NUESTRO PRETERITO TEATRO REAL

PAGINAS HISTORICAS

POR

JOSE SUBIRA

EN su novísimo aspecto, el Teatro Real celebró su memorabilísima inauguración el 13 de octubre de 1966, tras una imprevisibie pausa filarmónica que habría de prolongarse más de seis lustros, ofreciendo la particularidad de que hoy ha dejado de ser una gran mansión de representaciones líricas y al verse privada de un amplísimo escenario se ha convertido en suntuosa y atractiva sala de conciertos. En su faz anterior estuvo reservada a los espectáculos operísticos sin interrupciones desde que abrió sus puertas al público por primera vez el 19 de noviembre de 1850 y las cerró de manera indefinida un florido mes primaveral de 1925. Mi artículo "El Teatro Real y los teatros palatinos" (inserto en el número de ACADEMIA correspondiente al segundo semestre de 1966) da varios pormenores que podrían encajar aquí, entre ellos los concernientes a el Teatro de los Caños del Peral, erigido con anterioridad en este mismo sitio, y a las vicisitudes que habría de sufrir aquel solar hasta concluirse la definitiva edificación por Real orden de Isabel II. Y se evocarán ahora varios aspectos cuya veracidad se fundamenta en fuentes de crédito absoluto, algunas de las cuales, manuscritas, posee mi archivo particular. Sistemáticamente irán apareciendo a continuación noticias relacionadas con empresarios, escenógrafos, reglamentos, iluminaciones, contratos de artistas, abonos de pago y de favor, bailes de máscaras, cantantes famosos por diversos motivos, etc. Demos fin a este preámbulo orientador y entremos en materia.

I. EMPRESARIOS

Durante los tres cuartos de siglo que habría de ofrecer actividades líricas el Teatro Real madrileño las personas encargadas de la empresa fueron sucediéndose. Todas corrieron los peligros inherentes a esa labor

administrativa donde se arracimaban contrapuestos intereses y se acumulaban percances en bastantes casos. La situación había presentado otro cariz en el siglo anterior, cuando el Teatro de los Caños del Peral estableció de un modo estable las representaciones operísticas. Ello acaeció en 1787.

Aquel año el Rey Carlos III concedió a los hospitales madrileños el beneficio exclusivo que hubiera de proporcionar la implantación de la ópera en Madrid. Fue Hermano Mayor de la Junta de Hospitales aquel Duque de Híjar poseedor de un palacio que contaba con un teatro en el interior y era por añadidura entusiasta filarmónico. Entonces se arrendó por seis años el coliseo de los Caños del Peral a dos comerciantes italianos. Ellos arreglarían el deteriorado local, costearían las decoraciones y enseres exigidos para las representaciones operísticas, quedándose con la propiedad de todo ello, y desde el segundo año entregarían cada mes diez mil reales "a beneficio de los povres del Real Hospital General de esta Corte", como declara textualmente el libreto de la primera ópera representada, que fue *Medonte,* con música del compositor Giuseppe Sarti. Al punto constituyeron una orquesta en cuya plantilla la cuerda contaba con dieciocho violines, cuatro violas, dos violones (es decir, violonchelos), cuatro contrabajos y el imprescindible "clave", instrumento que desde medio siglo a esta parte se conoce en nuestra nación con el galicismo "clavecín".

Inaugurado en el otoño de 1850 el flamantísimo Teatro Real, se dieron ahí la mano lo fastuoso y lo ruinoso. Para remediar el déficit aportaron cuantiosas sumas aristócratas y potentados. El Conde de San Luis, brazo derecho de la Reina en aquellos menesteres filarmónicos, satisfizo doscientos mil reales de su personal peculio.

Muy poco después comenzó la zarabanda de empresarios. Lo fue D. Felipe Ramos durante un trienio. Aunque estrenó con éxito *La Traviata,* fueron muchos los fracasos; el teatro quedaba desierto y él se retiró por el foro. No tuvo mejor fortuna su inmediato sucesor el Sr. Urries. Se desencadenaron contra él las adversidades, incluso la del año del cólera; sufrió cuantiosas pérdidas; entre sus acreedores figuraban los músicos de la orquesta, por lo que algunos de ellos pasaron al Teatro de la Zarzuela,

recientemente inaugurado. El tercer empresario fue un elegante, inteligente y astuto señor llamado M. Charles Prosper Bagier. Conocía estos asuntos por haber sido empresario del Teatro de Opera Italiana en París. Tanto censuró la Prensa madrileña su abandono, pasividad y sus ambiciones personales que durante algún tiempo dejó astutamente aquellas labores en manos de otro empresario, éste español, que se llamaba D. José Caballero de Saz. Pero M. Bagier prometió enmendarse, por lo cual recuperó el puesto perdido, y como cumpliese con lealtad su promesa todo fueron alabanzas en las letras de molde, si bien, a pesar de todo, lamentasen algunos que se hallara en extranjeras manos aquel pandero lírico. Finalmente, la fortuna le volvió la espalda tras el destronamiento de la Reina Doña Isabel, pues aquellas lides filarmónicas fueron víctimas de un marasmo fatal.

Al sucederle en tal puesto un señor apellidado Velasco muchos celebran que el empresario volviese a ser español. Por entonces andaba muy revuelto Madrid. Había disturbios callejeros, con el peligro de posibles descargas de fusilería. El público elegante se abstuvo de asistir al Real y ello produjo una fatal catástrofe económica transcurridos cinco años.

Diez años sostuvo allí ese negocio lírico su inmediato sucesor, D. Teodoro de Robles, con las inevitables alternativas. En la primera temporada perdió millón y medio de reales, porque se contaba por reales aún, pero logró resarcirse paulatinamente de tan gran revés. Algunos imperdonables desaciertos suyos originaron protestas sonadísimas por lo ruidosas. Cierta noche, los oyentes de palcos y butacas, a una señal convenida, canturrearon rítmicamente las palabras: "Del empresario Robles...", y tras ellos, sin solución de continuidad, los espectadores de las alturas canturrearon con igual energía: "Libéranos, Dómine." También tuvo Robles audacias y aciertos colosales. Estrenó allí *Aida* y *Rienzi*, porque le entusiasmaba el innovador Verdi y no le amedrentaba el temido Wagner.

Luego se esforzó en dar brillo a las funciones un empresario novato e inteligente: D. José Fernández Rovira. Dio novedades como *Lohengrin*, pero fue víctima de numerosas "pegas", como habría de exponer en un

"Manifiesto" muy comentado a la sazón. En 1885 compartió la empresa con él un Conde de Michelena, que acabaría desbancándolo. El Sr. Rovira marchó a París y residió allí cinco años. Bajo los manes de Michelena

¡Ay, si todos los críticos fueran como Ud., otro sería el estado de nuestros teatros! Pero cuando los artículos de periódico se escriben sobre la mesa del comedor de los artistas (?) ó empresarios; cuando la dirección y explotación de los tres primeros teatros de España está entregada á un Rovira, un Ducazcal ó un Salas, creo que han de ser vanos los esfuerzos de Ud. para que las artes teatrales, hoy descarriladas, vuelvan á marchar por el buen camino.

Fragmento autógrafo de una carta que el maestro Barbieri dirigió a D. Luis Carmena y Millán el 17 de junio de 1886.

Colección de José Subirá.

conocieron los madrileños *Falstaff, Carmen* y *Los maestros cantores,* porque su eclecticismo era cosmopolita. Acabó hundiéndose como empresario, y no consiguieron mejor fortuna sus inmediatos sucesores. Los buenos propósitos de D. Luciano Rodrigo no le impidieron sufrir una bancarrota que dejó en la calle al personal humilde. Tras optimistas ilusiones candorosas, D. Manuel González Araco dio bellos funciones allí; mas por no haber recibido la correspondiente Real orden, sino sólo un encargo verbal, a espaldas suyas le desbancaron pronto, echándole por la borda sin resarcimientos. Entonces es adjudicada la empresa a D. Frutos Zúñiga, quien cedió su derecho a D. Rafael Conde Salazar. Lo primero que hizo éste fue vender objetos valiosos, por lo que habrían de decir de él las letras de molde: "No asamos y ya pringamos." Dos años duró su empresa, sucediéndole en tan elevada misión el director de escena D. Luis París en el otoño de 1898. La iniciada wagnerización de antes ganó en amplitud; se cantó *La Walkyria* con letra castellana; produjo sensación la novedad pucciniana de *La Bohème,* y se ofrecieron otras novedades. El público, sin

embargo, se alejó cada vez más de aquel regio coliseo y las pérdidas fueron cuantiosísimas, por lo que el inteligente y entusiasta Luis París abandonó la empresa después de haberla sobrellevado con paciencia durante cuatro años.

Abierto el concurso una y otra vez, no se presentó ningún solicitante; mas por fin apareció el salvador prodigioso: D. José Arana. Levantó el crédito y prestigio del coliseo. Lograda la prodigiosa resurrección a costa de orientaciones novísimas y prodigando obras del "antiguo régimen" italiano, cinco años siguió Arana al frente de la empresa. Tras él girará la rueda de empresarios y no siempre con fortuna. Sus inmediatos sucesores, en labor conjunta, fueron D. Luis Calleja y D. Antonio Boceta. Durante seis años mantienen ahí un prudente eclecticismo. Con ellos triunfa el wagnerismo y tienen acogida compositores nacionales. Los calificará "mercaderes del Teatro Real" un folleto acusatorio por "abusar" en el precio de las localidades mientras actúan allí los enardecedores Giuseppe Anselmi y Titta Rufo, pues fue tan grande la subida que la entrada de "paraíso" se puso nada menos que a dos pesetas cuando actuaba ese tenor y a tres cuando actuaba este barítono.

Pretendió "levantar un muerto" D. Eduardo Olea; no lo consigue por las dificultades que acarreó la guerra europea iniciada en 1914, y pronto abandonó la empresa, bajo cuyos manes se había estrenado *Parsifal.* En 1915 el Gobierno asume sin éxito la organización lírica. No es más venturoso en su fugaz paso por el regio coliseo D. Ercole Casali. Surge a continuación un Patronato del Teatro Real, y se disuelve muy pronto no sin haber perdido cuantiosas sumas. Tras esto durará tres años la empresa Volpini-Zenatello; y otros tres más la de D. José de Amézola, que acabará catastróficamente. Es transitoria una "Delegación regia" constituida por D. Antonio Buceta, para quien no tenía secretos aquel teatro. En 1924 asume la empresa de nuevo D. Ercole Casali. Se las promete muy felices; pero un año después se impuso, frente a la temida ruina económica, la amenazadora ruina del edificio, con el fatal cierre fulminante, que habría de durar más de cuarenta años...

II. ESCENOGRAFOS

Como dijo Bourdon muy sutilmente con referencia a las representaciones teatrales, "el decoro es un personaje de la obra". En las funciones operísticas acude la concurrencia para oír y también para ver. Por tanto a la intervención de libretistas, compositores, cantantes y personal de la orquesta se añade imprescindiblemente la de los escenógrafos.

Desde su construcción en 1850 el Teatro Real contó con escenógrafos de mérito y algunos valiosísimos, siendo españoles unos y extranjeros otros. Cronológicamente ocupó el primer lugar el francés D. Enrique Philastre, que había triunfado en París antes de trabajar para el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, y que de aquí pasó a Madrid, donde pintó unas cuarenta decoraciones para el teatro del Real Palacio, alzado en 1849 por la Reina Isabel II. Una vez cerrado este coliseo particular pasaron aquellas decoraciones al Conservatorio de Música, donde años después las consumiría un incendio espectacular. Se debe advertir que al aproximarse la solemne apertura del Teatro Real se abrió un concurso entre escenógrafos, obteniendo la victoria M. Philastre por el reconocido valor de su arte y lo exiguo de sus pretensiones económicas. Por unir a alguna de esas circunstancias la rapidez en el trabajo fueron elegidos también D. Eugenio de Lucas, D. Francisco de Aranda y D. Antonio Bravo para que los tres realizasen "la obra de pintura", pues, aun descontadas las decoraciones, era imprescindible ornamentar las paredes y techos de la sala principal, además de salones y escaleras, lo cual se realizó rindiendo culto a lo alegórico. Poco duraron allí, sin embargo, las actividades de todos ellos.

A partir del segundo año, y durante seis consecutivos, sólo hubo un escenógrafo: el catalán D. Eusebio Lucini. Había brillado en el Liceo barcelonés este gran arista y ahora exornó con primorosos decorados numerosas creaciones líricas, entre ellas las tres de Verdi que en el transcurso de dos años habían de cimentar su gloria, es decir, *Rigoletto, Il Trovatore* y *La Traviata,* y además dos óperas escritas por Arrieta y estrenadas ya en el teatrito particular del Real Palacio: *Ildegonda,* aplaudida con anterioridad en Nápoles, y *La conquista de Granada,* obra que al re-

presentarse en el Real tomó el nuevo título de *Isabel la Católica.* También causaron sensación el templo y el circo romano pintados por Lucini para *Poliuto,* de Donizetti.

Desde 1859 hasta 1874 brilló allí como escenógrafo un boloñés muy admirado por Rossini que se llamaba Augusto Ferri. Entre sus múltiples decoraciones produjeron el mayor efecto aquellas pintadas para *El profeta, La africana, Fausto, La hebrea, Guillermo Tell* y *Aida.* Asombró en esta última la margen del Nilo bañada por la luz de la luna y por estelares fulgores. De Italia trajo Ferri, como ayudante, a un compatriota suyo que durante muchos años habría de refulgir con propia luz en la Villa del Oso y del Madroño: el veneciano Jorge Busato, de feliz recordación. Y mucho después este escenógrafo insigne formó sociedad con otro colega no menos admirado: el albacetense Amalio Fernández, que residió en Madrid desde su niñez. También se asociaron a Ferri el piamontés Bernardo Bonardi y el catalán Pedro Valls Bofarull; se granjeó tal crédito ese trío que durante más de diez años —desde 1874 hasta 1885— desplegó incesante y victoriosa actividad, figurando entre sus más destacadas decoraciones aquella de *Rienzi.*

El catalán D. Francisco Pla y Vila, discípulo de Philastre primero y de Soler y Rovirosa posteriormente, permaneció en Madrid algún tiempo para pintar las decoraciones del veraniego teatro Rossini y además durante algunos años se asoció al mencionado trío. Fallecidos aquellos dos catalanes a dos años de distancia, proseguirían colaborando triunfalmente Bonardi y Busato. Ambos presentarían en el Teatro Real las decoraciones requeridas para numerosas producciones extranjeras y para otras dos nacionales: *Roger de Flor,* con música de Ruperto Chapí, y *Doña Juana la Loca,* con música de Emilio Serrano. Las letras de molde propagaron una semblanza de Busato que dice así:

Pinta telones que es un portento;
nunca se agota su inspiración,
y a sus pinceles y a su talento
deben mil obras su salvación.

En 1899 regresó a su país natal ese artista. Como tanto le debía el Teatro Real le rindió un conmovedor homenaje. Allí leyó el actor Thuiller una aplaudida *Carta de despedida* escrita en verso por Manuel del Palacio. Desde 1890, y durante muchos años, trabajó Amalio Fernández incansablemente para el Teatro Real y admiraron sus decoraciones wagnerianas, sobre todo las de *El buque fantasma* y *Parsifal*. Entre otras numerosísimas, todas excelentes, resaltó la de *Sansón y Dalila*, cuyo estreno produjo un incidente inolvidable para cuantos asistieron al Real aquella noche. Por no haberse ensayado el derrumbamiento del templo los tramoyistas desconocían el manejo de aquel tinglado novísimo. El último entreacto se prolongó lo indecible, creciendo más y más la impaciencia del auditorio. La Reina Regente D.ª María Cristina ordenó desde su palco regio que no se demorase más la espera. No había tiempo que perder y súbitamente sobrevino la escena del derrumbamiento, sorprendiendo a coristas y bailarinas, todos los cuales corrieron despavoridos al ver como caían sobre sus cabezas tan frágiles columnas. Tan magna sensación de realidad entusiasmó a todos los espectadores, pues en aquella escena ilusionadora jamás se había visto ni volvería a presenciarse nada tan vivo y emocionante como aquel súbito e inesperado derrumbamiento...

III. REGLAMENTOS

En lo referente a las representaciones líricas madrileñas, data de 1787 el primer Reglamento. Ello acaeció al instaurarse en el Teatro de los Caños del Peral la ópera italiana "para el mejor orden y policia del Teatro de la Opera". Pocas semanas después apareció el correspondiente "Vando" —es decir, "Bando"— encaminado a que se conservasen "la tranquilidad y decoro a que es acreedor el Público". Tenía treinta y cuatro artículos aquel Reglamento y tenía otros veintitrés este "Vando" tranquilizador. Fieles reflejos de las costumbres imperantes a la sazón, ofrecen aspectos variadísimos, como son los concernientes a la puntualidad en las representaciones (cosa que se consideraba esencial), aparcamiento metó-

dico de los carruajes (cuya vigilancia se encomendó a un piquete de Caballería o de Dragones), cuidadosa iluminación (que afectaría a gradas, cazuela e interior de los palcos "en evitación de abusos"), compostura por parte de los espectadores (para evitar infracciones a la "libertad regular que pide una diversión honesta"), prohibición absoluta de hablar o hacer señas a las mujeres desde el patio, así como de permanecer cubierto y llevar embozo, gorro o cualquier otro disfraz que ocultara los rostros de la concurrencia. Además se estableció un "Arancel" para fijar los precios de las localidades, se dictaron precauciones para prevenir incendios o peligros de otra clase, etc. Todo ello se anotaba en el "Reglamento" inicial y se puntualizaba en el "Vando" subsiguiente con sus normas precisas y sus severas sanciones para todo infractor. Sirvan como ejemplo las siguientes líneas: "Se instruira por los Amos a los Criados de que no causen rumores mientras los aguardan, y que no abandonen la vista de su respectivo coche, porque serán responsables de cualquier accidente que por su causa sobreviniera."

Una vez inaugurado el Teatro Real en 1850 no pudieron faltar otros adecuados Reglamentos, y al sucederse los años volvían sobre aquel tema los diversos departamentos ministeriales, especialmente el de Gobernación, el de Hacienda y el de Instrucción Pública y Bellas Artes. Algunos Reglamentos afectaban a los diversos teatros y no sólo al Real. Un folleto de 1888 expuso que si bien superaba este último a los demás coliseos de Madrid en cuanto a la seguridad del público, dadas sus condiciones y aislamiento, debería mejorar en algunas cosas. Había ya puertas que se abrían hacia adentro, y las que se abrían hacia afuera deberían ensancharse dada su estrechura. Asimismo, se debería ensanchar la mampara del hueco central, instalar una boca de riego en la puerta central que recaía sobre la plaza de Isabel II, trasladar a un sitio más seguro los contadores de gas y ampararlos con cubiertas de incombustibles y modificar para mayor tranquilidad del público el piso de la sala, el cual estaba hueco por dentro, pues debajo del mismo existían seis caloríferos con el correspondiente depósito de leña.

Tres años antes el Ministro de Hacienda había publicado un *Reglamento para el gobierno, régimen interior y administración del Teatro Real.* Su personal quedaría integrado por un Conservador, un guarda-efectos, un auxiliar de la Conservaduría, cinco porteros, un vigilante de los aparatos contra incendios y diez mozos de faena. El Conservador, como representante del Gobierno y jefe del establecimiento, estaría encargado de su régimen y administración y además ejercería la suprema vigilancia respecto a la custodia y conservación del edificio, así como de todo cuanto tuvieran sus departamentos y sus almacenes.

Un cuarto de siglo después el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes dictó con igual título un nuevo Reglamento. Ya no habría un Conservador, sino un Comisario inspector y un organismo técnico y permanente que asesoraría a la Superioridad. Formarían esa Comisión el Inspector general de Bellas Artes en función de presidente, la Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Conservatorio madrileño y los "abonados del Teatro Real". Integrarían el personal un interventor, un conservador, un escribiente auxiliar, un conserje, cuatro porteros, dos encargados de los aparatos contra incendios, doce mozos de faena, cinco celadoras de los gabinetes tocadores y dos ayudantes electricistas para el servicio del alumbrado.

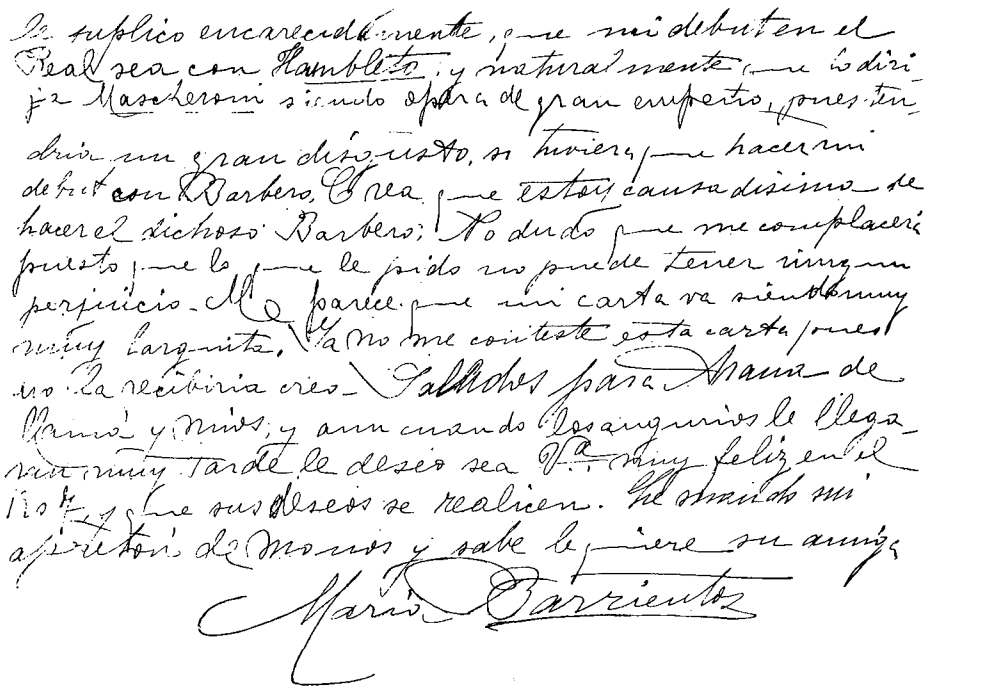
Esos dos Reglamentos —uno del siglo XIX y otro del siglo XX— fueron firmados por dos prestigiosos ministros muy nombrados y renombrados en su tiempo: D. Fernando Cos-Gayón y D. Amalio Gimeno, este último Académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando y aquél de la de Ciencias Morales y Políticas...

IV. CONTRATOS Y SU VARIEDAD

El personal coadyuvador de las representaciones escénicas se integraba por diferentes elementos: primeras figuras de canto, partiquinos, coristas, directores y profesores de orquesta y cuerpo de baile. Sus derechos y obligaciones se estipulaban de común acuerdo con la empresa y se fijaban mediante contratos que establecían la cuantía de los emolumentos.

Don José Arana, empresario que levantó el prestigio del Teatro Real tras azarosos años, cuando corrían los primeros del siglo actual contó con una persona de absoluta confianza para todo lo relacionado con el aspecto económico del regio coliseo: D. José Bilbao. Había sido éste su ahijado en la pila bautismal y muchos años después publicaría un volumen donde se detallan minuciosamente las realizaciones artísticas y el panorama económico de aquella etapa lírica. Guardó celosamente tan valiosa documentación y, dado su gran afecto hacia mí, poco antes de fallecer me obsequió generosamente con tan valioso archivo, del cual entresacaré ahora interesantes noticias relacionadas con diversos contratos.

Merecen especial mención los firmados por dos intérpretes catalanes de primera magnitud: la tiple María Barrientos y el tenor Francisco Viñas. Aquélla daría cinco funciones a razón de 2.500 libras por cada una.


Le suplico encarecidamente, que mi debut en el Real sea con Rambleto, y natural mente que lo dirija Mascheroni siendo opera de gran empeño, pues tendría un gran disgusto, si tuviera que hacer mi debut con Barbero. Crea que estoy causa disima de hacer el dichoso Barbero; No dudo que me complacerá puesto que lo que le pido no puede tener ningun perjuicio. Me parece que mi carta va siendo muy muy larguita, Ya no me conteste esta carta pues no la recibiria creo. Saludos para Arana de Mamá y Mios, y aun cuando los aguinaldos le llegan muy tarde le deseo sea V.a muy feliz en el Año y que sus deseos se realicen. Le saluda su afectísima de Mamas y sabe le quiere su amiga

María Barrientos

Final de una carta dirigida por la tiple María Barrientos a D. José Bilbao el 22 de diciembre de 1906.

Colección de José Subirá.

Aunque formaban su repertorio las óperas *Barbieri, Sonnámbula, Puritanos, Elixir* y *Amletto,* sólo se obligaba a cantar dos de ellas. Su paisano Viñas cantaría tres veces por semana, pero nunca dos días seguidos; actuaría en dieciséis funciones, cobrando por cada una 1.900 pesetas. Formaban su repertorio las óperas *Lucía, Profeta, La africana, Aida, Gioconda, Sansón y Dalila, Tosca, Tannhäuser* y *Lohengrin;* según cierta cláusula del contrato se comprometió a "cantar una función de despedida sin cobrar remuneración alguna por ello".

Italia proporcionó cuatro excelentes cantantes. La tiple Gemma Bellincioni quedó escriturada por ocho funciones con 20.000 francos más los gastos de viaje. Alessandro Bonci quedó escriturado como "primer tenor absoluto del Teatro Real" por doce funciones con 30.000 francos. Se contrató al "primer barítono" G. Mario Sanmarco por veinticuatro funciones más una gratuita y con 1.100 francos por actuación. Se contrató a Giuseppe Anselmi por otras ocho a razón de 3.000 pesetas por actuación; y entre las óperas de su repertorio la empresa elegiría algunas de las siguientes: *Lucía, Barbero, Cavallería rusticana, Werther, Julieta y Romeo* y la *Manon* de Massenet.

Entre los directores de orquesta contratados figuraban el italiano Edoardo Mascheroni y el español Ricardo Villa. Aquél percibiría por toda la temporada, de poco más de tres meses, 13.685 francos, descontándole el cinco por ciento, importe del impuesto al Estado. Este figuraría como segundo director de orquesta; por toda la temporada percibiría 4.000 pesetas, pero de esa cifra se descontaría el cinco por ciento para el Estado. El maestro de coros D. Joaquín Albiñana cobraría por igual tiempo 2.500 pesetas.

La misma fuente documental me ha suministrado listas de los profesores de orquesta, coristas y cuerpos de baile, con expresión de sus honorarios y mención de sus domicilios. En la orquesta figuraban nombres que habrían de ocupar años después relevante papel en la vida musical española. El viola D. Conrado del Campo, futuro autor de óperas estrenadas en ese coliseo, tenía asignadas ocho pesetas diarias. El violín D. Bartolomé Pérez Casas, futuro creador de la Orquesta Filarmónica, tenía

asignadas siete pesetas y media diarias. Y ellos, como todos los demás profesores, sufrían la merma requerida por el impuesto del Estado.

Los coristas eran numerosos, percibiendo cantidades en relación con su jerarquía. En las cuerdas de tenores y barítonos el que más cobraba eran siete pesetas al día y el que menos tan sólo dos; en las de tiples, alcanzaba cinco pesetas la más venturosa y sólo dos la menos favorecida. Y así sucesivamente. Formaban el cuerpo de baile treinta y una mujeres, pero cobraban honorarios tan ínfimos que la nómina diaria del "Cuerpo coreográfico" costaba a la empresa noventa pesetas escasas diariamente. De sus nombres y apellidos únicamente subsiste un recuerdo en aquella lista trazada con esmero por un pendolista cuyo nombre nos es absolutamente desconocido en nuestros días...

V. ABONOS Y SUS VARIEDADES

También guarda relación con el aspecto económico del Teatro Real madrileño lo referente a los abonos. Estos muestran dos clases, aunque no lo propalaran las letras de molde, pero sí los papeles administrativos procedentes del archivo de D. José Arana. Los había de dos especies: abonos de pago y abonos gratuitos. Aquéllos variaban con el curso de los años o por otras circunstancias adventicias. Anunciados con perfecto detalle, afectaban a las diversas localidades del coliseo. Los había individuales, como las butacas de patio, y los había colectivos, como los palcos y plateas. En cuanto a los otros abonos, ello merece un párrafo aparte.

Los abonos gratuitos referentes a la temporada teatral 1901-1902, es decir, aquella que antecedió al primer año de la empresa Arana, aparecen detallados con máxima precisión en varias hojas de papel de barba, llevando la primera esta declaración inequívoca: "Lista de las localidades de favor en la última temporada." Dicha relación establece una lista nominal atendiendo a la diversidad de localidades: plateas, palcos bajos, palcos principales, palcos segundos, palcos terceros, palcos escenarios y butacas, verificándose la distribución con máxima escrupulosidad. Las

obtenían unas personas a diario y otras en el turno primero o en el segundo, porque esto de los turnos establecía tradicionales diferencias en cuanto a elegancia por parte de los concurrentes.

Podrían establecerse dos censos: uno, el de personas que lograban esa merced por ser quienes eran; otro, el de las favorecidas por consideración a los servicios que prestaban en el coliseo, por sus labores en la Prensa diaria, semanal o periódica, y por circunstancias especificadas concretamente. Muchos de los nombres relacionados en aquella lista sonaban en mi juventud, pero las nuevas generaciones los desconocen en absoluto; otros, en cambio, han pasado a la Historia y se los cita cuando llega la oportunidad.

El censo de la Prensa favorecida con ese beneficio musical ofrece títulos variadísimos y algunos curiosos en verdad. He aquí algunos, pero no todos: *Gaceta de Madrid, Diario Oficial de Avisos, Ilustración Nacional, Heraldo Militar, La Correspondencia Militar, Anales del Ejército, El Ejército Español, Diario de la Marina, La Ley, El Español, Heraldo de Madrid, El Imparcial, El Liberal, El País, El Nacional, El Día, La Epoca, La Correspondencia de España, El Correo, El Correo Español, El Globo, España, El Diario Español, El Siglo, El Siglo XX, El Teatro, La Ilustración Española, El Album Ibero Americano, Don Quijote, La Publicidad, Arte y Letras, La Lectura, España Artística, La Ultima Moda, Nuevo Mundo, Madrid Cómico* y *El Cardo.*

También abundaron los escritores y artistas que por bullir a la sazón obtenían ese gustado beneficio filarmónico. He aquí algunos de sus nombres: Eusebio Blasco, Mariano de Cavia, Luis Carmena, Juan Valero de Tornos, Antonio Palomero, Ricardo de la Vega, Celso Lucio, Ricardo Catarinéu, Leopoldo Romeo, José Nakens, el escenógrafo Amalio Fernández y el escultor Mariano Benlliure. También abundaron los políticos de elevadísimo renombre que podían oír óperas en aquel teatro a diario unos y a turno par o impar otros. Tales eran los casos de D. Valeriano Weyler, D. Práxedes Mateo Sagasta, D. José Canalejas, el Conde de Romanones, D. Antonio Barroso y D. Antonio García Alix, que a la sazón era Ministro de Instrucción Pública...

Aun continuaría esta lista evocadora si mencionásemos nombres y apellidos de otras personas favorecidas por sus cargos oficiales, por amistad particular, por inexcusable consideración o por otras razones declaradas en aquella "Lista grande". Hasta la empresa Los Tiroleses tuvo su entrada "por fijación de anuncios", como se hizo constar taxativamente para rendir culto a la verdad inequívoca.

Con la lectura de estos censos históricos tal vez se rejuvenezcan los que eran jóvenes hace más de medio siglo y viven todavía, pues ello evoca el ambiente político, social y cultural de mis años mozos...

VI. LOS PROGRAMAS

La concurrencia a las funciones operísticas recibía gratuitamente los programas de cada noche. Durante largo tiempo se encabezaban con la vistosa expresión "TEATRO REAL", tras lo cual, en tipografía menos solemne, se podían leer estas tres precisas palabras: "Unico programa oficial." Sus páginas, en papel de varios colores, consignaban el título de la ópera representada con la relación de sus intérpretes y otras circunstancias dignas de tomarse en consideración. La hoja siguiente refería el argumento de la obra representada. Luego, la sección anunciada con la voz "Entreactos"; allí se podían leer pensamientos filosóficos, chascarrillos de gracia a veces discutible y gran profusión de anuncios, en prosa los más, pero en verso algunos.

Pasó por mis manos, transitoriamente, un volumen lindamente encuadernado por un filarmónico de pro. Acogíanse en él los programas de las óperas cantadas durante la temporada 1909-1910. Antecedían a esa colección dos hojas blancas, sobre las cuales, hace más de medio siglo, una mano desconocida hoy consignó breves datos que tienen su importancia histórica. En la primera hoja se lee:

"Sueldos de los principales artistas por función:

Titta Rufo, 6.000 francos.
Anselmi, 5.000.
La Storchio, 3.000.
Stracciari, 1.800.
La Pareto, 1.200."

La siguiente hoja acogió una lista de las principales óperas representadas aquel año, consignando los nombres de sus más destacados intérpretes y los de los que en cada caso habían dirigido la orquesta. Estos últimos fueron cuatro, a saber: los italianos Tulio Serafin y Luigi Marinuzzi, el germano Walter Rabl y el español Ricardo Villa, que en 1909 había fundado la Banda Municipal de Madrid. Presidido entonces el repertorio por un eclecticismo de buena ley, se representaron entre otras óperas las italianas *Aida* y *Otello*, las francesas *Carmen*, *Sansón y Dalila* y *Manon*, las alemanas *El ocaso de los dioses* y *Salomé* y las españolas *Margarita la tornera*, de Ruperto Chapí, y *Colomba*, de Amadeo Vives. Intervinieron cantantes españoles ya de primera fila, ya de renombre pasajero, mereciendo especial mención Matilde de Lerma, María Gay y Beatriz Ortega Villar, en los respectivos papeles de la princesa etíope Aida, la cigarrera sevillana Carmen y la tornera conventual Margarita.

Los chascarrillos insertos en los programas de aquel año teatral tenían un menguado calibre irónico, del que da buena fe el siguiente diálogo:

"—¡Ah, qué horror! Se me ha puesto carne de gallina.

—¿De gallina? Entonces deja usted de ser jamona."

Los anuncios, en su variado pintoresquismo, pintan un ambiente social y costumbrista no exento de interés. Para llamar la atención y atraer clientela unas veces realzaban la novedad de los artículos ofrecidos a la "creme" o "élite" de la sociedad madrileña, cuando faltaba poco para que se declarase la primera europea y más tarde mundial, y otras veces ponderaban sorprendentes baraturas, dignas de tomarse en consideración por aristócratas y potentados.

He aquí una breve y compendiada selección de anuncios espigados en rápida lectura. Algunos establecimientos comerciales llevaban títulos en latín o en francés, pero no había ninguno en inglés entonces. "Domus Aurea" vendía los calzados más selectos y duraderos de toda España, según declaración, si hiperbólica, textual en todo caso. "La Poupée" hacía corsés de lujo, y su rival, "La Jouvence", fabricaba "corsets sur mesure". A continuación de estos anuncios, que se empalmaban visualmente, había otro en español de "Cremas y betunes para el calzado".

Si del vestuario pasáramos a la alimentación podríamos contemplar un panorama variadísimo. Allí un establecimiento daba la consigna terminante: "No tome usted otra leche de vacas que la de Mimosa", y otro dijo que se podían adquirir "tés extrafinos traídos directamente de la China".

A quienes quisieran tener *confort* en sus hogares esos programas les ofrecían calefacciones higiénicas por vapor en los pisos aunque ya estuviesen habitados, así como también "burletes invisibles y de pelote desde diez céntimos metro". Cierta casa alquilaba automóviles para la población por las mañanas, tardes y noches por mil pesetas mensuales "todo comprendido".

No pudieron faltar anuncios de joyerías. Mientras una proporcionaba alhajas de ocasión, así como también cadenas macizas desde 13,75 pesetas el gramo, otra anunció que compraba y vendía "toda clase de alhajas y papeletas del Monte de Piedad". Se prodigó insistentemente aquel anuncio en prosaicos versos de arte mayor que dicen:

¿Quién, en vez de dormir, hace veladas
de las terribles noches invernales,
cuando ceden las toses catarrales
tomando las pastillas benzoadas
del doctor Villa y Cueto por dos reales?

¿Cuántos elegantes de uno y otro sexo adquirirían por tan módica suma esa panacea para curar el catarro cogido al abandonar el regio coliseo después de haberse entusiasmado con *Aida, Carmen* o *Lohengrin?*

VII. LOS BAILES DEL REAL

Exigían ciertas óperas la actuación del "Cuerpo coreográfico", modestamente retribuido por las empresas sucesivas, pero esto mostraba lo secundario comúnmente. En cambio los bailes de máscaras, precursores de la cuaresma, representaban algo de importancia suma año tras año. Y eso desde la temporada inaugural, 1850-1851, en que se dieron seis, costando cada uno ochenta mil reales por término medio, pues entonces se contaba por reales, por cuartos y por maravedises.

En tan memorable ocasión la sala tomó un aspecto singular. Lo primero fue cerrar la elipse del teatro con una decoración en estilo Renacimiento, cuyo autor se llamaba D. José Llop. Siendo indispensable reforzar la iluminación, en todo el salón principal se instaló el gas profusamente. En el escenario, sin cantantes aplaudidísimos, coristas cuidadosos ni coristas poco versadas las más en su arte exhibitorio, se instaló una vistosísima y admiradísima lucerna. Del salón de descanso colgó una araña de cien luces, según cuenta la información recogida en nuestras investigaciones. Doscientos —sí, doscientos— profesores de orquesta tocaban alternativamente numerosas piezas musicales escritas para tan mundana fiesta, dirigiéndolos, entre otros reputados maestros, Molberg, Espín y Guillén.

Aquel año el postrer baile precuaresmal se celebró el domingo de piñata. No fue tan distinguida la concurrencia como en los anteriores por coincidir con él otro pomposo en su magnificencia, pues lo dio en sus espléndidos salones la Condesa de Montijo.

El *ambigú* del Teatro Real abusó "inicuamente" —como hemos leído en letras de molde— durante aquellas fiestas bulliciosas, porque sin escrúpulos de conciencia cobraba ciento por lo que valía diez. El abuso fue comentado por un diario madrileño en los términos siguientes: "Un pastelillo de los de a dos cuartos cuesta tres reales, y así todo lo demás." Y por si fuera poco, la ruindad de los alimentos corría parejas con las elevadas tarifas.

A pesar de todo, aquellos bailes, los primeros celebrados en el Teatro Real, dejaron un recuerdo imborrable entre actores y espectadores. Así lo

atestiguó con patente añoranza, varios decenios después, un cronista del aristocrático diario madrileño *La Epoca,* al declarar que se iba a los mismos con tanta ilusión como la que habría de producir en el porvenir un viaje alrededor del mundo, y eso que en aquellas fiestas sociales del mejor tono se habían cruzado algunos epigramas con duelos y algunas citas con chascos.

Al año de sostener el Teatro Real una academia de baile para mejorar su endeble cuerpo coreográfico celebróse allí, en 1887, un rumboso baile de máscaras. Lo organizó la entonces boyante Sociedad de Escritores y Artistas, fijando en quince pesetas el precio de la entrada y anunciando textualmente: "En el guardarropa se exigirá por los abrigos de cada persona una peseta." Integraron la orquesta ciento veinte profesores, dirigiéndolos el veterano Manolito Pérez, el joven Gerónimo Jiménez y el imprescindible Pedro Urrutia. Para esa fiesta el famoso maestro Luigi Mancinelli escribió un "gran vals" con el título *La vida es sueño,* el entonces popular compositor Casimiro Espino compuso un chotis titulado *Gayarre* y el maestro Goula compuso un galop titulado *¡Fuego!*

La expresión tan popular durante muchos lustros "Polca, Pérez" va ligada a esos bailes del Real, haciendo referencia a una pieza de aquel título que había compuesto ese popularísimo Pérez, conocido por Manuel, y más aún por Manolito, aunque también se italianizaba en letras de molde su nombre de pila en ocasiones, como lo muestra el cartel de abono para la temporada 1892-1893, pues allí se puede leer que habría cien profesores de orquesta dirigidos por los "Signori Mancinelli (Luigi) y Pérez (Emanuel)."

Comentando aquellos bailes *La España Musical* juzgó anacrónica tal fiesta por haber pasado los tiempos en que los enamorados necesitaban la careta encubridora para reunirse secretamente, aunque, a pesar de todo, resultaba sumamente apetecible ante la inevitable atracción que podría producir la "Dama desconocida".

Mayor interés ofreció, el 29 de febrero de 1892, otro gran baile de máscaras celebrado ahí bajo el patrocinio del Círculo de Bellas Artes. Se recibieron más de mil quinientos objetos, donados generosamente, y se

vendieron o rifaron a beneficio de los pobres del Hospital. Entregaron panderetas con dibujos o poesías autógrafas Sorolla, Pla, Unceta, Espina, Comba, Lhardy, Beruete, Mariano de Cavia, Jacinto Octavio Picón y Manuel del Palacio. Este último ilustró una pandereta con la siguiente poesía:

Muchos sabios a medias
hacen libros, y cuadros y comedias.
El sabio verdadero
es el que hace dinero.

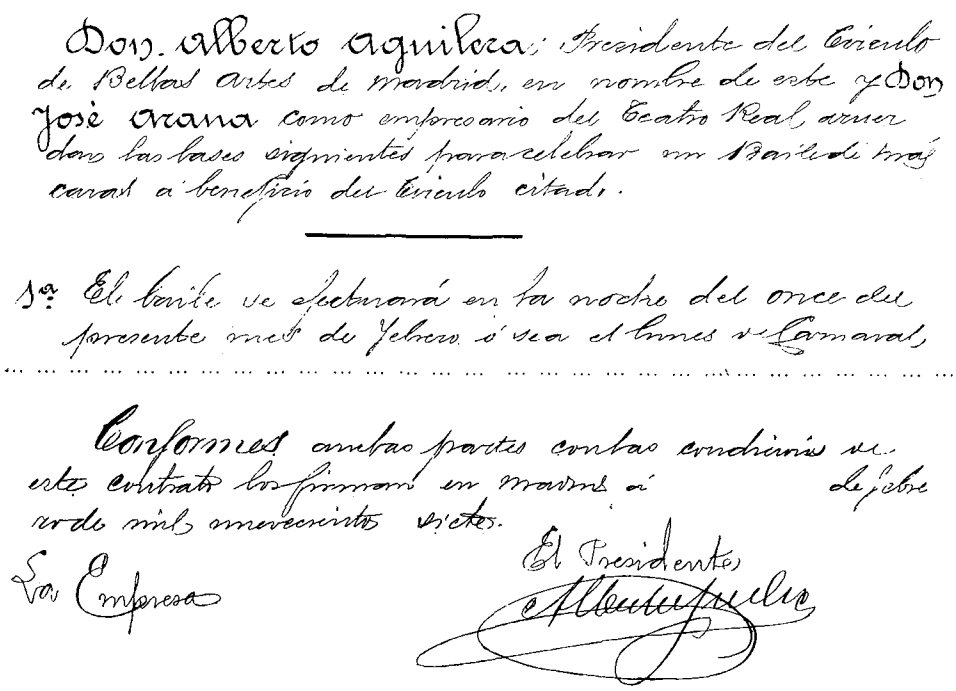
Otras panderetas ofrecían asuntos musicales al presentar dibujos de intención exaltadora o de crítica sarcástica en aquel año de wagnerización a ultranza por obra del director Luigi Mancinelli. Las había con efigies de Mozart, Rossini, Beethoven y Wagner. Comenzó la venta a las dos de la madrugada. Tal acto se deslizó—según frase de un diario— "con todo el orden compatible con esta clase de diversiones", y según otro diario aquella fiesta había logrado galvanizar los bailes del Real, que parecían próximos a extinguirse, pues en años precedentes el aburrimiento había derramado la pesadilla del fastidio por todos los ámbitos del regio coliseo.

En pleno siglo XX siguieron los bailes carnavalinos, porque no todo habían de ser óperas y conciertos. Llegado 1907 celebraron un contrato el Círculo de Bellas Artes y el empresario del Teatro Real D. José Arana, personaje cuya semblanza había trazado Federico Chueca al margen de su efigie en un retrato que guarda mi archivo, porque Chueca era también un poeta de inspiración fácil. Esos versos dicen:

Arana es el empresario
más activo e inteligente,
el *tío* más temerario
y el *gachó* más necesario
que vio la época presente.

Asimismo conserva mi archivo el susodicho contrato. Entre sus cláusulas había una fijando los precios de los artículos que podrían adquirirse en el *ambigú*. No se los había fijado por cuartos ni por reales, sino por

pesetas. Y si su coste hubiera parecido inconcebible en 1851, parecerá irrisorio en nuestros días. Léanse unas muestras para rematar este panorama danzario. Cada ración de ternera, pavo trufado, pescadilla o merluza costaba tres pesetas. Por una peseta podían adquirirse la ración de queso, la de benedictino y la de *whisky*, así como también un paquete de veinticinco serpentinas con la exacta longitud de cuarenta metros cada una.



Don Alberto Aguilera, Presidente del Círculo de Bellas Artes de Madrid, en nombre de este y Don José Orana como empresario del Teatro Real, acuerdan las bases siguientes para celebrar un Baile de máscaras á beneficio del Círculo citado.

1.º El baile se efectuará en la noche del once del presente mes de Febrero ó sea el lunes de Carnaval,

Conformes ambas partes con las condiciones de este contrato lo firman en Madrid á de febrero de mil novecientos siete.

Los Empresarios

El Presidente,

Fragmentos de un contrato que se redactó en 1907 para un baile de máscaras.
Colección de José Subirá.

No eran de máscaras todos los bailes organizados en el regio coliseo, pues se celebró uno de caridad el 30 de enero de 1904, y con fecha de 8 de diciembre de aquel año se dio a la estampa una "Cuenta anual de los ingresos, gastos e inversión de los fondos recaudados". Incluyóse entre los primeros el importe de la rifa de objetos realizada en el hogar de los marqueses de Monteagudo. Entre los gastos hubo una partida de 1.800 pesetas abonadas a la orquesta, otra de 1.200 por servicio de alfombras

y otra más de 520 por alquiler de sillas. Y entre los numerosos favorecidos figuraba en primer lugar el Hospital de Epidémicos del Cerro del Pimentón, seguida de otra partida por adquisición de trajes para enfermos de aquel hospital, y se puntualizaban los socorros y billetes de caridad concedidos a centenares de pobres para que fuesen a muy variados pueblos de España. El contraste entre este baile de caridad y aquellos de máscaras no puede ser más notorio...

VIII. NOCHES DE GALA

Pomposas y brillantes en grado sumo, prodigaban estas noches la ceremonia y el boato. Celebróse la primera en el año 1850, y correspondió a la función inaugural del coliseo que se acababa de erigir por la voluntad casi omnímoda de la filarmónica Reina D.ª Isabel de Borbón. Esa función, naturalmente, resultó apoteósica. En cambio no alcanzó tal categoría ninguna de las celebradas durante el efímero reinado de D. Amadeo de Saboya y su consorte D.ª María Victoria, reinado más rico en angustias y quebrantos que en alegrías y satisfacciones. Considerados aquellos monarcas como intrusos por la linajuda aristocracia española, iban las damas entonces al paseo de la Castellana tocando sus cabezas con peinetas y mantillas en señal de casticismo inconmovible, y asistían al Real, cuando asistían, ostentando en el cabello valiosísimas joyas de oro y pedrería que representaban las simbólicas flores de lis.

Tras la restauración borbónica ciñó la corona D. Alfonso XII y el Teatro Real recuperó el esplendor de los mejores tiempos isabelinos. Mostró un óptimo brillo durante la representación organizada para festejar las nupcias del Rey con D.ª Mercedes de Orleans. Según refirió un diario madrileño había esa noche en los palcos "como mínimum ocho señoras e igual contingente masculino". Según otro diario estuvieron allí presentes "las damas más hermosas y opulentas de la corte". Se estrenó entonces la ópera *Roger de Flor*, con letra del perseverante Capdepón y música del prometedor Chapí. Además se entonó una cantata con letra de Cárdenas y música de Arrieta, alusiva al solemne acontecimiento; y actuaron

allí el eximio Gayarre y un coro de setecientas personas, si no mentía ni exageraba el periodista informante. Ha referido Galdós, en su novela *Miau*, que desde aquella noche inolvidable las miradas de los espectadores se dirigían al palco real para ver entrar a sus monarcas. Todo ello, así como la felicidad conyugal de Palacio, duró tan sólo cinco meses, pues lo quebrantaría la defunción de aquella dama cantada por los romances callejeros con tanta simpatía como ternura.

Cuando contrajo segundas nupcias D. Alfonso con D.ª María Cristina de Habsburgo, no fue menos esplendente la función de gala en el Teatro Real. Cantó Gayarre *Los Hugonotes*, aunque se había anunciado *La Favorita* del *Spirto gentil;* y según las referencias periodísticas apenas se prestó atención a ese ídolo del "bell canto", pues todos se volvían a "escrudiñar" el amplísimo palco de los nuevos cónyuges con la familia real, un deslumbrante séquito y los enviados extraordinarios de las cortes extranjeras. Y no hubo aplausos porque la etiqueta lo prohibía rigurosamente. Dos días después se celebró allí otra función organizada por el Ayuntamiento y en la cual Gayarre cantó *La africana.* Por coincidir con una retreta y una nevada, el público se abstuvo de ir. Habiendo conseguido algunas localidades los revendedores las cedían a bajísimos precios y, finalmente, regalaron entradas de paraíso a los pocos transeúntes que circulaban por allí.

No podía faltar ni dejar de ser tan solemne como aquellas otras la función de gala que se celebró en el Teatro Real cuando contrajeron nupcias D. Alfonso XIII y D.ª Victoria Eugenia. Celebrada tres días después de la boda, cantaron *Lucía* dos artistas catalanes de máximo renombre: María Barrientos y Francisco Viñas. Como es comprensible, las miradas y los gemelos de los espectadores recayeron sobre la reciente soberana. "Radiante de belleza", también "llevaba un lindísimo traje de moiré color azul claro con adornos Pompadour". Asimismo despertaron muchas admiraciones y no pocas envidias la corona de tres flores de lis asentada sobre su cabeza y el collar de turquesas y brillantes que lucía su cuello. Al aparecer en el palco se oyeron piropos como aquel de "¡Viva la Reina de la hermosura!", mezclándose con vivas ensordecedores. Una vez con-

cluido el espectáculo el desfile de coches por la calle del Arenal formó una larga fila y duró dos horas, si damos crédito a cierto decir, tal vez hiperbólico, de la Prensa.

En los seis meses anteriores había celebrado ya otras dos galas el mismo coliseo. A principio del año una función solemnísima, como era de rigor, festejó las nupcias de la Infanta D.ª María Teresa. Tres meses después se organizó un espectáculo en honor de los Reyes de Portugal. Merece asimismo gratísimo recuerdo la función de gala organizada en el otoño anterior con ocasión de la visita que hizo a Madrid el Presidente de la República francesa M. Emile Loubet. Bajo la batuta del maestro Bretón —autor memorabilísimo de la ópera *La Dolores* y de la zarzuela *La verbena de la Paloma*— se cantó el rossiniano *Barbero de Sevilla* y se tocaron en fraternal asociación la *Marcha Real* española y *La Marsellesa* del "Allons, enfants de la Patrie..."

Transcurridos no pocos años establecieron igual enlace fraterno nuestra *Marcha Real* y *La Brabançonne*, que es el himno belga. Ello aconteció allí en la memorabilísima función de gala con que se acogería en Madrid a los reyes de los belgas D. Alberto y D.ª Isabel, cuando visitaron nuestro país tras el prestigio de la victoria lograda después de sufrir un cautiverio que hubo de prolongarse cuatro años. En aquella función, inolvidable para cuantos la presenciamos, se representó *La Traviata* y su protagonista fue María Barrientos, la cual lució un traje negro estilo 1830, ahuecado por la crinolina y salpicado de camelias rojas. Además actuó "La Argentinita", deslumbrando a todos con la exquisitez de su vestido y la maravilla de sus danzas. Esta fue la postrera función de gala en aquel desventurado Teatro Real que no mucho después cerraría para siempre sus puertas a todos los entusiastas del género operístico...

IX. TRES FUNCIONES FAMOSAS

Famosas en grado sumo, debido a diversas circunstancias, fueron aquellas que tuvieron como protagonistas a una tiple, un bajo y un tenor respectivamente. ¿Sus nombres? Giulia Grissi, Antonio Selva y Francesco

Marconi, italianos los tres. Con ello finalizarán estas verídicas evocaciones del añorado Teatro Real madrileño.

Giulia Grissi compartió por doquier con su hermana Giuditta los mayores triunfos interpretando óperas de Bellini; y tuvo dos hermanas más: la cantante de ópera Ernestina, que se casó con Théophile Gautier, y la cantante y bailarina Carlota, que deslumbró en el baile *Giselle* ante los espectadores de la Gran Opera de París. Durante veinte años, desde que contaba veintiuno de edad, estuvo adscrita con máximos honores al Teatro Italiano de Opera de la capital francesa. También la aclamaron con enardecimiento Londres y San Petersburgo, y al fin le sobrevino la inevitable decadencia. Se divorció de un Vizconde, y tres años después contrajo segundas nupcias con el Conde de Candia, que, al adoptar el seudónimo de *Mario,* bajo este nombre recorrió gloriosamente las escenas operísticas de ambos mundos. Y con él, cada vez más enaltecido, cantó ella óperas y más óperas durante bastantes años.

Actuó esta Grissi en Madrid con su cónyuge *Mario* al correr el otoño de 1859, cantando *Norma,* "¡nada menos que *Norma!*"; y según palabras del erudito Luis Carmena y Millán, "desde el principio fue objeto de inconsideradas manifestaciones de desagrado que duraron tanto como la representación, porque en el estado de sus facultades había constituido una temeridad presentarse como protagonista en esa producción belliniana". En vez de alejarse al punto, repitió la prueba e hizo imprimir una hoja, curiosa en verdad, de la cual guarda un ejemplar mi archivo. Esa hoja comienza diciendo: "La voz general del público de esta corte me acusa y señala de la falta de respeto al mismo, y en esta duda me encuentro extremadamente afligida hasta conseguir sincerarme de lo contrario." El siguiente párrafo, muy extenso, reflejaba humildad y pesimismo a un tiempo. Manifestaba la Grissi que siempre agradeció la buena acogida de todos los públicos y que al aceptar el contrato de Madrid lo hizo esperando la indulgencia del mismo. Como desde el primer acto de *Norma* los oyentes manifestaban su desagrado, eso la perturbó; y ahora pedía en letras de molde que la escuchasen con benignidad, añadiendo, para concluir, que acataría el juicio si fuese desfavorable.

¿Qué sucedió entonces? Al pie del ejemplar de ese impreso que posee mi archivo escribió una pluma anónima con firme caligrafía: "En la noche de este manifiesto fue silbada horrorosamente."

Y aquella Grissi no volvió a cantar en Madrid, mientras que su consorte, el tenor *Mario,* aunque afectado en su porte y ademanes, vestía admirablemente cada personaje, lo representaba con justeza en cada momento y cautivaba por su canto, que en las notas de media voz prodigaba florituras y primores novísimos con encantadora suavidad. Volvió *Mario* al Real varios años después y entusiasmó con obras tan diversas como *El barbero* rossiniano, los *Hugonotes* meyerbeerianos y el *Fausto* de Gounod, que dio a conocer en Madrid con la mayor fortuna. Y se reconoció, año tras año, que tanto su presencia como su arte seguían siendo arrebatadores...

* * *

Desde 1852 el bajo cantante Antonio Selva fue un artista indispensable en el Teatro Real. Estrenó diversas óperas, entre ellas el *Fausto* de Gounod, cuando, ya maduro, volvió a Madrid tras once años de ausencia. Se consideraba españolizado este ídolo, y al despedirse para siempre del Teatro Real, en la noche del 21 de marzo de 1874, noche de su beneficio, cantó en lengua castellana un monólogo con letra de Rafael García Santisteban y música del maestro Barbieri. En la primera escena se presentó Selva con modales truhanescos, traje de gitano, capa española y sombrero calañés, para cantar con fonética andaluza unos versos muy graciosos, iniciados con el que dice: "Güenas noches, cabayeros..." En los dos "andante" siguientes expresaba su dolor por dejar aquella escena y manifestar que, si bien italiano, era español por el cariño. Tras ello declamó en perfecto castellano y terminó su monólogo con unas seguidillas que, según la tradición tonadillesca del siglo anterior, intercalaban una poesía, la cual incluyó lo siguiente:

Cuando yo veo
a una mujer
de esas que tocan,
y a somatén
digo: «Salero,
chimí y olé,
quién fuera joven
de veintitrés.»

Al final del monólogo, con música del castizo Barbieri, las aclamaciones fueron tan ensordecedoras como prolongadas. Vítores interminables, agitación de sombreros y pañuelos en las manos de los espectadores. ¡Todo lo contrario, en suma, de cuando se había dado el definitivo adiós a la desventurada Giulia Grissi!

Varios lustros después el ídolo de los tenores fue Francesco Marconi, el gran rival de su tocayo Tamagno. Al celebrar Marconi su beneficio en 1895 recibió muchos regalos, entre ellos una ingeniosa escultura de Benlliure donde se podía ver al tenor montado sobre un cerdo, vestido de Raúl y apretando en sus manos un saquito con la inscripción "10.000". Significaba esa cifra que Marconi venía percibiendo 5.000 francos oro por función. Como estaba entonces en el candelero aquella inovidable zarzuela de Bretón con su triple título *La verbena de la Paloma, o El boticario y las chulapas y Celos mal reprimidos,* el mordaz crítico musical y Académico de Bellas Artes Peña y Goñi encabezó un artículo con este título triple: "Un regalo como pocos o El escultor y el cantante o Cerdos mal definidos". Vio un símbolo en aquel animal "fin du siècle". Allí lo principal era el cerdo y el saco, no el tenor, que ya iba decayendo notoriamente, pero al cual trataban todos con una benevolencia rayana en la injusticia. Según Peña y Goñi no podía Benlliure simbolizar todo ello con un burro, porque éstos sueltan coces; ni con un perro, porque muchos tenores se considerarían aludidos; ni menos con un caballo, que era un animal noble. Como el cerdo lo comen todos, aprovechándose incluso del rabo, cosa que hacen generalmente los artistas con el empresario del Teatro Real, bien podía sospecharse que Benlliure había simbolizado a los empresarios del regio coliseo o tal vez a Marconi como amuleto, porque en aquel obsequio singular aparecía esculpida una joroba. Tras lo cual recomendó a los escultores nacionales que, en tales casos, hiciesen grupos de barro cocido representando a la empresa, a los abonados y al auditorio, por cuanto, a la sazón, estaban jorobados todos ellos.

Tras aquel homenaje se apagó la estrella de Marconi en ese Teatro Real donde habían refulgido no pocas estrellas conjuntamente con inevitables fuegos fatuos. En este recordatorio epilogal baste mencionar —tan sólo

entre los buenos tenores que desde aquellos últimos días del siglo anterior hasta el inesperado cierre de 1925 triunfaron allí, así como en los más ensalzados teatros líricos del mundo— varios admirables y admirados artistas: Julián Gayarre, Miguel Fleta, Francisco Viñas e Hipólito Lázaro, es decir, un navarro, un aragonés y dos catalanes de "primissimo cartello"...

El postrer acontecimiento musical de 1925.