

RAMON CARNICER, MUSICO Y LIBERAL

P O R

Vicente Salas Viu

EN marzo de este año se cumple el centenario de la muerte de Don Ramón Carnicer, músico español que compuso el Himno Nacional de Chile.

Aparte de su nombre y del significado que tuvo en la música de su tiempo, poco más se conoce de Ramón Carnicer que el Himno Chileno. Ni en España ni en Chile y, por supuesto, tampoco en los demás países, se interpreta ninguna de las obras de este compositor, bastante prolífico y no sin relieve dentro de la música española del siglo romántico. El olvido en que se le tiene no se justifica ni por lo inaccesible de sus obras que, en buena parte, se conservan en las Bibliotecas Nacional, Municipal y del Conservatorio de Madrid, ni porque la calidad de esas obras sea deleznable. Carnicer no fué un genio ni un extraordinario músico. Pero sí uno de los compositores de mayor talento y mejor oficio dentro de una época de tan absoluta postración para la música como lo fué la primera mitad del Siglo XIX en España.

Ramón Carnicer pertenece a una generación de músicos españoles que no tuvieron ante sí otro camino que el de adaptarse al operismo italiano más dulzón, secundar los dictados de un ambiente en el que sólo la ópera italiana era música. No existían orquestas ni conciertos sinfónicos en España. Los de carácter público no se organizarían hasta que, en 1859, funda Asenjo Barbieri la Orquesta de la Sociedad de Conciertos Sinfónicos. En la música de cámara, el brillo que se mantuvo en la Corte de Madrid y en las casas de la nobleza hasta 1808, hasta el final del reinado de Carlos IV y la invasión francesa, se había perdido sin que las sociedades filarmónicas pudiesen restaurar el cultivo de esta música hasta fines del siglo.

Cuando Carnicer, en 1818, a los veintinueve años, pasadas la guerra napoleónica y la primera represión absolutista de Fernando VII, que llevó al músico al destierro, vuelve a instalarse en Barcelona, están muy lejos y olvidados los tiempos

en que Haydn era de continuo interpretado en España (*), en los que Doménico Scarlatti era clavicembalista de corte en la de Fernando VI y Bárbara de Braganza, y en los que Luigi Boccherini compuso en Madrid sus admirables concertos, quintetos y cuartetos, protegido por el Infante don Luis, hermano de Carlos III, o por el Duque de Benavente. En los años de la juventud y madurez de Ramón Carnicer, a un compositor no se le ofrecían en España otras perspectivas que italianizar su nombre y componer óperas que pudiesen parecer de Paisiello, de Bellini o, más tarde, de Rossini. Así tuvo que proceder Vicente Martín y Soler (1756-1806), más conocido por Martini L'Espagnuolo, que un tiempo rivalizara con Mozart y a quien Mozart rindió homenaje al incluir en el "Don Juan" un fragmento de otra ópera del español. Baltasar Saldoni (1807-1889) e Hilarión Eslava (1807-1878), en la música para el teatro y en la religiosa, tuvieron que pasar por las mismas sirtes que su contemporáneo Carnicer. Sólo que éste les aventajó en la mayor calidad de su música y en el continuo esfuerzo por derivar de lo italiano imperante a un españolismo de raigambre popular, que pugna por abrir rutas al resurgimiento de la escuela española que se precipita años después de su muerte.

La posición de Carnicer respecto de la música española, por precarios que fuesen sus resultados inmediatos, merece ser destacada. Mas, consideremos antes los años de formación de este músico. Carnicer nació en Tárrega, Cataluña, en 1789. Hijo de un sastre, padre de otros veintiséis vástagos, adquirió la formación musical que era accesible en aquellos años a las gentes de condición modesta: aprendió solfeo como niño de coro en la ciudad natal hasta que, a los siete años, un canónigo de la Seo de Urgel, admirado de sus condiciones de músico, decidió protegerle. Le instruyó en música religiosa y en la interpretación de órgano en la Escolanía de su iglesia y, en 1806, cuando Carnicer contaba diecisiete años, le llevó a Barcelona para que estudiase Composición y Organo con los maestros Queralt y Baguer en la Catedral de la capital de Cata-

(*) Es conocido el encargo que se hizo a Haydn para la Catedral de Cádiz de la serie de obras para cuerdas sobre Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz.

luña. En Barcelona fué donde Carnicer entró en contacto con la música contemporánea, sobre todo la de teatro, en el de Santa Cruz, donde admiró las óperas de Cimarosa, Paisiello y Mayr. Al invadir, Napoleón, España en 1808, Carnicer se trasladó a Mahón, en las Islas Baleares. Estas no sufrieron los estragos de la Guerra de la Independencia y de la ocupación francesa. Carnicer pudo continuar su labor de músico, como ejecutante y profesor de órgano, piano y canto; contrajo matrimonio con doña Magdalena España, que sería madre de sus cinco hijos, y enhebró una amistad de grandes consecuencias para su arte con un ingeniero alemán, el doctor Cook, más que aficionado a la música, puesto que en un tiempo recibió lecciones del propio Mozart. Carnicer conoció así y asimiló lo que pudo de las creaciones mozartianas, que pasaron por sus manos en buen número.

La vida de un español en el siglo XIX, —como en el que vivimos y como en casi todos los siglos de la accidentada historia de la Península—, estaba sujeta a toda clase de violentos azares. Terminada en 1814 la guerra contra Napoleón y repuesto en el trono Fernando VII, Carnicer vuelve a Barcelona. Una gran exaltación liberal prende en los mejores espíritus de la España rediviva. La bien ganada independencia nacional es también la victoria de la liberalísima Constitución de Cádiz, escrita bajo la metralla del invasor en 1812. Carnicer pertenece a las filas de los acérrimos defensores de la nueva Constitución, que se hace jurar al rey apenas pisa el suelo de la patria. Y no sólo esto, Carnicer se alista en la milicia nacional; es decir, con los que están dispuestos a defender el orden constitucional con las armas. En mayo de 1814, Fernando VII se proclama soberano absoluto y desencadena una cruenta persecución contra los liberales. Los que alcanzan a desterrarse, lo hacen en su mayoría a Londres y Carnicer es uno de ellos.

Por cuanto tiempo se prolongó el destierro de Carnicer en Londres, es cuestión todavía no bien dilucidada. Se sabe que en la capital de Inglaterra desarrolló pronto una estimada labor como compositor y director de orquesta. Es seguro que estuvo en estrecho contacto con los emigrados de sus mismas ideas políticas y con los extranjeros que simpatizaban con

ellas, en primer término con los hispanoamericanos que habían hecho también de Londres el centro de sus actividades en el exterior en pro de la liberación de sus patrias. Pero que todo esto sea cierto no permite suponer que durante sus años de destierro recibiese el encargo que le hizo don Mariano Egaña de componer la Canción Nacional de Chile, como tantas veces se ha afirmado. En 1818, Carnicer está de nuevo en Barcelona donde, bajo la protección del Duque de Bailén, el famoso General Castaños, organiza las compañías de ópera y dirige las orquestas que actuaban en el Teatro de Santa Cruz. No es verosímil que la Canción Nacional Chilena fuera compuesta entre 1814 y 1818 para no ser estrenada y diputada por tal hasta el 23 de diciembre de 1828, fecha en la que se ejecutó por primera vez en el Teatro Arteaga de Santiago, en una función extraordinaria de la Sociedad Filarmónica. El Himno de Carnicer debió serle encargado por el Ministro de Chile en Londres en alguno de los viajes que Carnicer hiciera a esta capital y a otras del extranjero entre 1820 y 1828, viajes a los que ya no fué como liberal desterrado, sino como músico que debía contratar artistas para las compañías de ópera que estaban bajo su dirección en España.

Los antecedentes liberales de Carnicer, su inclinación hacia los ideales que triunfaron en las nacientes repúblicas de Hispanoamérica, sin duda debieron influir en el ánimo de don Mariano Egaña al pensar en este músico para entregarle las estrofas donde se exaltaba la libertad de Chile. Pero Carnicer, si es cierto que hay hechos que demuestran que sintió por muchos años su repugnancia a tener ninguna relación con el poder o la corte de Fernando VII, no es menos cierto que debió recatar sus sentimientos liberales o supeditarlos en último grado a sus intereses de músico, cuando ya no volvió a sufrir destierros ni molestias por parte de la activísima policía absolutista en las varias alternativas que la lucha entre liberales y realistas presenta entre 1818 y 1824. Tampoco en este año, cuando se desencadenó la sangrienta represión contra los constitucionalistas que siguió a la intervención militar de la Santa Alianza en España y a la caída del régimen impuesto por el General Riego en 1820, Carnicer tuvo nada que sufrir. Tres años después de aquel luctuoso de 1824, fué llamado a Madrid,

por orden de Fernando VII, para dirigir el Teatro Real de Opera. Precisamente alrededor de 1827 fué cuando Carnicer debió recibir el encargo de componer el Himno de Chile. Lo que acredita que si Carnicer no era por entonces un liberal activo, seguía siéndolo de convicción para los que bien sabían quién era y quién no era liberal en lo profundo. Pero hay otro hecho aún más elocuente. Al recibir la orden real de presentarse en Madrid, Carnicer se excusó con el cumplimiento de un contrato por cuatro años que tenía pendiente con el Teatro de Barcelona. La regia voluntad no se paraba en barras y menos en argucias legales: dió orden al gobernador de Barcelona de tomar preso a Carnicer y su familia y de hacerlos conducir bajo custodia en la diligencia de aquella ciudad a la Corte.

Entre las mil paradojas de la vida española del siglo XIX es digna de señalarse ésta que hace a Carnicer subir los peldaños de su máxima influencia y gloria como músico contra su voluntad y por orden de su mayor enemigo. A partir de 1827, la carrera de Carnicer va en continuo auge, como compositor y como director de óperas en los teatros del Príncipe y de la Cruz. Cuando la reina María Cristina funda el Real Conservatorio de Música en 1830, Ramón Carnicer es nombrado su primer profesor de Composición, cátedra en cuyo desempeño continuó hasta pocos días antes de su muerte, el 17 de marzo de 1855.

Entre los discípulos de Carnicer que después alcanzarían relieve en la música española estaba Francisco Asenjo Barbieri. El solo, sin necesidad de recurrir a otros, es testimonio de la dirección que Carnicer imprimió a sus enseñanzas. Asenjo Barbieri fué el más brillante de los compositores que, a fines del siglo XIX, derivaron del operismo italiano hacia la zarzuela nacionalista, impregnada en la savia popular. "Pan y Toros" y "El Barberillo de Lavapiés" son los más altos logros de ese género teatral a la española y marcan el camino que seguirían el Chapí de "La Revoltosa" y el Bretón de "La Verbena de la Paloma". Asenjo Barbieri es, por otra parte, el fundador de la primera orquesta sinfónica de conciertos públicos, la que dió vida y desarrolló hasta nuestros mismos días esta actividad fundamental y, por sobre todo, Asenjo Barbieri, con Felipe Pedrell y Rafael Mitjana, es el primer músico que

se vuelve hacia el pasado español y quien estudia y edita el Cancionero de la Corte de los Reyes Católicos, el más valioso que aún existe de la polifonía peninsular en el siglo XV.

Así como todo padre desea ver realizado por sus hijos aquello que él pretendió sin que los azares de la vida le permitiesen llevarlo a cabo, en todo maestro se da un parecido afán hacia sus mejores discípulos. Hay mucho en lo frustrado o incompleto de la obra de Carnicer que establece el parentesco aludido con la de Barbieri. Carnicer tuvo que ser un compositor de pseudo-óperas italianas y compuso las siguientes de que hay noticia: "Adela de Lusignano" (1819), "Elena e Constantino" (1821), "Don Giovanni Tenorio" (1822), "Elena e Malvina" (1829), "Cristoforo Colombo" (1831), "Eufemio di Messina" (1832), "Morte ed Amore" (1837), "Ismaelia" (1838). Compuso, además, varias sinfonías y oberturas para introducción de otras óperas, entre ellas una muy celebrada para "El Barbero de Sevilla" de Rossini. Al margen de estas composiciones y de las religiosas, que son la parte principal de su obra en el estilo dominante, Ramón Carnicer procuró acercarse al venero de lo nacional en los trozos que esta inclinación muestran en sus propias óperas y en la serie de piezas españolas, en la técnica de la tonadilla castiza del siglo XVIII y comienzos del XIX, que logró intercalar entre las óperas propias o extrañas por él presentadas o dirigidas en los teatros de Barcelona y Madrid. Entre las más famosas de sus tonadillas, últimas muestras de un género que abonó el terreno donde surgiría el nacionalismo zarzueril, se cuentan "La Currilla", "El julepe", "La caramba", "El presidiario" y otras muchas conservadas en la Biblioteca Municipal de Madrid, archivo copiosísimo de la tonadilla desde sus orígenes hasta su decadencia.

Modesto género, escaso en valores musicales, fué la tonadilla, al igual que su continuador, la zarzuela, grande o chica. Pero las tiranas, polos, seguidillas, rondeñas, sevillanas, jotas y demás muestras de canciones y danzas populares recogidas en tonadillas y zarzuelas, fueron los esfuerzos iniciales por crear un lenguaje español en la música que el genio de Albéniz, de Granados y de Falla elevaría a las corrientes universales del arte en el, con justicia, llamado renacimiento contem-

poráneo de la música española. Falla, el más profundo, el más rico en técnica y en fuerza creadora de los tres, tuvo que partir todavía de la zarzuela para sus primeras composiciones. La ópera "La Vida Breve", que abrió a Falla las puertas de su prestigio por sobre las fronteras, tiene mucho de zarzuela "a lo divino". Los zarzuelistas del siglo XIX y quien fué el más ilustre de sus maestros, en la cátedra y en el ejemplo, merecen un lugar en la historia de la música española y de la americana con raíces en aquélla.

Marzo de 1955.