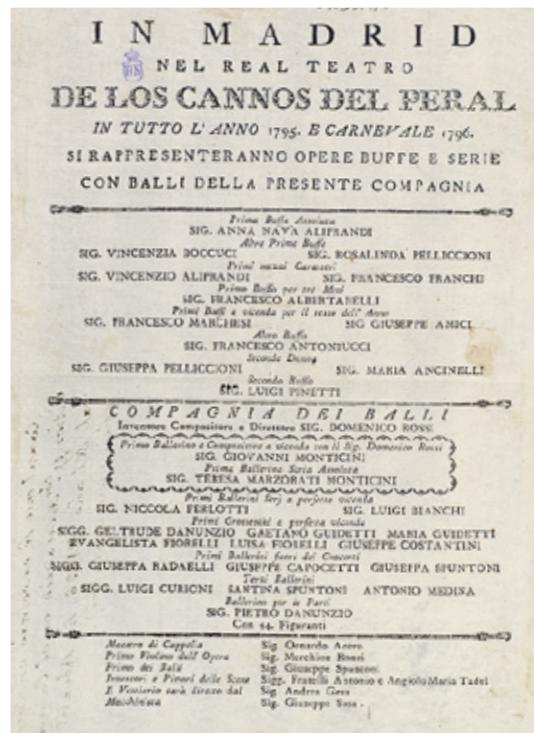
- 172 Juan Antonio Benlliure Gil (1860-1930)**
Retrato de Marcelino Menéndez Pelayo
1912
Óleo sobre lienzo
BNE, MUSEO CE0129

- 173 Felipe Pedrell (1841-1922)**
Escritos Heortásticos. Al maestro Pedrell
Tortosa, Casa Social del Orfeo Tortosí, 1911
BNE, M/11087

- 174 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)**
Marcha triunfal compuesta para banda militar por... para el acto de colocar la primera piedra del edificio de la Biblioteca y Museos Nacionales el 21 de abril de 1866
Ejecutada bajo la dirección del autor por siete bandas militares
Madrid, Carrera y Sanz, 1866
BNE, MP/225/6



167



168

175 Colocación de la primera piedra de la Biblioteca

Nacional, 21 de abril de 1866

Conde de Lipa/fotógrafo/de/s.s.m.m. y a.r.

Fotografía: papel albúmina

BNE: 17/186/20

176 Fichas de Barbieri para sus diversos trabajos de investigación

- De Pablo del Moral: BNE, M. Barbieri/181 (8), (12), (27)
- De José de Nebra: BNE, M. Barbieri/181 (208)
- De Antonio Rodríguez de Hita: BNE, M. Barbieri/181 (208)
- De Rossini: BNE, M. Barbieri/181 (409)
- De Fernando Sor: BNE, M. Barbieri/181 (419)
- De Jacinto Valledor: BNE, M. Barbieri/181 (427)

177 Aviso al público

Anuncio

Melchor Ronzi anuncia los conciertos de cuaresma de 1800 en los Caños del Peral
BNE, MSS/13990/5(4)

178 Melchor Ronzi (fl. 1810)

Plan para instalar un colegio o conservatorio de música vocal e instrumental

Dedicado al Rey Nuestro Señor D. Josef Napoleón Iº, por su autor D. Melchor Ronzi Madrid, año de 1810
BNE, MSS/13415

179 Antonio Báquez de Zamora

Zarzuela de música para el día del nombre del Rey Nuestro Señor que Dios Guarde

Intitulada Quinto Elemento es Amor

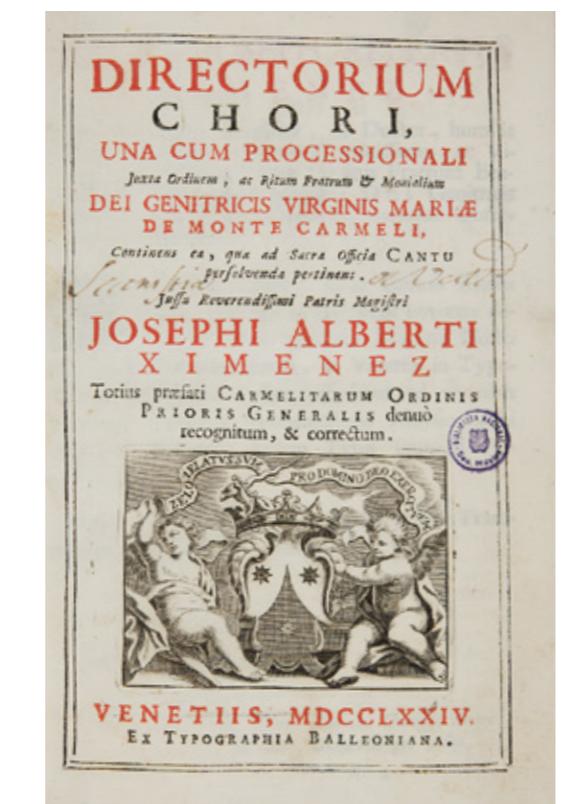
Siglo XVIII

BNE, MSS/14071/1

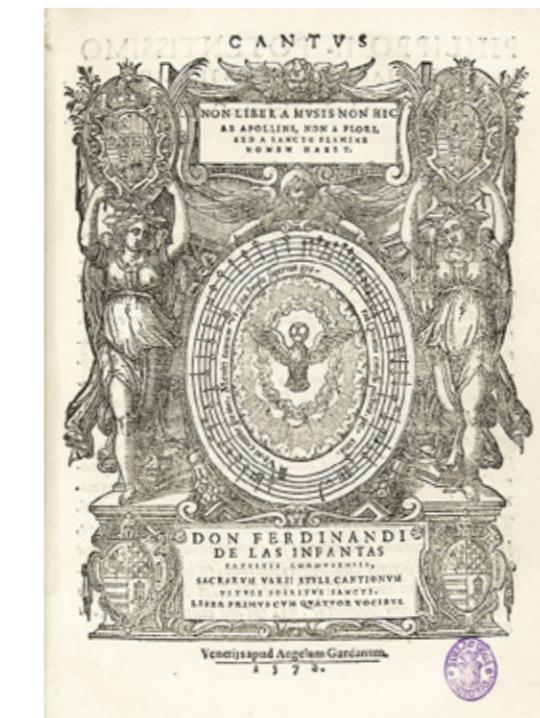
180 Carmelitas. [Antiphonale officii. Latín]

Directorium chori, una cum processionali, iuxta ordinem, ac ritum fratrum et monialium Dei genitricis Virginis Mariae de Monte Carmeli, continens ea, quae ad sacra officia cantu persoluenda pertinent

Venetiis: Ex Typographia Balleoniana, 1774.
BNE, M/1222.



180



184

181 Horae ad usum romanum

Paris, Philippe, Pigouchet, 1496-1497

BNE, INC/850

182 Missale cartusiani ordinis ex ordinatione capituli generalis

Fauratii in Sabaudia: typis Ludouici du Four, Sereniss. ducis tipographi ordinary sumptibus maioris cartusiae, 1679
BNE, M/1070

183 Athanasius Kircher (1602?-1680)

Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta

Romae, Ex tyographia Haeredum Francisci Corbelletti, 1650
BNE, R/23438



185

184 Fernando de las Infantas (1534-1610)

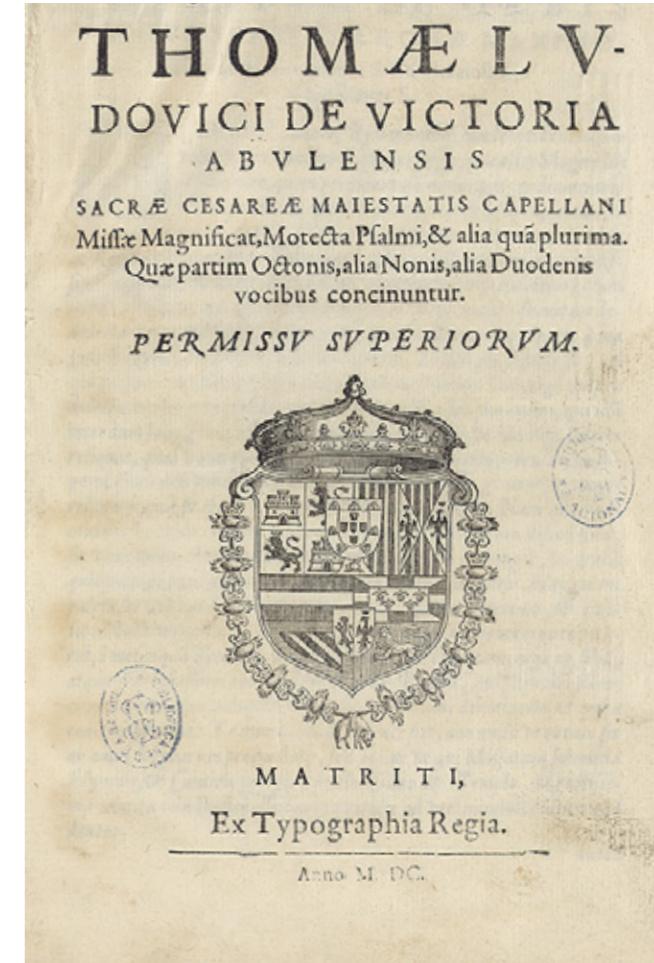
Sacrarum varii styli cantionum, tituli Spiritus Sancti, liber primus cum quatuor vocibus
Venetijs, apud Angelum Gardanum, 1578
BNE, M/1163/2

185 Francisco Guerrero (1528-1599)

Motecta Francisci Gverrei... que partim quaternis partim quinis alia senis alia octonis concinuntur vocibus, liber secundus
Venetiis: apud Iacobum Vincentium, 1589
BNE, R/14446

186 Tomás Luis de Victoria (ca. 1548-1611)

Missae Magnificat
Matriti, ex Typographia Regia, 1600
BNE, R/14438



186

187 Andrea Adami da Bolsena Andrea (1663-1742)

Osservazioni per ben regolare il coro de i cantori della Cappella pontificia, tant nelle funzioni ordinarie

Roma, per Antonio de' Rossi alla Piazza di Celi, 1711
BNE, M/1162

188 Luys Venegas de Henestrosa (ca. 1510-ca. 1557)

Libro de cifra nueua para tecla, harpa, y vihuela
Alcalá, en casa de Joan de Brocar, 1557
BNE, R/6497

189 Antonio de Cabezón (1510-1566)

Obras de música para tecla, arpa y vihuela
Madrid, Francisco Sánchez, 1578
BNE, R/3891



187

190 Luys Milán (ca. 1500-ca. 1561)

Libro de mvsica de vihuela de mano
Valencia, por Francisco Díaz Romano, 1536
BNE, R/14752

191 Giovanni Paolo Foscarini (1600-1647)

I quattro Libri Della Chitarra spagnola... Autore l'Academico Caliginoso detto il Fvrioso.
Nouamente composto
1635
BNE, R/5669

192 Pierre Rameau (1674-1748)

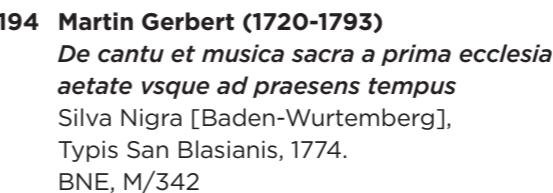
Le maître à danser
Paris, chez Jean Villette fils, 1734
BNE, M/1914



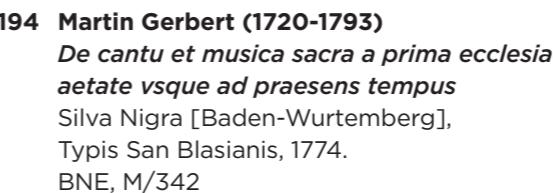
190

193 Juan Jacinto Rodríguez Calderón

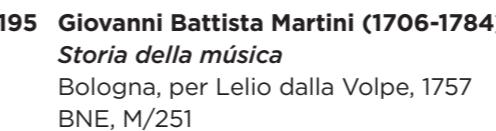
La bolerología o Quadro de las escuelas del bayle bolero
Philadelphia, en imprenta de Zacharias Poulson, 1807
BNE, M/859



191



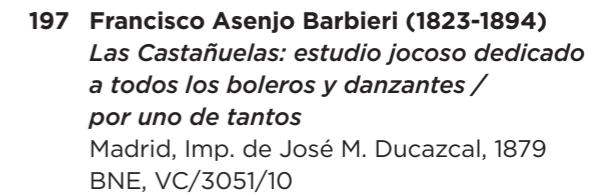
192



193

196 Francisco Agustín Florencio

Crotalogía ó Ciencia de las castañuelas
Madrid, Imprenta Real, 1792
BNE, R/13976 (1)

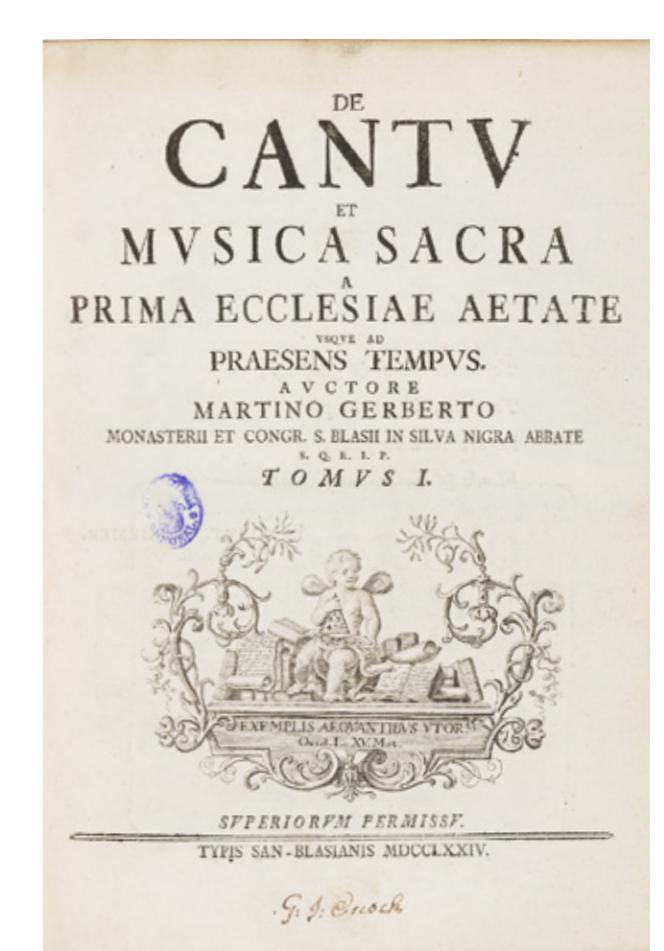


194

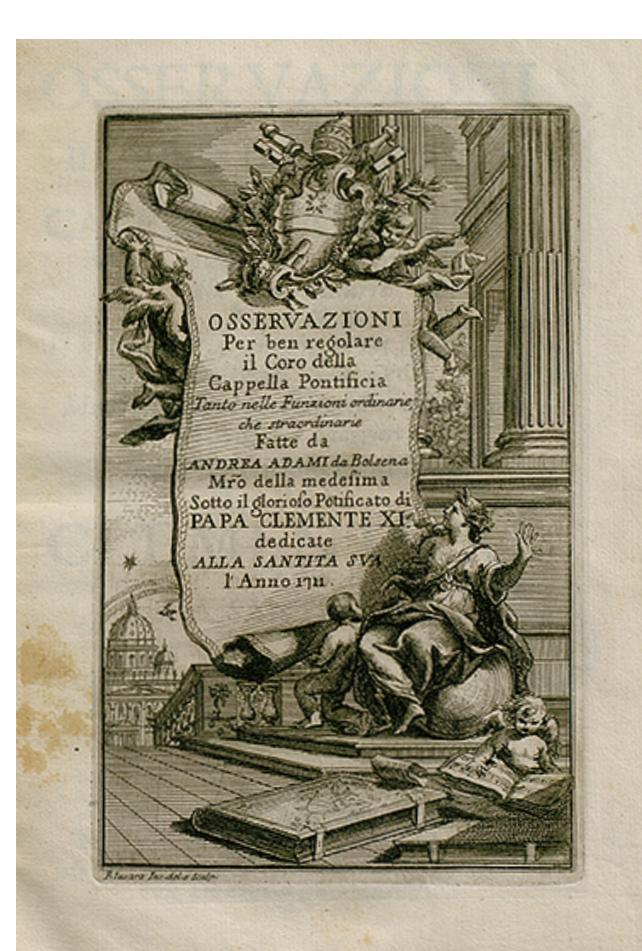
Museo Nacional de Antropología, INVENT/6181.2

Siglo XVII

BNE, VC/3051/10



194



195

197 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)

Las Castañuelas: estudio jocoso dedicado a todos los boleros y danzantes / por uno de tantos
Madrid, Imp. de José M. Ducazcal, 1879
BNE, VC/3051/10



- © De los textos: sus autores
© De esta edición: Biblioteca Nacional de España y Acción Cultural Española (AC/E)
© De las imágenes: sus propietarios
- © Ayuntamiento de Madrid. Archivo de Villa, 46
© Ayuntamiento de Madrid. Museo de Historia, 42, 51, 57, 59, 74, 112, 143
© Carlos Olona, 85, 104, 142
© Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, 37, 72
© Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 33, 45
© Isabel Kindelán, viuda de Francisco Corrales, bisnieto de Barbieri, 16, 137, 139
© José Luis Corrales, bisnieto de Barbieri, 37, 137, 157
© MAE. Institut del Teatre, 96
© Museo Nacional de Antropología, Madrid, 167
© Museo Nacional del Prado, 101
© Museo Nacional del Teatro (Almagro), 48, 49, 71, 80, 82, 83, 87, 141, 143, 151, 155
© Museo del Romanticismo, Madrid, 108
© Paloma Sánchez, viuda de Carlos Corrales (bisnieto de Barbieri) y Carlos e Ignacio Corrales (tataranietos), 22, 64, 136
© Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 37, 44, 52, 56, 84, 103
© Teatro Real, 36

Catalogación en publicación de la Biblioteca Nacional de España

Barbieri : música, fuego y diamantes : [del 24 de febrero al 28 de mayo de 2017] / [comisariado, Emilio Casares Rodicio ; textos, Emilio Casares Rodicio, María Encina Cortizo, Isabelle Porto San Martín, José Carlos Gosálvez Lara ; organizan, Biblioteca Nacional de España, Acción Cultural Española (AC/E)] . — [Madrid] : Biblioteca Nacional de España : Acción Cultural Española (AC/E), 2017

p. : il. col. y n. ; cm

Bibliografía : p. 312-133

NIPO 032-17-002-X . — ISBN 978-84-92462-50-6 (BNE) . — ISBN 978-84-15272-86-1 (AC/E)

1. Barbieri, Francisco A. (1823-1894)-Exposiciones. I. Casares Rodicio, Emilio (1943-). II. Biblioteca Nacional de España. III. Sociedad Estatal de Acción Cultural (España)

929 Barbieri, Francisco A. (083.824)
78 Barbieri, Francisco A. (083.824)

- Créditos de las fotografías
© Gabriel Muñiz, 16, 22, 36, 37, 44, 52, 56, 64, 84, 85, 103, 104, 136, 137, 139, 142, 157
© Pablo Linés Viñuales, 108

NIPO: 032-17-002-X
D. L: M-3245-2017
ISBN: 978-84-92462-50-6 (BNE)
ISBN: 978-84-15272-86-1 (AC/E)

Catálogo de publicaciones de la Administración General del Estado
<http://publicacionsoficiales.boe.es>

La Biblioteca Nacional de España ha hecho todo lo posible para identificar a los propietarios de los derechos intelectuales de las imágenes reproducidas en esta publicación. Se piden disculpas por los posibles errores u omisiones y se agradecerá cualquier información adicional de derechos no mencionados en esta edición para ser incluida en posteriores reimpresiones.

*¡Gran cosa es tener levita
en siglos de ilustración!*

F. A. Barbieri





GOBIERNO
DE ESPAÑA



AC/E
ACCIÓN CULTURAL
ESPAÑOLA