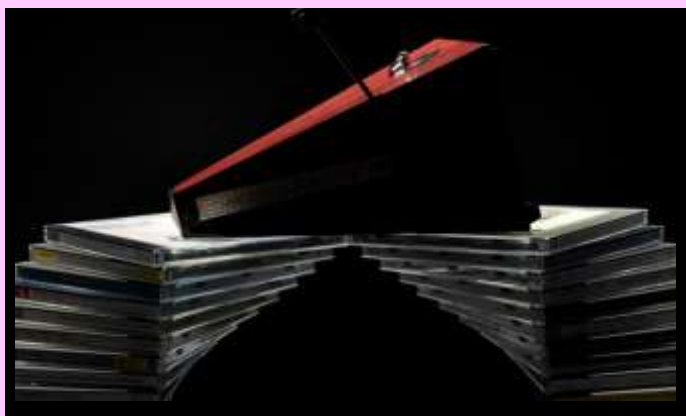


Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2020

6

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 6

AÑO 2020



VNIVERSITAT
D VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

Edición electrónica

© *Copyright 2018 by Itamar*

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

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

I.S.S.N: 2386-8260

Depósito Legal: V-4786-2008

EQUIPO EDITORIAL

PRESIDENCIA DE HONOR

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

DIRECCIÓN

Jesús Alcolea Banegas
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

COMITÉ DE REDACCIÓN

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

COMITÉ CIENTÍFICO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Portada: Serie fotográfica *Tiempos*
Fotografía: **Iván Roderó Millán.**

ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:

Universidad de Jaén, España



UNIVERSIDAD DE JAÉN

Universidad de Buenos Aires, Argentina



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París,
Francia

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

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,
Argentina



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



Universidad de Artes, Ciencias y
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, Paris



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

MadWomanFest



RAMI - associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia



King's College London,
United Kingdom

Universidad de las Artes de
Guayaquil, Ecuador



INVESTIGACIÓN MUSICAL

ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE
Nº 6, Año 2020 I.S.S.N.: 2386-8260
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

La música en Galdós

I

La época de Carlos IV y la Guerra de la Independencia

Antonio Gallego Gallego
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Resumen. Las numerosas novelas históricas y las novelas normales de Galdós sitúan su acción entre 1804 y los comienzos del siglo XX. Este primer estudio analiza los diez primeros años, es decir, lo que ocurre respecto a la música en una novela normal y en los primeros once episodios nacionales entre 1804 y 1813, en la última época de Carlos IV y durante la Guerra de la Independencia. En ellas escuchamos mucha música, pero también encontramos imágenes musicales como recurso comparativo.

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

Abstract. Galdós' numerous historical and normal novels set their action between 1804 and the beginning of the 20th century. This first study analyses the first ten years, that is, what happens music-wise in a one normal novel and in the eleven National Episodes between 1804 and 1813, during the last years of Carlos IV and the Penninsular War (War of the Independence). In these novels there's a lot of music, but we also find musical images a comparative resource.

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

Pequeño preludeo

Es bien sabido que don Benito Pérez Galdós fue buen músico aficionado, y eso se nota mucho en su obra literaria. Pero no deja de ser curioso que, salvo algunas pocas excepciones que serán citadas en su momento, Pérez Galdós ha sido estudiado musicalmente más en su actividad crítica como periodista que en su mucho más importante carrera de narrador. Este ensayo quiere hacerlo ahora, pero su obra novelística es tan enorme, que habrá que ir por partes y poco a poco.

Entre las múltiples posibilidades para dividir la ingente obra narrativa de Galdós (46 Episodios nacionales, 32 novelas normales y unos cuantos relatos más) para estudiar qué sienten sus múltiples personajes sobre la música, he

elegido la estructuración por las épocas en las que la acción de las mismas transcurre, desde 1804 (su novela *El audaz*) hasta comienzos del siglo XX y el final de la Regencia de doña María Cristina. Y con este criterio, he dividido mi estudio en seis grandes capítulos:

I.- *Época de Carlos IV y la Guerra de la Independencia*: 10 años (1804-1813). 1 novela (*El audaz*) y 11 Episodios nacionales (I / 1-10 y II / 1).

II.- *Fernando VI y su época*: 19 años (1814-1833). 1 novela (*La Fontana de Oro*) y 9 Episodios nacionales (II / 2-10).

III.- *Isabel II (primera parte)*: 16 años (1833-1849). 12 Episodios nacionales (III / 1-10 y IV / 1-2).

IV.- *Isabel II (segunda parte)*: 18 años (1850-1868). 8 Episodios nacionales (IV / 3-10) y cinco novelas.

V.- *Sexenio liberal y Restauración de Alfonso XII*: 17 años (1868-1885). 6 Episodios nacionales (V / 1-6) y nueve novelas.

VI.- *Regencia de Doña María Cristina (Alfonso XIII)*: Unos 17 años (1885-1902). Quince novelas.

La ordenación por las épocas en las que transcurre la acción de estos relatos, y no por las fechas en que Galdós los escribió, tiene un interés complementario, pues nos proporciona la interesante visión histórica que nos quiere trasladar el escritor. Por supuesto que Galdós no ignora la diferencia entre ambas fechas, y mucho más en las etapas tempranas de mi estudio, cuando la lejanía entre ambas es máxima; así, en las publicaciones a través de las cuales estudio el final de la época de Carlos IV y la Guerra de la Independencia entre 1804 y 1813 basándome en una de sus primeras novelas, *El audaz* (escrita en 1871) y en la primera serie de los *Episodios nacionales* (escritos y publicados entre 1873 y 1875) mas el primero de la segunda serie, la distancia entre los años en que transcurre la acción y la fecha de edición es alrededor de sesenta y cinco a sesenta siete años. Pues bien, no es difícil encontrar reflexiones del narrador o de alguno de sus personajes comparando no sólo épocas tan lejanas, sino alguna que otra intermedia que suele señalar la decrepitud del narrador cuando nos está contando cosas de su época juvenil. Tres ejemplos serán suficientes, creo.

En *El audaz*, cuya acción transcurre en 1804, Pepita Sanahuja se dedica a la contemplación poética de la naturaleza, en vez de a coser, bordar o a otros menesteres “propios de su sexo.” Y el narrador, entonces un adolescente pero ahora ya anciano, nos explica (*El audaz*, 780-781):

En nuestra época hubiese sido lo que hoy designamos con la palabra *romántica*; pero como entonces no existía el romanticismo, la sobreexcitación cerebral de la joven Sanahuja se alimentaba de interminables deliquios, en que todos los campos se le antojaban Arcadias y ella pastora, según había leído en sus endiabladas poesías.

El protagonista de la novela anda ahora por Toledo, está fracasando en su conspiración contra el absolutismo cuando contempla un tremendo edificio tras la catedral, y entabla una relación entre el “hoy” y el “entonces” (*El audaz*, 824):

Hay tras el ábside de la catedral un edificio vasto y sombrío, cuya puerta, de un estilo bastardo, llama la atención del viajero que discurre por aquellas soledades. No recordamos si es hoy cárcel y hospital, pero entonces era la Inquisición, nombre fatídico que parecía transformar el edificio haciéndole más feo de lo que realmente era.

Ya en el célebre primer Episodio nacional, *Trafalgar*, el adolescente Araceli narra su estupor y entusiasmo al salir la escuadra hispano-francesa del puerto de Cádiz, y admira en especial la estampa imponente del *Santísima Trinidad*, el mayo navío construido, en el que navega; pero como escribe ya en su ancianidad, no puede evitar la comparación de los barcos “de aquel tiempo” con los “de hoy” (*Trafalgar*, 66):

Tampoco se parecen en nada a los buques guerreros de hoy, cubiertos con su pesado arnés de hierro, largos, monótonos, negros [...] Los barcos de hoy son simples máquinas de guerra, mientras los de aquel tiempo eran el guerrero mismo, armado de todas armas de ataque y defensa, pero confiando principalmente en su destreza y valor.

Estas diferencias aún persisten en la visión galdosiana de la Guerra de la Independencia, en los sucesos del reinado de Fernando VII, y en la primera etapa del de su hija Isabel II, casi todos ellos basados también en los episodios nacionales de las tres primeras series (y en alguna que otra novela primeriza, como *La Fontana de Oro*, cuya acción transcurre durante el trienio liberal de 1820-1823). Luego, a partir de mediados del siglo XIX, junto a los episodios – siempre escritos con bastante alejamiento respecto al tiempo de la acción narrada– comenzaremos a utilizar sus novelas no históricas, algunas muy cercanas en su escritura al tiempo narrado: veremos algunas diferencias, claro es, con lo anterior, pero siempre me he preguntado si tantas como a primera vista pudiera parecer.

En este primer estudio utilizo estas obras galdosianas:

Edición	Título	Época de la acción
1871	<i>El audaz</i>	1804
1873	<i>Trafalgar</i> (I, 1)	Octubre de 1805
1873	<i>La corte de Carlos IV</i> (I, 2)	1806-1807
1873	<i>El 19 de marzo y el 2 de mayo</i> (I, 3)	1808
1873	<i>Bailén</i> (I, 4)	Julio de 1808
1874	<i>Napoleón en Chamartín</i> (I, 5)	1808
1874	<i>Zaragoza</i> (I, 6)	1808-1809
1874	<i>Gerona</i> (I, 7)	1808-1810
1874	<i>Cádiz</i> (I, 8)	1810-1811
1874	<i>Juan Martín el Empecinado</i> (I, 9)	1811-1812
1875	<i>La batalla de los Arapiles</i> (I, 10)	1812
1875	<i>El equipaje del rey José</i> (II, 1)	1813

El audaz es la tercera novela que publicó Galdós (Madrid, Imprenta de José Noguera, 1971), y es la única cuya acción transcurre en el reinado de Carlos IV

(en 1804 exactamente), antes incluso que los primeros Episodios nacionales, cuyos diez primeros volúmenes, los que constituyen la primera serie, también utilizo, completando la época con el primero de la segunda serie.¹ Y he ordenado los muchísimos datos musicales encontrados en estas doce novelas galdosianas en dos partes principales: Las *músicas realmente escuchadas* o emitidas por sus personajes, y las *meramente imaginadas* o utilizadas para comparar. Entre las primeras, las canciones, tanto a solo como con acompañamiento, las músicas instrumentales, los bailes, las campanas, los ‘conciertos’ discordantes o meramente ruidosos, y las músicas de la naturaleza. Entre las segundas, las músicas pintadas en los cuadros, las imágenes musicales y los refranes o frases proverbiales.

1. Primera parte: Músicas escuchadas

Música vocal sin acompañamiento

Hay mucha gente que canta en las novelas de Galdós. Y con modos, sentidos, y fines muy distintos, como vamos a ver. Hay otros que no sólo cantan, también enseñan a hacerlo, como el abate Paniagua, quien, en plan de gacetilla *avant la lettre*, se consagra a menesteres diversos (*El audaz*, 510), como “traer y llevar recados, dirigir las modas, enseñar música y cantarla en las tertulias, componer versos ridículos”, etc.

Cantos amorosos

Incluso en plena guerra contra el francés, algunas señoras echan de menos las coplillas que sus maridos les cantaban cuando se casaron, hace ya medio siglo: es Doña Gregoria quien se las pide al suyo, Santiago, y ahora a este no le apetece volver a cantarlas (*Napoleón en Chamartín*, 144). También hay mujeres más jóvenes que las añoran y se duelen amargamente por su ausencia, como Mariquilla Candiola, quien le cuenta a su amado Agustín (*Zaragoza*, 318) que

las muchachas de mi edad no gustan de alternar conmigo, y los jóvenes del pueblo que recorren de noche la ciudad cantando músicas amorosas al pie de las rejas de sus novias, vienen junto a las mías a decir insultos contra mi padre, llamándome a mí misma con los nombres más feos.

* Fecha de recepción: 18-1-2020 / Fecha de aceptación: 18-2-2020.

¹ He utilizado para mi estudio las siguientes ediciones:

PÉREZ GALDÓS, Benito: *El audaz*, en *Novelas, I*, ed. de Domingo Yndurain, Biblioteca Castro / Turner, Madrid, 1993, pp. 471-850.

IDEM: *Episodios nacionales, I*, ed. de Emilio Blanco, Biblioteca Castro, Madrid: *Trafalgar* (pp. 3-151), *La corte de Calos IV* (pp. 153- 364), *El 19 de marzo y el 2 de mayo* (pp. 365-569), *Bailén* (pp. 571-763).

IDEM: *Episodios nacionales, II*, ed. de Emilio Blanco, Biblioteca Castro, Madrid, 2006: *Napoleón en Chamartín* (pp. 3-229), *Zaragoza* (pp. 231-429), *Gerona* (pp. 431-614), *Cádiz* (pp. 615-856).

IDEM: *Episodios nacionales, III*, ed. de Emilio Blanco, Biblioteca Castro, Madrid, 2008: *Juan Martín el Empecinado* (pp. 3-205), *La batalla de los Arapiles* (pp. 207-486).

IDEM: *Episodios nacionales, Segunda serie, I*, edición de Ermitas Penas, Biblioteca Castro, Madrid, 2011: *El equipaje del rey José* (pp. 1-197).

Cantos bélicos

Estamos en tiempo de guerra, Gabriel Araceli, nuestro protagonista, anda entre guerrilleros, están durmiendo en Val de Rebollo, tierra de Cifuentes (Guadalajara), y se aproxima gente armada, pero no son franceses (*J.M. el Empecinado*, 10), sino españoles: “porque las avanzadas de la partida gritaban y cantaban a lo lejos, y la gente del pueblo, que ha olfateado carne española, salió ruidosamente a su encuentro”.

Son más frecuentes los “cantos de algunos soldados ebrios [que] hacían erizar los cabellos de horror” a los habitantes de los pueblos que acababan de sufrir ahora el asalto de los franceses, ahora el de los españoles. (*J. M. el Empecinado*, 76).

El propio Araceli, cuando logra huir de los franceses que le tenían prisionero, anda una noche muerto de frío a orillas del Tajuña (*J. M. el Empecinado*, 174): “Procurando animarme, hablé conmigo en voz alta y canté, como los niños cuando tienen miedo. El sonido de mi propia voz me halagaba en aquella soledad horrorosa”.

Pero todo tiene un límite; tras pasar al otro lado del río, la noche sigue más inclemente aún (*J. M. el Empecinado*, 177): “Quise gritar y cantar; pero mi garganta se negó a articular sonidos. Parecía que una invisible mano me la apretaba”.

Resiste más algún otro como su asistente, y lo escucha el propio Araceli, ya descansando en hermosa cama y medio dormido (*Bailén*, 222),

sin que en el crepúsculo de mis sentidos me impresionase otra cosa que la histórica canción cantada a media voz por mi asistente en la estancia contigua: // En el Carpio está Bernardo / y el Moro en el Arapil. / Como va el Tormes por medio, / non se puede combatir. ²

Cantos de cuna / cantos marineros

No son muchos, pero también es cierto que no todo lo que se canta durante la contienda con los franceses tiene que ver con la guerra; hay un niño de dos años cercanos a los tres, el *Empecinadillo*, a quien el estudiante Viriato “le adormecía con cantares de cuna” (*J.M. el Empecinado*, 25).

El viejo marinero Marcial, ya retirado del oficio, cuida ahora de su pequeño descendiente; podría haberle distraído con cantares de cuna, pero no, lo hace a su modo (*Trafalgar*, 19): “no hacía otra cosa que cargar, distraer y dormir a su nieto, para cuya faena le bastaban sus canciones marineras sazonadas con algún juramento, propio del oficio”.

² Galdós pudo leer estos versos en la obra sobre la Guerra de la Independencia del Conde de Toreno (1827-1836), o en el *Semanario Pintores Español* (1938), o en el *Diccionario* de Pascual Madoz (1845-1850), o en algún otro sitio similar. Parece que el cantarillo alude a un hecho cierto de esta guerra, cuando los dos ejércitos, camino de los Arapiles, anduvieron paralelos en la misma dirección “sin gastar un cartucho”, lo que los españoles calificaron como “bailar el minueto” (vid. luego en *Bailes y saraos*).

Cantos patrióticos

Los invasores franceses, tras el 2 de mayo, habían percibido el intenso odio del pueblo contra ellos y no permitían que se manifestara lo que los madrileños pensaban y sentían (*Bailén*, 600):

pero, aun así, ¡cuántos cantares, cuántas jácaras, romances y décimas brotaron de improviso de la vena popular, ya amenazando con rencor, ya zahiriendo con picantes chistes a los que nadie conocía sino por el injurioso nombre de la canalla!

Como no le gusta mucho al Padre Salmón lo que cantan las hijas de doña Melchora, pide otra canción y la cantaora le dice: “Pues allá va la que está de moda” (*Napoleón en Chamartín*, 27): “Bonaparte en los infiernos / tiene su silla poltrona, / y a su lado está Godoy / poniéndole la corona. // Sus compañeros / van de dos en dos: / Murat, Solano, / Junot y Dupont”³.

O las que le cantan los muchachos revoltosos cuando el P. Salmón se retira de la casa de doña Melchora, *una seguidilla nueva*, nada menos. (*Napoleón en Chamartín*, 31). O las que tanto el P. Salmón o el P. Castillo leen en algunos de los libros que ha comprado Amaranta, como el de

“*Seguidillas para cantar las muy leales mozas del Barquillo, Maravillas y Avapiés, el día de la proclamación de nuestro muy amado Rey*”.⁴ O bien “*Seguidillas que cantó el famoso Diego López de la Membrilla, jefe de La Mancha, después que consiguió las gloriosas victorias contra los franceses*”.⁵

Y es que el pueblo español, añade el P. Castillo (*Napoleón en Chamartín*, 44-45),

es de todos los que llenan la tierra el más inclinado a hacer chacota y burla de los asuntos serios. Ni el peligro le arrebatara, ni los padecimientos le quitaban el buen humor; así vemos que rodeado de guerras, muertes, miseria y exterminio, se entretiene en componer cantares, creyendo no ofender menos a sus enemigos con las punzantes sátiras que con las cortadoras espadas.

Por lo que Gabriel Araceli, uno de los que defienden la madrileña puerta de los Pozos en la noche del 1º de diciembre de 1808, describe la situación así

³ Tras recordar los conocidos poemas de Arriaza, Beña, Juan Nicasio Gallego, Bernardo López o Quintana, recoge los cuatro primeros versos del poema aludido IMAZ, Carmen: “Con las bombas que tiran los fanfarrones. La palabra como arma en la Guerra de la Independencia”, en *Ejército. Revista del Ejército de Tierra Español*, 296 (junio de 2018), pp. 46-54. Dedicar también algún capítulo a la Guerra de la Independencia CORTÈS, Frances y ESTEVE, Josep-Joaquim: *Músicas en tiempos de guerra. Cancionero 1503-1939*, Universidad Autónoma, Barcelona, 2012.

⁴ Madrid, Imprenta de Manuel Ximénez, 1808. Tomo el dato del interesante estudio de Emilio LAPARRA LÓPEZ: “El Príncipe Inocente. La imagen de Fernando VII en 1808”, en M. Chuts e I. Frainet (eds.): *La trascendencia del Liberalismo doceañista en España y América*, Conselleria de Cultura, Educació i Sports, Valencia, 2004, pp. 31-49.

⁵ Imprenta de Doblado, Madrid, 1808. Tomo el dato del también interesante estudio de FREIRE LÓPEZ, Ana María: “La literatura española en 1808”, en *Revista de Historia Militar*, XLIX (2005), pp. 267-283.

(*Napoleón en Chamartín*, 124): “Cenamos, bebimos, cantamos, hablamos, y, por último, a todos nos vino el deseo de llevar adelante alguna hazaña aquella misma noche”.

Y si estamos en Aragón, no podemos irnos sin escuchar aquella famosa jota que comienza *La Virgen del Pilar dice...*, como le cuenta Araceli a Agustín charlando sobre Mariquilla Candiola (*Zaragoza*, 255). Vuelve a sonar cuando, rendido el fuerte de San José, la *Gaceta* publica noticias muy venturosas (aunque todas falsas) sobre el transcurso de la guerra, ante lo que vuelven a repicar las campanas, y volvemos a oír la jota mencionada (*Zaragoza*, 292-293):

Sintiendo un deseo vivísimo de reírnos en sus barbas, corrimos a la muralla, y allí las músicas de los regimientos tocaron con cierta afectación provocativa, cantando todos en inmenso coro el famoso tema: // La Virgen del Pilar dice / que no quiere ser francesa...

Y también la menciona el avaro Jerónimo Candiola, cuando se defiende de Montoria padre y dice saber muy bien lo que significa “toda esa música de los socorros para el ejército”, afirmando que muchos patriotas compran la harina a cuarenta y ocho reales (*Zaragoza*, 300-301): “¡Luego en las cuentas que se pasan al capitán general se le ponen como compradas a sesenta, diciendo que *la Virgen del Pilar no quiere ser francesa!*”

Aunque a veces no se especifica lo que cantan; buen ejemplo de ello es el Pirlí, un muchacho de los arrabales, que “acometía a los franceses siempre cantando.” (*Zaragoza*, 278).

Cuando Araceli marcha hacia el Sur, su amigo Andrés Marijuán –quien será el narrador del siguiente episodio, el de los sitios de Gerona– ya le adelanta la cuestión aporreándole los oídos, o “cantando su estribillo catalán”, con esta canción (*Gerona*, 437, 439 y 586): “Dígame tú, Girona / si te n’arrediràs. / Lirom lireta. // Cóm vols que m’rendesca / si España no vol pas. // Lirom fa la garideta, / lirom fa lireta la⁶”.

Ya en el Cádiz de las Cortes, sitiado por los franceses, y donde es muy popular un peculiar inglés llamado Lord Gray, “se cantaba aquello de / La trompeta de la Gloria / dice al mundo *Velintón...*”, y el narrador, otra vez nuestro bien conocido Araceli, añade entre paréntesis: “(lo mismo que está escrito)”, pues se refiere al Duque de Wellington⁷ (*Cádiz*, 639).

Es más explícito el narrador cuando nos refiere que, camino del comienzo de las Cortes (*Cádiz*, 670),

⁶ Muy citada como canción tradicional de la época, no he conseguido más datos sobre ella. Hay quien atribuye la letra, que empieza en catalán y termina en español, a Juan Bautista Arriaza. Doy una traducción, ya que Galdós no lo hace, sin más pretensiones: “Dime tú, Gerona / si te rendirás... [...] / Cómo quieres que me rinda / si España no quiere. [...]”

⁷ Se refiere a Arthur Wellesley, a quien en 1814 se otorgará el título de Duque de Wellington por sus luchas contra Napoleón tanto en Portugal como en España.

un coro se había colocado en cierto entarimado detrás de una esquina [y] entonó un himno, muy laudable sin duda, pero muy malo como poema y como música, que decía: / *Del tiempo borrascoso / que España está sufriendo / va el horizonte viendo / alguna claridad. // La aurora son las Cortes / que con sabios vocales / remediarán los males, / dándonos libertad. //* El músico había sido tan inhábil que los cantantes se veían obligados a repetir cuatro veces *que con sabios, que con sabios*, etc. Pero esto no quita su mérito a la inocente y espontánea alegría popular.⁸

El cantar hoy más famoso que se escuchó entonces en Cádiz fue sin duda el que nos recuerda el narrador cuando cayó sobre la torre de Tavira la primera bomba que lanzaron los franceses; como no explotó, los muchachos extrajeron de ella el plomo que contenía, plomo con el que algunas mujeres sostenían las ensortijadas guedejas de sus peinados, y de ahí el cántico (*Cádiz*, 700): “Con las bombas que tiran / los fanfarrones / se hacen las gaditanas / tirabuzones”⁹.

Cantos políticos

El joven don Diego nos cuenta que fue hecho prisionero por los franceses durante la batalla de Bailén, que le habían querido fusilar, pero que al final lo había pasado con ellos muy bien (*Bailén*, 753): “Si no me querían dejar venir. Después me dijeron que les cantase el jaleo, y lo canté de pie sobre una banqueta. ¡Ave María purísima! Hasta los soldados se acercaban a la tienda para oír”.

Ya libre y con los suyos, les dice que ha aprendido una canción francesa, y la canta sin entender la letra: “Allons enfants de la patrie, / le jour de gloire est arrivé! / Contre nous de la tyrannie / l’etendart sanglant est levé!”

Y entonces el diplomático les explica lo que han escuchado en tono de hombre severo (*Bailén*, 756-757):

—¿Sabe usted lo que está cantando? Pues está cantando la Marsellesa, esa canción impía y sanguinaria, señores, esa canción que ha acompañado al suplicio a todos los mártires de la revolución, incluso a Luis XVI, mi querido amigo... [...] ¡La Marsellesa, señores, la Marsellesa! También acompañó al cadalso a María Antonieta... [...] En fin, este joven me ha horripilado con la tal tonadilla... Señora Condesa, ¿está usted indispuesta? ¿Y tú, hermana? El caso no es para menos. Hija mía, ¿estás nerviosa? ¿Te has puesto mala? ¿Te causa miedo esa canción?¹⁰

Cantos (presuntamente) populares

En la huerta del convento de Ocaña donde Muriel se va a entrevistar con el P. Jerónimo de Matamala se oye (*El audaz*, 488) “el canto de algún labriego que por el camino cercano pasaba”.

⁸ Ignoro quiénes son los autores de la letra y de la música.

⁹ Vid. IMAZ, Carmen: “Con las bombas que tiran los fanfarrones...”, ya citada, pp. 46-54.

¹⁰ *La Marsellesa*, por supuesto, no es una mera canción, ni mucho menos una tonada o tonadilla: es el himno compuesto en 1792 por Rouget de Lisle, que ha sido varias veces himno nacional francés, y lo es en la actualidad. Pero el narrador galdosiano nos lo presenta como un canto político, como si se tratara del famoso “trágala” que aparecerá en el capítulo siguiente de este estudio, en la época fernandina del Trienio liberal.

Creo que, al menos en esta primera etapa galdosiana, uno de los cánticos más deliciosos es el que podemos escuchar a la hija de don Alonso de Cisniega y de doña Paquita, la bella Rosita enamorada del artillero Rafael Malespina. Nos lo cuenta el protagonista de la serie Gabriel Araceli, compañero de juegos y un poco o un mucho enamoriscado de tan encantadora adolescente (*Trafalgar*, 34).

¿Y qué diré de su canto? Desde muy niña acostumbraba a cantar *el olé y las cañas*, con la maestría de los ruseñores, que lo saben todo en materia de música sin haber aprendido nada. Todos le alababan aquella habilidad y formaban corro para oírla; pero a mí me ofendían los aplausos de sus admiradores, y hubiera deseado que enmudeciera para los demás. Era aquel canto un gorjeo melancólico, aun modulado por su voz infantil. La nota, que repercutía en sí misma, enredándose y desenredándose, como un hilo sonoro, se perdía subiendo y se desvanecía alejándose para volver descendiendo con timbre grave. Parecía emitida por un avecilla, que se remontara primero al cielo, y que después volviera a cantar en nuestro propio oído. El alma, si se me permite emplear un símil vulgar, parecía que se alargaba siguiendo el sonido, y se contraía después retrocediendo ante él, pero siempre pendiente de la melodía y asociando la música a la hermosa cantora. Tan singular era el efecto, que para mí el oírla cantar, sobre todo en presencia de otras personas, era casi una mortificación.

También canta, y de manera muy tradicional, la tropa que anda acampada esperando la batalla, próxima a Bailén. Es noche veraniega y andaluza, (*Bailén*, 676) es decir,

serena, caliente, con un cielo inmenso y una atmósfera clara, donde fluctúa algo sonoro, cuya forma visible buscamos en vano en derredor nuestro. Tendidos en la caldeada tierra a orillas del río, cuyas frescas emanaciones buscábamos con anhelo, entreteníamos las horas hablando, cantando, o haciendo eruditas disertaciones sobre la campaña tan felizmente emprendida. En un grupo se jugaba a las cartas, en otro se decía un romance de héroes o de santos, en este algunos cantaores echaban al vuelo las más románticas endechas de la tierra, pues, desde entonces era romántica Andalucía.

Son también populares las que cantan las hijas de doña Melchora para encanto de los inquilinos que viven en aquella casa del viejo Madrid. Cuando se las requiere, una de ellas, no sabemos quién, rompe a cantar de esta manera (*Napoleón en Chamartín*, 27): “Con un albañilito / madre, me caso, / porque son de mi gusto / los hombres blancos”¹¹.

En otras ocasiones, el narrador se limita a consignar cantos genéricos, como cuando nos describe a Lord Gray disfrazado de pordiosero pidiendo algo de comer a la puerta de un convento. Y el inglés le cuenta su admiración por el pueblo llano, por los romances moriscos que canta la tía Fingida (*Cádiz*, 771):

¹¹ Lo ha cantado antes El tío Regodeo, apeándose del borrico, en *La víspera de San Pedro*, de don Ramón de la Cruz.

Hay allí una muchacha ciega, a quien llaman la Tiñosa, la cual canta el jaleo y el ole con tanto primor, que oyéndola he sentido emociones dulcísimas y me he transportado a las últimas, a las más remotas regiones de lo ideal.

Cantos religiosos

Esta vez, aunque se trata de una antifona, no canta sino tararea el cura don Celestino, incluso cuando su sobrina Inés y Gabrielillo Araceli se sobresaltan al saber que los Requejo van a venir por Aranjuez, y él sigue sin darse cuenta del peligro que corren (*El 19 de marzo...*, 379).

Otro que tal baila es Gorito Santurrias, el sacristán del cura don Celestino en el Aranjuez de 1808, quien no sólo está dispuesto a hacer sonar las campanas para reunir a la gente, sino que “no cesaba de burlarse de su superior jerárquico, bien contradiciéndole en cuanto decía, bien cantando con diabólica música una irreverente ensaladilla compuesta de trozos de sainete mezclados con versículos latinos del Oficio ordinario”. Como por ejemplo (*La corte de Carlos IV*, 407-409, 416, 433 y 435): “Préstame tu moquero / si está más limpio / para echar los tostones / que me has pedido. / *Asperges me, Domine, hissopo et mundabor*”¹².

O bien: “*Tuba mirum spargens sonum / Per sepulchra regionum / Coget omnes ante thronum.* / Esta sí que es tira, tirana: / ojo alerta, cuidado, señores, / que aunque tengan las caras de plata, / muchas tienen las manos de cobre”¹³.

O bien, “ya aparentando recorrer el teclado de un órgano, ya en fin con la postura propia de tocar la guitarra, sin dejar de cantar en la forma siguiente”:

Domine, ne in furore tuo arguas me... / Es la Corte la mapa / de ambas Castillas, / y la flor de la Corte, / las Maravillas. / Anda moreno, / que no hay cosa en el mundo, / como tu pelo. / *De profundis clamavi at te, Domine. Domine exaudi vocem meam.* / Don, dilondón, don, don.¹⁴

O bien: “Vale una seguidilla / de las manchegas / por veinticinco pares / de las boleras. / *Solvat saeculum in favilla, teste David cum Sibylla*”¹⁵. O bien este

¹² Lo canta ‘Manolo’ como segunda estrofa de las seguidillas que cantan ‘Paca’ y ‘Joaquina’ en el comienzo de *El pleito del pastor* (1791), adaptación de don Ramón de la Cruz de una farsa francesa (*L’advocat Psthelin*, de Brueys y Paloprat, 1715), junto a la conocida antifona.

¹³ Este “aire de jota o tirana” lo cantan a dúo la sastra y el sastre en *La Petra y la Juana, o El buen casero* (*El casero prudente*), sainete más conocido por el título de *La casa de Tócame Roque*, de don Ramón de la Cruz, junto a un fragmento de la conocidísima secuencia del *Dies irae*, favorita del Santurrias.

¹⁴ Lo cantan todos en *Las majas vengativas*, de don Ramón de la Cruz, en medio de dos salmos penitenciales, el 6º y el 130º.

¹⁵ Cantan esta seguidilla ‘Nicanora’ y ‘Celidonia’ lavando en la fuente, en el ya mencionado sainete *La Petra y la Juana, o El buen casero* (o *El casero prudente*), sainete más conocido por el título de *La casa de Tócame Roque*, de don Ramón de la Cruz, junto a otro fragmento del *Dies irae*.

último: “*Quantus tremor es futurus / Quantus judex est venturus. / Viva quien baila, / que merece la moza / mejor de España*”¹⁶.

No es el único sacristán que canta, por supuesto, como nos recuerda Pepe Pallejas, alias *Sursum Corda*, porque lo había sido hace veintinueve años en el Jesús de Zaragoza (*Zaragoza*, 237).

Cantos teatrales

No canta, sino que aparece también “tarareando un aria con la vista fija en las paredes y el techo” del aposento de *la González* nada menos que el gran actor Isidoro Máiquez (*La corte de Carlos IV*, 186), y es que era frecuente que los papeles hablados en el teatro de la época tuvieran algún que otro momento cantado.

Y por supuesto también los aprovecha su cómica *la González*, quien, enamorada de él sin esperanza, está tendiendo a Máiquez una buena trampa. Cuando llega a su casa Gabrielillo Araceli, “a cada frase se interrumpía para cantar alguna tonada o estribillo de los infinitos que enriquecían su repertorio de sainetes”.

Como por ejemplo “Sal quiere el huevo, / y el demonio del gato / vertió el salero”¹⁷. O bien: “Madre, qué gusto / es ver a dos gitanos / trocar de burros”¹⁸. O bien: “En mi casa me dicen / que soy usía, que soy usía. / Porque amo a un escribiente / de lotería”¹⁹. O bien: “La noche de San Pedro / te puse un ramo, / y amaneció florido / como mil mayos”²⁰. O bien: “Allons, madamusella, / asamble reunion / a tur de la butella / feran la rigodon”²¹.

O bien, un poco más adelante:

Donde yo campo / ninguno campa. // A bailar el bolero / y asar castañas, / apuesto a todo el orbe / con la más guapa, / dale que dale, / suenen las castañetas, / rabie quien rabie.²²

De ahí que el narrador, Gabrielillo, anote tras todos estos canturreos de *la González* (*La corte de Carlos IV*, 311-315):

¹⁶ Unas aldeanas cantan y otras bailan esta seguidilla al comienzo de *Poner la escala para otro*, de don Ramón de la Cruz, junto a otro conocido fragmento del *Dies irae*.

¹⁷ Lo canta ‘María’ en la obra de don Ramón de la Cruz *Quien dice mal de la pera aquel se la lleva* (1771).

¹⁸ Lo canta el mismo personaje en la misma obra.

¹⁹ Ignoro si procede de alguna obra concreta. El ‘escribiente de lotería’ se encuentra entre las alusiones que podemos leer en obras como *La comedia nueva*, o *El sí de las niñas*, ambas de Leandro Fernández de Moratín, entre otras.

²⁰ Seguidillas que cantan los hombres (y luego una segunda estrofa las mujeres) en *La víspera de San Pedro* (1763) de don Ramón de la Cruz.

²¹ Ignoro dónde se canta esta parodia de parla ítalo-francesa.

²² Lo canta la Picosilla con alguna variante en *Las castañeras picadas* (1731), también de don Ramón de la Cruz. Vid. para estas citas, entre otros, el trabajo de COULON, Mireille: “Música y sainetes. Ramón de la Cruz”, en *Teatro y música en España. Los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. y LOLO, B (coord.), Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2008, pp. 289-308.

Debo advertir que, aunque ésta no trabajaba más que como directora de escena en la tragedia *Otello*, cantaba en el intermedio una graciosa tonadilla; y por fin de fiesta el sainete titulado *La venganza del Zurdillo*, del buen Cruz, corría también por cuenta suya.

Será precisamente tras su canto en la tonadilla, con sus correspondientes aplausos, cuando le tienda la trampa a Isidoro (*La corte de Carlos IV*, 332).

Canturreos o cantos indeterminados

No son muy plácidos los cantos que, según cuenta doña Visitación –el ama de llaves de aristócrata segundón Leonardo– cantan su amo, su amigo Muriel y su criado Alifonso ciertas noches de aquellarre (*El audaz*, 613): “Dijo también que los tres estábamos toda la noche dando aullidos y cantando cosas malas”.

También canta Inesilla, la humilde adolescente de quien Gabriel Araceli anda enamorado ya en Madrid; la escucha cuando se despide de ella tras amplia conversación sobre el futuro (*La corte de Carlos IV*, 182): “Al abandonar la casa, la sentí cantar, y su armoniosa voz se mezclaba en extraña disonancia con los ecos de la flauta que tañía en lo interior de la morada el buen don Celestino”, tío de la cantora.

También canta Araceli cuando está huyendo con Inés de la casa de los Requejo, aunque lo hace, y “en voz alta para ahogar todo rumor”, en su lucha contra el ruido que hace la cerradura de la puerta que ha de abrir para escapar. (*El 19 de marzo y el 2 de mayo*, 505).

Y, por último, también canta, por supuesto, la tropa que está sufriendo el segundo sitio de Zaragoza cuando ha tenido un día bueno (*Zaragoza*, 265): “Por un lado, grupos de soldados cantando con febril alegría; por otro, las cuadrillas de personas piadosas que transportaban a sus casas a los heridos; y en todas partes una general satisfacción...”

Música vocal con acompañamiento instrumental

Muy frecuentemente, se canta también arropados por instrumentos diversos. He aquí algunos ejemplos:

Acompañamiento no especificado

A don Narciso Pluma, flor de los petimetres, gran experto en naderías y admirador de la desventurada viudita doña Engracia, le consultan de todo (*El audaz*, 539):

“¿Se trataba de dar un concierto? Pluma dirá si se toca la jota o algo de *El matrimonio secreto*”,²³ por lo que le llamaban “el Bonaparte de las tertulias”.

²³ *El matrimonio secreto* es una célebre ópera bufa de Giovanni Bertati con música de Domenico Cimarosa, estrenada en Viena, Hofburg, 1792. Al año siguiente ya se vio en Italia, España (Barcelona, Teatro Santa Cruz) y se difundió pronto por todo el mundo civilizado. Luego oiremos una de sus arias más célebres, *Pria che spunti in ciel l'aurora*.

Tampoco se especifica gran cosa cuando simplemente anota Gabriel Araceli, ya en Madrid al servicio de la cómica Pepita González, una de sus múltiples tareas (*La corte de Carlos IV*, 157):

Ir a avisar puntualmente a los mosqueteros para indicarles los pasajes que debían aplaudir fuertemente en la comedia y en la tonadilla, indicándoles también la función que preparaban los de allá para que se apercibieran con patriótico celo a la lucha.

Los *mosqueteros* eran sus propios partidarios, es decir, los *chorizos* del Teatro del Príncipe, y los *de allá* era los *polacos* que reinaban en el Teatro de la Cruz. Y no hace falta decir que la tonadilla, tan excelentemente estudiada por don José Subirá, era el intermedio cantado que alternaba con comedias y dramas hablados (o declamados). Más adelante escucharemos algunas, así como algunas partes cantadas en comedias y sainetes.

Con arpa

Están representando el *Otello*, en traducción horrible de don Teodoro La Calle, en una casa aristocrática; la directora de escena, Pepita González, está tendiendo una trampa a su amado Isidoro Máiquez, a su vez enamorado de la duquesa 'Lesbia', que representa en la obra a Edelmira (Desdémona), trampa que consiste en que habrá de leer en escena la carta de un amante de Lesbia, e Isidoro estará a punto de matarla de verdad, no fingiendo teatralmente su muerte (*La corte de Carlos IV*, 345):

La esposa de Otelo, ansiando desahogar la sofocante angustia de su pecho, toma el arpa y entona la canción de Laura al pie del sauce, cuyos lastimeros quejidos son la voz de la misma muerte. Edelmira, a quien Manuel García había enseñado la hermosa estrofa, cantó con dulce y poética expresión. Su voz parecía que nos penetraba hasta los huesos, y nos hacía estremecer con horripilante escalofrío, como el contacto de una hoja de acero.

Con contrabajo

Los padres de la González, la cómica a quien sirve en Madrid Gabriel Araceli (*La corte de Carlos IV*, 159), la habían

criado en el teatro, pues su madre fue parte de por medio en los ilustres escenarios de la Cruz y los Caños, mientras su padre tocaba el contrabajo en los Sitios y en la Real Capilla.

Y nada de solos, siempre acompañando latines.

Con guitarra, o pianoforte

Un grupo de amigos que pasea y discute por la alameda central del madrileño paseo de la Florida se proponen cantar mientras almuerzan;

Don Lino, que contaba entre sus funciones la de templar las guitarras para que otros cantasen, cogió el instrumento, y rasgueando con mucho primor, estiró y aflojó las cuerdas, dejándolo en perfecto estado.

Luego viene la cuestión de quiénes cantan y qué: Se piden canciones como *El frondoso*, *El codicioso*, *El bartolillo*, *La urna*, *La pájara pinta*...²⁴ Narciso Pluma afirma que “si no estuviera ronco cantarí­a el *Pria che spunti*, de Cimarosa²⁵”, pues sólo admite “la música de etiqueta” (*El audaz*, 257-258):

Por fin, que quieras que no, y haciéndose de rogar, para dar más valor a la complacencia, después de mil excusas y de asegurar que lo iba a hacer muy mal, Pluma tomó la guitarra, limpió la garganta, miró al cielo, luego a Engracia, y entonó el *Pria che spunti*. No podemos pintar los visajes, los movimientos del petimetre mientras sus exprimidos pulmones y su frágil garganta se esforzaban en emitir la inmortal canción. Él quería hacerlo de un modo tan fino, tan de etiqueta, tan clásico, que se convertía en una verdadera caricatura. [...] Cuando el músico concluyó, le aplaudieron a rabiar, especialmente Leonardo, que aseguró no haber oído nunca cosa semejante. // –Es bonito, sí, –dijo doña Bernarda–; pero esa manía de cantar las cosas en inglés... // –No es sino italiano –se apresuró a decir doña Antonia–. ¡Oh! Mi padre alcanzó a Farinelli ²⁶ y decía que era una cosa... ¡Ah!

No es el único el padre de doña Antonia, por cierto, que había vivido los tiempos del célebre castrado. También los conoció “una chupa verde mar, del tiempo de Farinelli, que para dentro de casa tenía” don Lino Paniagua. (*El audaz*, 710). Y no se olvida de volver a mencionarlo el narrador cuando habla de la relación entre hombres célebres de esta época y el tabaco no fumado, como hacía el actor Isidoro Máiquez, sino metido directamente en la nariz, como hacían Talleyrand, Metternich, Rossini, Moratín, el mismo Napoleón...: “Farinelli también se atarugaba las narices entre un aria y un oratorio”, y entre otros ‘aficionados’ al asunto son mencionados el tenor Montagnata, la soprano Pariggi, el violinista Alaí (*La corte de Carlos IV*, 190): “y otras notabilidades del teatro del Buen Retiro”, que “consumieron lo mejor que venía de América en los regios galeones”.

Normalmente la guitarra (o el clave, o el pianoforte) acompañaba cantos menos célebres, aunque igualmente celebrados.

En las aburridas tertulias madrileñas de don Miguel de Cárdenas y Ossorio, con quien vive su sobrina Susanita Cerezuelo sin conseguir imponer del todo su *forte-piano* (*El audaz*, 625): “sólo alguna canción, acompañada al clave o a la guitarra, podía tolerarse, con previa censura y después de ser amonestado el Orfeo para hacerlo en voz baja y con muy recatados ademanes”.

²⁴ No soy capaz de encontrar las canciones tituladas *El frondoso*, *El codicioso*, o *La urna*. Conozco una canción popular que dice “Bartolillo barre, barre / y no dejes de barrer. / Tengo los calzones rotos / y el culillo se me ve.” Es más conocida la de *La pájara pinta*: “Estaba la pájara pinta / sentadita en el verde limón / con el pico picaba la hoja, / con el pico picaba la flor”. Pero no estoy nada seguro de que los personajes de Galdós se refieran a ellas, y no a otras parecidas que desconozco

²⁵ “Pria che spunti in ciel l’aurora” es el aria probablemente más célebre de *Il matrimonio segreto*, y la canta el tenor Paulino en el fin del primer cuadro del segundo acto.

²⁶ Carlo Broschi, alias *Farinelli* (Andria, 1705-Bolonia 1782) fue un famosísimo castrato italiano, activo en España un cuarto de siglo en los reinados de Felipe V y Fernando VI.

O en las más entretenidas de la González, la cómica para quien trabaja Gabriel Araceli, éste ha de prepararla, lo que consiste en limpiar el polvo, echar aceite a los velones (*La corte de Carlos IV*, 185): “comprar la prima para la guitarra si le faltaba”, “llamar a don Higinio para que afinase el clave”, limpiar las cornucopias...

No eran más divertidas, en general, las reuniones clásicas de familia o de palacio, “allí donde reinaba con despótico imperio la ley castiza”, generalmente dominadas por un decoroso aburrimiento (*La corte de Carlos IV*, 191):

No se hablaba, ni mucho menos se reía. Las damas ocupaban el estrado, los caballeros el resto de la sala, y las conversaciones eran tan sosas como los refrescos. Si alguien tocaba el clave o la guitarra, la tertulia se animaba un poco, pero pronto volvía a reinar el más soporífero decoro. Se bailaba un minueto; entonces los amantes podían saborear las platónicas e ideales delicias que resultaban de tocarse las yemas de los dedos, y después de muchas cortesías hechas con música, volvía a reinar el decoro, que era una deidad parecida al silencio.

Cantos con orquesta

Pero, naturalmente, la ópera era presentada con muchos más instrumentos. El narrador nos recuerda que en el Teatro del Príncipe, reconstruido en 1807 por Villanueva, alternaban entonces la compañía de Isidoro Máiquez y la de ópera, dirigida por el célebre Manuel García (*La corte de Carlos IV*, 183):

La compañía de ópera era muy buena. Además de Manuel García, que era un gran maestro, cataban su mujer, Manuela Morales, un italiano llamado Cristiani, y la Briones. De esta mujer, que era concubina de Manuel García, nació el año siguiente el portento de las virtuosas, la reina de las cantantes de ópera, Mariquita Felicidad García, conocida en su tiempo por la *Malibrán*.

No será de extrañar, pues, que Isidoro Máiquez, conversando con la González en el intermedio de los últimos actos del *Otello* que se representa en casa de una aristócrata madrileña, trate de averiguar por quién suspira la cómica, que le prepara una trampa: “Apuesto a que es algún tenor de la compañía de Manolo García. Déjalo por mi cuenta”, afirma el pobre sin enterarse de que el amado por quien suspira ella es, precisamente, él mismo (*La corte de Carlos IV*, 336).

Cantos populares

Volvemos a oír los cantos del pueblo cuando se nos anuncia que el señor de Mañara va a ser nombrado, o lo ha sido ya, regidor de Madrid y comienza a hacer algunos favores: “¡Ea, a bailar, a cantar!”, exclama el buen ‘Mano de Mortero’; y piden a su hija la Zaína que eche unas boleras para hacer boca. A la Zainilla, a quien según su padre el mismo rey Fernando había alabado “el garbo para tocar el pandero”, no le pide el cuerpo boleras, pero al final, rasgueando una guitarra, se arranca con unas seguidillas (*Napoleón en Charmartín*, 83-85 y 86):

Todas las duquesitas / de los madriles / no sirven pa’ calzarme / los escarpines. // Dale que dale, / y póngale esa liga, / que se me cae.” Y luego

esta otra: “Señora principesa, / de panza en trote, / las sobras que yo dejo / usted las coge. // Viva quien vive, / le regalo este peine / que no me sirve.

Al final, tras el consiguiente alboroto: “la Zaina arrojó después lejos de sí la guitarra con tal fuerza, que aquel sensible instrumento, al dar violentamente contra una silla, lanzó un quejido lastimero y se le saltaron dos cuerdas”²⁷.

Cantos religiosos

El *Te Deum* que se ha cantado en la iglesia mayor de Cádiz para celebrar el comienzo del Congreso Nacional, es decir, el de las célebres Cortes, había sonado acompañado del órgano, pues si en un principio no se le menciona, luego nos lo dice Marijuán: Tras jurar los procuradores conservar la religión católica, la integridad de la nación española, al rey Fernando en el trono y desempeñar fielmente el cargo (*Cádiz*, 679-671), “después echaron un golpe de órgano y canto llano, y se acabó”.

Ya en la tertulia de la Rumblar, Araceli disimula sus creencias liberales y se presenta como partidario del absolutismo; y ante un sacerdote con el que dice que se ha confesado don Diego, afirma que no existe otro (*Cádiz*, 681): “para lo tocante con el confesionario. Pues ¿y en el púlpito? ¿Y quién le echará la zancadilla a cantar una epístola?”

A lo cual corrobora don Diego, también mintiendo: “A mí me cautiva oírle cantar la epístola”.

El guerrillero mosén Trijueque, ahora en el campo francés, visita a Gabriel Araceli preso de los franceses, y le cuenta su vida y los inicios de su carrera como guerrillero. En especial, el sermón semi bélico que pronunció en su iglesia de Botorrita cuando don Juan Martín Díez, el Empecinado, llegó a la población (*J. M. el Empecinado*, 141):

¿Y quién es aquel belicoso Josué que ahora entra por la puertecilla de las Ánimas? ¿Quién puede ser sino el santo varón de Castrillo de Duero, que va a Gabaón en su jaca negra, para vencer a Adonisedec, rey de Jebús? Celebremos con cánticos la caída de las murallas de Jericó, al son de los bélicos cuernos y de las retumbantes castañuelas.

Cantos patrióticos

Salvador Monsalud, atacado por los ‘fernandinos’ cuando los franceses se marchan de Madrid, se ha refugiado de momento en casa de su tío Andrés, donde hay tertulia con su esposa Serafinita, con doña Ambrosia y sus hijas, y con algún otro. Allí se habla de cómo celebrar en Madrid la inmediata entrada de don Juan Martín o lord Wellington, y el tío Andrés afirma que ha sido comisionado para levantar un arco de triunfo, con versos y un carrito (*El*

²⁷ Las pone como ejemplo de “intertextos floklóricos” intercalados por Galdós en sus narraciones, al igual que las canciones o coplas que cantan las hijas de doña Melchora ya reseñadas (“Con un albañilito”, y “Bonaparte en los infiernos”), GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel: “El costumbrismo en algunos *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós: ¿una influencia perediana?”, en *Galdós y la escritura de la modernidad*, VII Congreso Internacional Galdosiano, Cabildo Insular, Las Palmas, 2004, p. 303.

equipaje del rey José, 33): “Y será preciso que doce o catorce doncellas tiernas de vistan de ninfas para ir delante del carro cantando el *Velinton*”²⁸.

Ahora encontramos a Salvador en la Puebla de Arganzón, donde ha ido a visitar a su madre y, cómo no, a su amada Generosa (Genara). La cual le cuenta que, en efecto, Carlos Navarro, el hijo de don Fernando Garrote, la corteja y quiere casarse con ella (*El equipaje del rey José*, 63): “Me envía regalitos, ramos de flores, va a misa a la misma hora que yo, y algunas veces viene con sus amigos a desgañitarse bajo las rejas de esta casa, acompañado de guitarras y bandurrias”.

Al final, aunque ni le gusta ni le disgusta, acabará casándose con él cuando descubra que su amado Salvador está sirviendo al francés.

Música instrumental

También escuchamos bastante música sólo instrumental en estas narraciones galdosianas, desde instrumentos en solitario hasta en grupos más o menos numerosos, incluso orquestales.

Cajas y cornetas / Castañuelas y guitarras

El campamento español en espera de la batalla de Bailén es ruidoso hasta no acabar. Pero llega la noche (*Bailén*, 686): “Todos los ruidos habían cesado en el campamento: las guitarras y castañuelas, así como las cajas y las cornetas, estaban mudas, porque el ejército dormía”.

Este silencio lo rompen estrepitosamente los chiquillos del barrio cuando logran penetrar donde se pelea en los madriles contra los franceses (*Napoleón en Chamartín*, 145):

Luego que en todo pusieron las manos, las narices y los ojos, empezaron a echársela de soldados, dando gritos de guerra y marchando a compás, [...] batiendo cajas, disparando tiros, soplando cornetas y relinchando al modo de caballos, todo hecho con la boca, en mil discordes sonos que atronaban el espacio.

La guitarra es tal vez el instrumento más común entre la gente del pueblo. Luego la escucharemos acompañando el bailoteo, pero también podemos escucharla sola, como en manos de uno de los estudiantes guerrilleros, tal vez el apodado *Viriato* o el *señor Cid Campeador* (*J. M. el Empecinado*, 67): “y después sonó el guitarrillo que uno de ellos llevaba.”

Y para la mentalidad inglesa, lo de la guitarra es algo que forma parte de la esencia de lo español, como lo demuestra Miss Fly cuando le pregunta a Araceli

²⁸ Hubo algunos cantares de época celebrando a lord Wellington (en España llamado *Velintón*) y sus victorias. He aquí uno de ellos, que tomo de GELLA ITURRIAGA, José: “Cancionero de la Independencia” (Congreso Histórico Internacional de la Guerra de la Independencia y su época (1959), en *Estudios de la Independencia*, II (1964), pp. 371-404): “Velintón en Arapiles / a Marmón y sus parciales / para almorzar les dispuso / un gran pisto de tomates. // Y tanto les dio / que les fastidió / y a cantarlo fueron / a Napoleón. / Y iviva la nación! / y iviva Velintón!”

(*Bailén*, 259): “–Decidme, ¿sabéis tirar las armas, domar un potro, derribar un otor, tañer la guitarra y componer versos?”.

A lo que Gabriel, dejándose querer un poco, responde: “–No puedo negar que un poco entiendo en alguna, si no en todas esas habilidades.”

Pero, reflexionando bien, y acordándose también de las extravagancias de lord Gray, nuestro Araceli se mostrará algo reticente ante este tipo de naturalezas nórdicas que (*Bailén*, 266)

van con febril deseo tras de la originalidad, tras las costumbres raras y adoran los caracteres apasionados aunque sean casi salvajes, la vida aventurera, la galantería caballeresca, las leyendas, la música popular y hasta las groserías de la plebe siempre que sean graciosas.

Cuando al final del primer episodio de la segunda serie logran desafiarse y reñir Salvador Monsalud y Carlos Navarro, el narrador describe el contorno así (*El equipaje del rey José*, 196): “Casi todos los guerrilleros que antes había en la barraca, o había salido a tocar la guitarra sobre el campo o dormían como troncos”.

Castañuela, Pandero, Almirez, Vihuela, Zambomba

Y es un guirigay instrumental mucho más variado, cuando Luceño, uno de los que en la celda de Ximénez de Azofra ha conocido el decreto francés en el que suprimen la inquisición, los derechos feudales, las aduanas interiores, y se reducen a una tercera parte los conventos españoles, exclama tras un profundo silencio (*Napoleón en Chamartín*, 176): “¡Toquen castañuelas, repiquen panderos, machaquen almireces, punteen vihuelas y aporreen zambombas para celebrar el talento del sabio legislador, harto de bazofia y comido de piojos, que sacó de su cabeza ese pomposo y coruscante decreto!”

Clave o guitarra versus Forte-piano

Susanita Cerezuelo vive gran parte de su tiempo no en Alcalá con su padre, sino en Madrid con su tío don Miguel, pero no ha podido ni querido cambiar sus costumbres ancestrales (*El audaz*, 624):

También había hecho esfuerzos para poner en la sala algunas cornucopias que cubrieran las vergonzantes fealdades de unos tapices que habían presenciado el paso de cien generaciones, y asimismo quiso sustituir el clave imperfecto y discordante que los antepasados adquirieron en tiempos de Juan Bautista Lulli, cuando menos por un *forte-piano*, admirable en las labores de la caja, encantador en sus sonidos, joya instrumental y artística digna de las manos y del espíritu de Beethoven. En esto triunfó Susana, mas no en relegar la guitarra a completo olvido, como pretendía, llevada de su amor a la etiqueta. La guitarra siguió animando con sus rasgueos picantes y su triste monotonía las tertulias de la casa, donde se bostezaba de lo lindo, a causa de no poderse dar entrada franca a elementos de distracción.

Cornetas (y Tambores)

Monsieur Corneta es el apodo que el viejo marinero Marcial, ya retirado, ha endilgado al francés Villeneuve, jefe de la escuadra combinada hispano francesa en vísperas de la acción de Trafalgar; nombre, por cierto “tomado de un sainete a cuya representación asistió Marcial en Cádiz”. (*Trafalgar*, 21)²⁹.

Pero las cornetas de verdad, sobre todo las militares, sonarán muchas más veces en los *Episodios nacionales*: por ejemplo, cuando apedrean el palacio de Godoy en el Aranjuez de marzo de 1808 (*El 19 de marzo...*, 424). Volveremos a oír primero los tambores, luego las cornetas, en la encarnizada lucha que entablará el pueblo madrileño el 2 de mayo contra los franceses. (*El 19 de marzo...*, 529-530).

Flauta

El Padre Celestino Santos del Malvar, cuñado de doña Juana y tío por tanto de la sin par Inés, era un tipo simplón que estaba siempre, a la espera del beneficio eclesiástico antaño prometido, haciendo versos latinos, pergeñando larguísimos memoriales y tocando la flauta; a Gabrielillo Araceli le pronostica futura fortuna y mientras tanto, además de leer a los clásicos, le aconseja (*La corte de Carlos IV*, 177-178, 182 y 242) que aprenda “a tañer la flauta, porque la música es suavizadora de las costumbres, endulza los ánimos más agrios y predispone a la benevolencia para con los que la manejan bien”.

Ya estamos en Aranjuez en vísperas de los acontecimientos de marzo de 1808; Gabrielillo llega cuando la misa había concluido (*El 19 de marzo...*, 372-373): “y desde el portal de la casa un armonioso son de flauta me anunció que don Celestino estaba tan alegre como de costumbre, señal de que nada desagradable ocurría en la modesta familia”.

Cuando entra en la casa, ve que los libros, que no eran muchos, dejaban algún hueco “para algunos papeles de música y otros en que borrajaba versos latinos el buen cura.”

Los frailes del madrileño convento donde se ha refugiado Araceli huyendo de los afrancesados, escuchan a su compañero el P. Castillo comentar las condiciones de la capitulación ante los franceses, y han de aguantar las pullas que aquel les dirige por su falta de lucha. El larguirucho de la voz atiplada, ha de resignarse a que le pregunte (*Napoleón en Chamartín*, 165): “¿Y qué tal van esos toques de flauta, fray Agustín del Niño Jesús?”

²⁹ El sainete era de don Ramón de la Cruz, y he visto de él al menos dos títulos distintos: *El cochero y Monsiur Corneta*, o bien *Monsieur Corneta o El Cochero Simón*, aunque ignoro porqué se llamó así al general francés, salvo que sea porque el Sr. Corneta del sainete de don Ramón era en realidad un cirujano francés afincado en España. El caso es que Antonio de la Cruz, hijo del escritor, es uno de los mandos de la tropa donde Gabriel Araceli se integra, y al que por eso “llamábamos el sainero”. Vid. CANAL, Jordi: “La novela de la Guerra de la Independencia: una aproximación a *El 19 de marzo y el 2 de mayo* de Benito Pérez Galdós”, en CANAL, Jordi y RÚJULA, Pedro (eds.): *Política y cultura en la España de la Guerra de la Independencia*, Institución Fernando el Católico / Marcial Pons (Libros), Zaragoza-Madrid, 2011, pp. 421-422.

Órgano

Toda iglesia que se preciara disponía de uno o incluso de varios órganos de tubos. Así, la iglesia del zaragozano monasterio de Santa Engracia, volado por los franceses al levantar el primer sitio. Cuando Araceli y don Roque escapan de los franceses y entran en la ciudad, buscan un sitio donde pasar la noche, y lo encuentran en las ruinas de este monasterio, contemplando la catástrofe allí causada por fuego y desplome (*Zaragoza*, 234): “Entre tanto destrozo, había objetos completamente intactos, como algunos tubos del órgano y la reja de un confesionario”.

Es instrumento que tañen sacristanes y también algunos sacerdotes, como el cura de Algeciras y diputado en las primeras Cortes de Cádiz llamado Teneyro; era absolutista rabioso (*Cádiz*, 683), “sin instrucción, sin principios ni más conocimientos que los del toque del órgano, cuyo arte medianamente poseía”.

También lo tañe fray Pedro Advíncula, quien suele proteger a las niñas de doña María Rumblar cuando no van o vienen de donde han dicho; Presentación nos le dibuja así (*Cádiz*, 748):

Es un santo varón y yo le quiero mucho. Tiene las manos blandas y finas, los ojos dulces, la voz suave, el habla graciosa; sabe tocar el ole en un organito muy mono, y cuando no está mamá delante, habla de cosas mundanas con tanta gracia como decencia.

Piano y violón

El narrador intenta describirnos lo negativo del personaje de don Mauro Requejo, el presunto pariente y perseguidor de Inesilla. Y afirma que mientras que en manos y pies (en realidad, en todo el organismo) hay una parte derecha mejor que la izquierda, el aludido personaje era “un hombre izquierdo”, totalmente izquierdo. He aquí el argumento (*El 19 de marzo...*, 381):

Una de las manos es inepta para la escritura, y en los trabajos mecánicos solo sirve para ayudar a su experta compañera, la derecha. Esta hace todo lo importante: en el piano, ejecuta la melodía, en el violón lleva el arco, es la expresión.

Y lo mismo ocurre en el baile con los pies. Este don Mauro ha decidido ya casarse con Inés (pues sabe que procede de familia noble y adinerada, y trata de apoderarse de su presunto pero más que probable patrimonio). Y le espeta a su hermana doña Restituta que no quiere que trabaje la muchacha (*El 19 de marzo...*, 471): “Y aquí no manda nadie más que yo... Y voy a traer un fortepiano para que Inés aprende a tocar... Y la voy a llevar en coche a la Florida...”

Pitos

Don Diego nos cuenta que le han destinado como esposa a una joven que le está esperando en un convento de Córdoba, pero que no le fue posible verla cuando anduvo por allí. Y también narra lo que le regaló la familia, además del medallón con su retrato (*Bailén*, 700): “Después la sobrina me regaló unos dulces y su tía un pito para que fuera pitando por las calles, y en mi segunda o tercera visita pasó lo mismo, excepto que no me dieron más pitos”.

También suena el artilugio, al menos en hipótesis un tanto despectiva, cuando va a comenzar la sesión inaugural de las Cortes de Cádiz (*Cádiz*, 673): “Ya está dispuesta la presidencia. ¿Tocarán un pito para empezar?”

Tambores / Cornetas de nuevo / Cajas / Trompetas

Al comienzo del episodio *Bailén*, charlan sobre los recientes sucesos del 2 de mayo el afrancesado Luis Santorcaz y un matrimonio de viejos patriotas. Él, militar retirado, afirma que si Francia tiene a Napoleón, nosotros en España tenemos a Santiago (*Bailén*, 575): “¿Cree usted que no entiendo de batallas? Pues sí: soy perro viejo, y callos tengo en los oídos de tanto oír el redoblar de los tambores y los tiros de cañón”.

También los oye el propio Santorcaz cuando, atravesando La Mancha de noche, se acuerda de la batalla de Austelitz y se la cuenta a Gabrielillo Araceli (*Bailén*, 611). Y por supuesto el joven don Diego cuando ha de marchar a la célebre batalla y su madre la señora de Rumblar le despide (*Bailén*, 695). La batalla, al parecer, ha sido ya ganada pero parece que hay un grupo francés que quiere luchar todavía, y “la corneta y el tambor convocaban a todos los soldados” de nuevo (*Bailén*, 735).

No ocurrió lo mismo en otras batallas, pues la guerra no había hecho más que empezar; aunque los patriotas, como Santiago Fernández, se resistan a creer en las derrotas. Así ocurre cuando Lobo está contando que nos han vencido en Espinosa de los Monteros; el ‘Gran Capitán’ lo niega, afirma que fueron los franceses los que echaron a correr, “y el hijo de mala mujer que me desmienta sabrá quién” soy (*Napoleón en Chamartin*, 72):

Dijo y levantose, cantando entre dientes un toquecillo de corneta; y dirigiéndose luego adonde desde lueñes edades tenía su lanza, la cogió, y con un paño la empezó a limpiar del cuento a la punta, dándole repetidas friegas, pases y frotaciones, sin atender a nosotros ni cesar en su militar cantinela.

Con los instrumentos bélicos (pífanos, cornetas, tambores...), se convoca al ejército para que se reúna y ataque o defienda en algún sitio determinado. Por ejemplo, durante el segundo sitio de Zaragoza (*Zaragoza*, 274): “Tocaron a generala en monte Torrero, y vimos que venía contra nosotros mucha caballería”.

Y no solo convocan a los soldados, sino que, tratando de ser útiles hasta el último momento, estos instrumentos pueden llegar a cumplir otras funciones (*Gerona*, 468):

Todos quisimos ver a Luciano Aució, el tambor que después de haber perdido una pierna entera y verdadera, siguió por mucho tiempo señalando con redobles la salida de las bombas; pero Luciano Aució había muerto sacudiendo el parche mientras tuvo los brazos pegados al cuerpo.

No era el único; también acaba muriendo el niño Gasparó, y el narrador está ahora dando el pésame y consolando a su amada Siseta; pero siempre quedaban tañedores que siguen anunciando lo irremediable (*Gerona*, 547): “Un extraordinario y vivísimo ruido exterior no me dejó lugar a más reflexiones ni a más palabras. Sonaban cajas, corría la gente, la trompeta y el tambor llamaban a todos los hombres al combate”.

Estos sones bélicos los escucharemos múltiples veces en medio de los años de la Guerra de la Independencia. Nos lo cuenta ahora ‘Viriato’, uno de los estudiantes que anda en la guerrilla del Empecinado, y nos habla de cuando estudiaba en la Complutense (*J. M. el Empecinado*, 22); “pero llegó la guerra y [...] al oír tal ruido de trompetas, tal redoble de tambores, tal relinchar de guerreros caballos, me sentí inflamado en bélico ardor”.

Con estos guerrilleros anda un niño de menos de tres años, el *Empecinadillo*, que hace en realidad lo que le da la gana, menos ante mosén Trijueque, pues éste le inspiraba terror; cuando andaba suelto, entre otras diabluras (*J. M. el Empecinado*, 106): “agujereaba con una navaja el parche de los tambores, dando a estos instrumentos de guerra ronco y apagado sonido”.

Ya en la ciudad de Salamanca, los franceses están abandonando la ciudad, aunque dejando un retén en ella: son los preludios de la batalla que perderán en los Arapiles. Pero ahora salen haciendo ruido (*La batalla de los Arapiles*, 337): “Los tambores atronaban la calle. Apagaba luego sus retumbantes clamores el paso de los escuadrones de caballería, y por último, el estrépito de las cureñas hacía retemblar las paredes cual si las conmoviera un terremoto”.

Los dos amigos y narradores de *El equipaje del rey José*, Salvador Monsalud y Braguitas, discuten sobre sus ‘vocaciones’: Monsalud, que se ha apuntado a las milicias francesas porque no le salía en Madrid ninguna otra cosa (y por hambre), afirma: “yo seré alguna cosa que meta ruido”, a lo que Juan Bragas responde (*El equipaje del rey José*, 16): “—Siendo militar y tambor, en efecto puedes meter mucho ruido”.

Y en efecto, Monsalud se va de Madrid enrolado con los franceses, y llega a su pueblo la Puebla de Arganzón, en Treviño, en junio de 1813. La villa es despertada por el rumor de tanta tropa madrugadora y por algo más (*El equipaje del rey José*, 41): “y de los tambores sin cesar batidos, confundiendo su ronco son con el cantar de los gallos que en todos los corrales entonaban su alegre grito de alerta”.

Una tuna estudiantil

Doña Gregoria y el Gran Capitán alquilan en su casa algunas habitaciones, pero no se trata de una casa de huéspedes normal porque no quieren demasiado barullo (*Bailén*, 590): “Ese señor de Santorcaz que has visto anoche y que no ha de tardar en venir, es un joven a quien conocimos en Alcalá, cuando estábamos allí establecidos, y él corría la tuna en aquella célebre Universidad”.

Nos lo recordará él mismo cuando relate su vida a Araceli, preso por los franceses, y a quien el afrancesado Santorcaz invita a pasarse a su lado: allí, estudiante en Alcalá, “corría la tuna como nadie”, y ya de vuelta a España (*J. M. el Empecinado*, 128): “cuatro compañeros y yo corríamos la tuna por estos pueblos, y en una noche de invierno, pedimos hospitalidad en el castillo de Cifuentes”.

Un violín por un jamón

El ama de gobierno de Leonardo en Madrid, doña Visitación, era viuda y recordaba continuamente: “los venturosos días en que su esposo tocaba el violín e improvisaba madrigales en las más que frecuentadas tertulias de Madrid”.

Por lo que odia al criado Alifonso desde un día en que, guisando ella corpulento jamón y marchando luego a sus rezos, Alifonso lo sacó con mucho donaire y puso en su lugar el violín del difunto. Cuando la mujer volvió y “asíó el mango del violín creyendo era el hueso del jamón”, cayó con un síncope (*El audaz*, 499-500):

Aquella noche, en su agitado y calenturiento sueño, vio la irritada sombra de su esposo tocando en el malhadado instrumento que lanzaba lúgubres quejidos, y a su lado a Alifonso con rabo y cuernos, teniendo en su mano el jamón, que apoyaba en el hombro para remedar, tocando con un asador, los movimientos del airado fantástico músico.

Sonajeros y zampoñas

Eran muchos los encargos que hacía a diario el abate Paniagua, don Lino, para sus clientes (normalmente clientas) y algunos muy raros, como “un sonajero que no pase de seis reales, para el niño” (*El audaz*, 712).

En vísperas de la gran batalla de los Arapiles, Araceli es invitado a cenar por la brigada de Pack, un conjunto de escoceses con sus cariñosas mujeres (*Bailén*, 417): “Gran martirio era para los *highlanders*, que no se les consintiera en aquel sitio tocar la zampoña, entonando las melancólicas canciones de su país”; y eso que alguno la lleva cerca, como el que afirma que “el hombre muere y las naciones viven”, un “escocés que llevaba bajo el brazo el enorme pellejo henchido de una zampoña”.

Toda la orquesta

Es curioso que no la oigamos en un teatro, sino en palacio privado. Va a comenzar en el de la Marquesa la representación casera del *Otello*, “una detestable traducción que don Teodoro La Calle había hecho del *Otello de Ducis*, arreglo muy desgraciado del drama de Shakespeare (*La corte de Carlos IV*, 322): “La orquesta, comenzando de improviso la sonata que había de preceder a la representación, hizo llegar al último grado la excitación de mi cerebro”.

Himno imperial

Gabriel Araceli, contrariando las órdenes de Amaranta para que no vuelva a ver a Inés, marcha al Pardo para evitar el rapto que don Diego del Rumblar quiere hacer a su amada a fin de obligarla a que se case con él. Llega a la plaza de

Palacio y entra hasta el vestíbulo de donde arranca la gran escalera (*Napoleón en Chamartín*, 201-202): “Todo lo vi iluminado, todo lleno de guardias españolas y francesas. Una música militar tocaba el himno imperial en la galería que domina la escalera, Napoleón, que había ido a comer con su hermano José, estaba allí todavía”³⁰.

Bailes y saraos

Son muchas las situaciones en las que se baila o se bailotea en estas novelas de Galdós. He aquí unas cuantas, aunque en algunas de las siguientes no se especifica de qué baile concreto se trata.

Estas son las ideas revolucionarias de Martín Muriel, en conversación con el P. Jerónimo de Matamala (*El audaz*, 492): “Los grandes señores poseen todas las riquezas de que no es dueño el clero. Comarcas enteras se esquilman en sus manos y se acumulan de generación en generación, siempre en la cabeza de un primogénito inepto, que no sabe más que alborotar en los bailes de las majas...”

Estas son las ideas atrabiliarias y muy conservadoras de doña Bernarda, explicando la ceremonia en la que Napoleón se convirtió en emperador (*El audaz*, 548): “Napoleón se puso un manto hecho de pieles de sapo y una corona de un metal negro o no sé de qué color; [...] Luego las damas, todas muy deshonestas y sin cubrirse el seno, adoraron un cabrón que había puesto en un altar, y todos bailaron con gran algazara, haciendo gestos... y qué sé yo”.

Con castañuelas y guitarras. Baile de candil

Y estas las ideas divertidas de la poetisa Pepita Sanahuja, una vez que las discusiones políticas estropean el paseo de sus amigas por la alameda central de la Florida (*El audaz*, 550-551): “¡Pero qué sosa está la reunión! Tengo unas ganas de saltar sobre la hierba... No sé yo para qué se han traído la guitarra y las castañuelas”.

Don Lino le cuenta a Muriel cosas sobre los gustos ‘populares’ de la aristócrata Susanita Cerezuelo (*El audaz*, 659):

Porque ella gusta mucho de ir a los bailes de candil de Maravillas y Lavapiés, como es costumbre aquí entre la gente gorda. [...] Aquí es común que los señores de más tono se codeen con esa gentezuela, y la verdad es que al son de las castañuelas y de las guitarras no se pasan malos ratos.

Uno de los bailes donde acude es el que organiza con mucho éxito Vicenta Garduña, *la Pintosilla*, emperatriz de los barrios bajos, “temida en las tabernas, respetada en las zambras y festejos populares” (*El audaz*, 685). Y nos describe el narrador una de sus sesiones en un capítulo titulado, precisamente, “El baile de candil”: “El primero que entró fue Paco Perol, con su capa terciada, su gran sombrero de medio queso y su guitarra, que rasgueaba con mucha destreza”. A poco, “sonó la guitarra, tocada por el heroico puntillero de la Plaza de Madrid, Blas Cuchara, y Rendija echó al viento con poderosa voz la primera tirana”.

³⁰ El himno oficial del Emperador era, desde 1795, *La Marsellesa* de Rouget de Lisle, que ya hemos escuchado en la voz de don Diego del Rumbiar.

Con más instrumentos, pero sigue el guitarreo

La gente bailona se queja de que hay pocos instrumentos, y la Fraila le pregunta a 'Pocas-Bragas' por qué no ha traído su guitarra, mientras la Monifacia afirma que “denguno toca como él”, y que “sabe tocar hasta el minuete, que lo aprendió en el presillo... pues”. El tal 'Pocas-Bragas' se escuda en un tal Meneos, un pelafustán “que sabe tocar el bajón y el clarinete, y le espeta a la Pintosilla: “yo que usted trajera la orquesta de los tres coliseos de Madril”. Pero hay quien se conforma con lo que hay, como el tío Suspiro, quien les dice: “Música, y sáquense a bailar”, admitiendo de sí mismo, de sus piernecitas: “¡Cómo me cosquillean denque oigo el guitarreo!” (*El audaz*, 696-697). Y allí van tiranas y seguidillas (*El audaz*, 701), mientras las guitarras y las palmadas aturden el recinto del bodegón (*El audaz*, 702).

En casa del conde de Cerezuelo quien manda de verdad es la tía Nicolasa, mujer de uno de los principales sirvientes de la casa, y gobernanta absoluta del ramo de escalera abajo, superintendente de las cocinas señoriales, etc. (*El audaz*, 573): “contaba asimismo en el número de sus altas funciones la de organizar las fiestas campestres a que todos los labriegos de los próximos estados de Cerezuelo concurrían con su guitarra y buena fe para divertir a la señorita Susana”.

Godoy bailando a la guitarra

No era Godoy ni tan ilustrado como sus partidarios afirmaban, ni tan zafio como le insultaban sus adversarios, pero así estaban las cosas. Doña Francisca, tratando de disuadir a su marido sobre su vuelta al mar, le espeta un buen ejemplo de lo segundo (*Trafalgar*. 29):

 Mi hermano el arcediano, que es partidario del príncipe Fernando, dice que ese señor Godoy es un alma de cántaro, y que no ha estudiado latín ni teología, pues todo su saber se reduce a tocar la guitarra y a conocer los veintidós modos da bailar la gavota. Parece que por su linda cara le han hecho primer ministro.

Y lo vuelve a repetir cuando doña Francisca trata de convencer al novio de su hija, el artillero don Rafael Malespina, recién destinado a ejercer su profesión en uno de los barcos que pelearán contra los ingleses, quien también opina que nuestra unión con Francia ha sido hasta ahora desastrosa (*Trafalgar*, 44): “¿Pues para qué la han hecho? Bien dicen que este Godoy es hombre sin estudios. ¡Si creerá él que se gobierna una nación tocando la guitarra!”

Pero el protegido de los Reyes tenía también sus admiradores, como el Padre Celestino del Malvar, quien le defiende ante las acusaciones de Gabrielillo Araceli (*La corte de Carlos IV*, 179): “¡Calumnias! [...] Mi paisano, amigo y mecenas. El señor Príncipe de la Paz, debe su elevación a su gran mérito, a su sabiduría y tacto político, y no a supuestas habilidades en la guitarra y las castañuelas, como dice el estólido vulgo”.

Minuetos, gavotas

Pero también los bailes necesitan organizadores expertos, como el joven don Narciso Pluma, admirador de la desventurada viudita doña Engracia (*El audaz*, 539): “Estas eran las cuestiones que se sometían a la ortodoxia de don Narciso, poniéndole a veces en un gran aprieto: Si se trataba de organizar un minuetto, las damas decían: «Eso Pluma es quien lo entiende»”.

Al final, tras muchos dimes y diretes, “el minuetto comenzó, y fue bailado tónicamente” (*El audaz*, 559). Y lo bailan, entre otros, Muriel y Susanita Cerezuelo, la hija de sus enemigos (*El audaz*, 560): “¡Qué broma de la suerte había en aquel minuetto bailado alegremente en un jardín por los dos jóvenes!”

Estamos ahora paseando por Cádiz en vísperas de la salida de la flota hacia Gibraltar, y Gabrielillo Araceli distingue dos tipos de espectadores, los normales que visten a la española, y los encopetados que visten a la moda de Madrid y de París (*Trafalgar*, 63):

La conversación de aquellos personajes versó sobre la salida de la escuadra, alternando con este asunto la relación de no sé qué baile o fiesta que ponderaron mucho, siendo uno de ellos objeto de grandes alabanzas por lo bien que hacía trenzas con sus ligeras piernas bailando la gavota.

Ya hemos visto que también la bailaba el afrancesado Godoy.

Música, baile y guerra

Don José María Malespina, padre del futuro marido de Rosita, es un impenitente charlatán, y no cesa su charloteo ni siquiera delante de los múltiples heridos de la batalla de Trafalgar. Ante la orden del cirujano de mantener el silencio para dejarles tranquilos, expone (*Trafalgar*, 125): “En la guerra del Rosellón, los heridos graves (y yo lo estuve varias veces) mandábamos a los soldados que bailasen y tocasen la guitarra en la enfermería, y seguro estoy de que este tratamiento nos curó más pronto que todos los emplastos y botiquines”.

Ante lo cual, cierto oficial andaluz le contesta, jocosamente provocador:

Pues en las guerras de la República francesa se estableció que en las ambulancias de los heridos fuese un cuerpo de baile completo y una compañía de ópera, y con esto se ahorraron los médicos y boticarios, pues con un par de arias y dos docenas de trenzados en sexta se quedaban todos como nuevos.

Malespina se subleva: “¡Alto ahí! Esa es grilla, caballero. ¿Cómo puede ser que con música y baile se curen las heridas?” Y el andaluz se limita a decir: “Usted lo ha dicho”. Pero Malespina no se rinde nunca: “Sí, pero eso no ha pasado más que una vez, ni es fácil que vuelva a pasar”.

Las guerras producen bailoteos muy diferentes, en realidad. Por ejemplo, cuando los franceses bombardean el hospital de Zaragoza en el primer sitio, según nos cuenta *Sursum Corda* (*Zaragoza*, 239): “los locos mugían en sus

jaulas como fieras rabiosas: Otras se escaparon y andaban por los claustros riendo, bailando y haciendo mil gestos graciosos que daban espanto”.

Pero en general, incluso en plena batalla, la aparición del sexo femenino es frecuente ocasión para al baile. Así, durante el segundo sitio de Zaragoza:

No sé de dónde sacaron la guitarra; lo cierto es que la sacaron de alguna parte; uno de los presentes empezó a rasguear graciosamente los compases de la incomparable, de la divina, de la inmortal jota, y en un momento se armó gran jaleo de baile. Pirlí [...] era el más exaltado de los bailarines, y no se quedaba atrás su pareja, una muchacha graciosísima, vestida de serrana, a quien desde el primer momento oí que llamaban Manuela. [...] Viendo su ardor coreográfico, más se animaban el músico y los demás bailarines.

Pirlí le pregunta si ya se le ha quitado el miedo a los tiros; luego dispara uno, la muchacha da un grito y el fraile le dice que no es nada: “Las mujeres valientes no se asustan del ruido de la pólvora; antes al contrario, deben encontrar en él tanto agrado como en el son de las castañuelas y bandurrias”.

Los franceses disparan ahora un cañón, a lo que Pirlí exclama: “Manuela, echemos otra jota al son de esta música, y ¡viva la Virgen del Pilar!” Tras el rifirrafe, ya no tenían franceses a la vista (*Zaragoza*, 280-283): “Un rato después sonó de nuevo la guitarra, y regresando las mujeres, comenzaron los dulces vaivenes de la jota, con Manuel Sancho y el gran Pirlí en primera línea”.

Y no se crea que son sólo las mujeres del pueblo bajo quienes bailotean ante el peligro: “Todas las muchachas principales del pueblo están allí y de cuando en cuando echan algo de canto y bailoteo para alegrar las almas”, afirma Pirlí, quien, ante la pregunta de Agustín Montoria sobre si está allí también Manuela Sancho, responde (*Zaragoza*, 309-310):

No: todas son señoritas principales, que han sido llamadas por la Junta de Seguridad. Y también hay muchas en los hospitales. Ellas se brindan a este servicio, y la que falta es mirada con tan malos ojos, que no encontrara novio con quien casarse en todo este año ni en el que viene.

Cuando Marijuán comienza a narrarnos los sitios de Gerona, la danza naturalmente cambia. Así lo aprendemos del médico Nomdedeu, quien le dice a su hija Josefina, a quien protege ocultándole la guerra por su endeble salud (*Gerona*, 452): “Hija mía, esta tarde vendrán aquí algunos amigos para que bailen la sardana y te distraigan un rato”.

Pero también quedará en el mero bailoteo, sin especificar, cuando es el niño Manolet quien convoca a sus amiguetes, a quienes dice (*Gerona*, 484): “Muchachos, por la calle de Ciudadanos va el gobernador con mucha gente, muchas banderas; delante van las señoras cantando, y los frailes bailando, y el obispo riendo, y las monjas llorando. Vamos allá”.

No solo no es así si es el médico Nomdedeu quien, engañando a su hija enferma y tratando de ocultarle lo que ocurre en la ciudad, afirma que “la gente está loca de contento, y todo se vuelven cantos y bailes y felicitaciones y regocijos”.

Vuelve a mencionar la sardana, otra segunda danza y hasta los instrumentos que se utilizan normalmente para bailar a su son, aunque aquí no suenan (*Gerona*, 493-494):

Y para que participes de la común alegría, aquí tenemos a Andrés y a Siseta, que se prestarán a bailar delante de ti con los chicos un poco de sardana y otro poco de tira-bou, comenzando esta noche, para que también en esta casa se manifieste la inmensa satisfacción y patriótico alborozo de que está poseída la ciudad. Como tú no oyes, suprimiremos el fluiol y la tanora que solo sirven para meter inútil ruido.³¹

Al fin representan la difícil comedia con la que quieren engañar a Josefina Domdedeu (*Gerona*, 495):

Pero bailamos en silencio, sin música, y nuestras figuras móviles y saltonas tenían no sé qué mortuorio aspecto. Nuestras sombras proyectadas en la pared remedaban una danza de espectros, y los únicos rumores que a aquel baile acompañaban eran, además de nuestros pasos, el roce de los vestidos de Siseta, el retemblar del piso, y un ligero canto entre dientes de Badoret que al mismo tiempo hacía ademán de tocar el fluiol y la tanora.

Acaban cansándose, y al final se queda sólo don Pablo danzando con cuatro chicos de los más despabilados, haciendo piruetas y cabriolas con ningún arte y mucha torpeza (*Gerona*, 497):

Pero su incapacidad para el baile, provocando la hilaridad de su hija, más le inducía a seguir bailando. Daba saltos, alzaba los brazos descompasadamente, se descoyuntaba de pies y manos, tropezaba a cada instante, inclinándose adelante o atrás; trazaba mil figuras grotescas que en otra ocasión me habrían hecho reír, y un sudor angustioso afluía a su rostro macilento, desfigurado por las muecas y visajes que le obligaban a hacer el fatigoso movimiento y los agudos dolores de su herida. Nunca vi espectáculo que tanto me entristeciera.

En el Cádiz de las Cortes

Ya en el sitio de Cádiz, la alegría es otra. Nos encontraremos pronto y varias veces al “señor Poenco con toda su tienda y bártulos y séquito mujeril y guitarril, para improvisar una fiesta”, traído esta vez por un inglés muy popular en la Isla, Lord Gray (*Cádiz*, 639). También trabaja con él Pelaítas, “el violín del señor Poenco” (*Cádiz*, 642). Y asistiremos incluso a alguna fiestecita (*Cádiz*, 717) con “gran remesa de majas y gente del bronce, y las coplas picantes, con el

³¹ El tirabou es la tercera de las cuatro danzas que se bailaban en la fiesta mayor de Camprodón en 1877, a saber, la sardana larga, el ball francés, el tirabou y las Corrandes, según F. PUJOL, y J. AMADES: *Cançoner Popular de Catalunya, Vol. I Dicionari de la Dansa, del Entremesos i del Instruments de música y Sonadors, Volum primer, Dansa*, Fundació Rabell, Barcelona, 1936, pp. 46, 269, 436 y 472.

guitarreo y las palmadas (que) formaban una estrepitosa música dentro y fuera de la casa”.

E incluso a alguna que otra riña, como la que entabla Lombrijón exclamando: “Señores, empiecen a cantar el *requiternam* por ese probresito Vejarruco” (Cádiz, 718). Pero lo normal es el bailoteo, con algún que otro emborrachamiento, como el que describe el Lombrijón (Cádiz, 789-790):

Lo que igo es que un ruedo de muchachas bailando, con un par de guitarras y otros tantos mozos güenos y un tonel de lo de Trebujena que dé güelta a la reonda, me gustan más que las Cortes, donde no hay otra música que la del cencerro que toca el presidente y el romrom de los escursos.

Es don Diego el que está ahora a punto de derrumbarse:

pero cuando vinieron las mozas y comenzó la música, el noble vástago perdió los estribos y dio con su alma y su cuerpo en el torbellino de la más grosera orgía que ventorrillo andaluz puede ofrecer al sibaritismo. Bailó, cantó, pronunció discursos políticos sobre una mesa, imitó el pavo y el cerdo, y por último, [...] dio con su noble cuerpo en tierra, cayendo inerte, como un pellejo de vino.” Y así terminó “la repugnante zambra”.

La guitarra era en realidad tañida por toda clase de gentes pobres, quienes, con ella al hombro, corrían a pie para no perderse la inauguración del Congreso al grito general de ¡A las Cortes, a las Cortes! (Cádiz, 668).

Uno de los procuradores que asisten al Congreso Nacional es don Antonio Capmany, quien “no se puede estar quieto un instante y baila como una ardilla” (Cádiz, 673). Pero para bailes y otros trajines sonoros, los que se marcan las dos hermanas de don Diego Rumblar junto a Inés cuando su mamá no las vigila de cerca; una canta seguidillas, y la más pequeña, Presentación, baila (Cádiz, 704):

¡Y qué zorongo, qué zapateado tan hechicero! Quedeme absorto al ver cómo aquella criatura había aprendido a mover las caderas, piernas y brazos con tanta sal y arte tan divino cual las más graciosas majas de Triana. Agitada por la danza, chasqueando los dedos para imitar el ruido de las castañuelas, su vocecita sonora y dulce decía con lánguida y soñolienta música: // Toma, niña, esta naranja / que he cogido de mi huerto, / no la partas con cuchillo, / que está mi corazón dentro.

Don Paco, quien las vigila de parte de su mamá y les pide respeto a sus canas porque, entre otras razones, “las he criado a mis pechos, porque las he cantado el ro-ro...”, es increpado por Presentacioncita imitando una parla extranjera (Cádiz, 706): “¡Qué magnífico ha estado el concierto y la ópera de Mitridates! ‘Oh!, *madama...*, *andiamo a toccare il forte piano...* Aquí viene el maestro señor don Paquitini... tan, taralá, tan tin, tan. // Y se puso a bailar un minueto”.

Presentación volvió a cantar y luego dijo: “-Paquito de mi alma, si bailas conmigo te doy otro beso”. Sigue la pequeña juerga, hasta que se presenta al fin

la madre, y don Paco aprovecha para acusar a las niñas (*Cádiz*, 709): “Presentacioncita bailó el zorongó, el bran de Inglaterra y la zarabanda...”

Alrededor de los Arapiles

El narrador, nuestro ya entrañable Araceli, recibe unas cuantas cartas de Amaranta entre marzo y mayo de 1812. En una de ellas, y criticando ferozmente a sus antiguos ‘amigos’, afirma (*La batalla de los Arapiles*, 214): “Una de las cosas más criticadas a los franceses, además de su infame policía, es la introducción de los bailes de máscaras”.

Aunque ella es consciente de que hay una cierta exageración y que las caretas no han traído los pecados que se les atribuye, y afirma: “Tengo para mí que muchas personas hablan mal de las reuniones de máscaras porque no las encuentran tan divertidas ni tan oscuritas como las verbenas de San Juan y San Pedro”.

Pero el pueblo español sigue bailando sin máscaras, a lo llano. Araceli sigue los pasos de su amada Inés, y le dice su antiguo ‘prometido’ Juan de Dios, hoy ya fraile, que la ha visto en compañía de unos cómicos que van camino de Salamanca, que ha hablado con ella, y que la última vez ha sido “en aquel grupo donde bailan los soldados” con unas mozas de San Esteban. Pero ya no está – contesta Araceli– y (*La batalla de los Arapiles*, 244) “si estuviera, bien se le podían decir cuatro frescas por ponerse a bailar con los soldados”.

Ya hemos visto a una de las niñas de doña María bailar el minueto: al remedar el parloteo extranjero, baila también algo extranjero. Pero el caso es que en la jerga española de aquel momento, bailar el minueto significó algo muy concreto y extraño a la danza en sí. Veamos: las tropas inglesas, portuguesas y españolas de Wellington andan tras las francesas de Marmont, y entre los extraños movimientos que hacen ambas arriba, abajo al este y al oeste de las tierras salmantinas, hubo un momento insólito (*La batalla de los Arapiles*, 407):

Pero lo más gracioso fue cuando bailamos el minueto, como decían los españoles, pues aconteció que ambos ejércitos marcharon todo un día paralelamente: ellos sobre la izquierda y nosotros sobre la derecha, viéndonos muy bien a distancia de medio calón y sin gastar un cartucho. Esto pasó no muy lejos de Salamanca; y cuando nos detuvimos en San Cristóbal, allí eran de ver las burlas motivadas por la tal marcha estratégica que los chuscos calificaban de contradanza.

Baile y libertad. Bailar de contento

En todo caso, el bailoteo era símbolo de libertad, de haber cumplido ya las obligaciones o, simplemente, de no tener ninguna. Por eso, don Mauro Requejo, cuando al fin está decidido a casarse con Inés, le dice para conquistarla (*El 19 de marzo...*, 472): “–Esta tarde voy a traer dos ciegos para que toquen y puedas bailar cuanto quieras, Inesilla. Yo quiero que bailes lo menos tres horas seguidas y así has de hacerlo, porque yo lo mando...”

Santiago Fernández vuelve de su oficina a casa y le dice a su mujer que no solamente su pueblo se ha levantado contra la *canalla*, es decir contra los franceses (*Bailén*, 591): “No es Navalagamella sólo, mujer, es Asturias, León,

Galicia, Valencia, Toledo, Burgos, Valladolid, y se cree que también Sevilla, Badajoz, Granada y Cádiz. En la oficina lo han dicho, y si vieras cómo están todos bailando de contento”.

Pero cuando se producen las primeras escaramuzas de la famosa batalla de Bailén, algunas tropas españolas en dirección al río Salado sienten que están dando un verdadero paseo triunfal y también bailan. Así, afirma Araceli (*Bailén*, 664):

mejor dicho, casi no parecía que marchábamos, porque la gente de los pueblos, incluso mujeres, ancianos y chicos, nos seguían a un lado y otro del camino, improvisando fiestas y bailes en todas las paradas. [...] Yo no sé de dónde salían tantas guitarras; no pude comprender de qué estaban hechos aquellos cuerpos tan incansables en el baile como en el ejercicio, ni de qué metal durísimo eran las gargantas, para ser tan constantes en el gritar y cantar.

Ya en Madrid, ganada la batalla andaluza, pero amenazados por el propio Napoleón, también hay bailes en los salones de la *Zancuda*, en la calle de Ministriles, aunque: “allí había cierta etiqueta, con poco de fandango y menos de seguidillas, razón por la cual escaseaba la concurrencia”.

En cambio, en los salones de la *Pelumbres*, en la calle de la Torrecilla del Leal, era todo animación, pues la dueña de la casa era de las que tenía “mejor mano para tocar las castañuelas” y en ella “no se escatimaba el vino ni las boleras”.

Y no escasea tampoco la cuestión en las fiestas de *Rosa la Naranjera*, donde vemos gente tan diversa como don Diego de Rumblar o Pujitos, y donde (*Napoleón en Chamartín*, 8-10) “entre juego y juego solía haber bolero y manchegas, así como también algo de lo que los eruditos llaman palos y el vulgo también”.

Ni siquiera en la calle, preparándose el pueblo para el combate contra el propio Napoleón, dejan el bailoteo las señoras (*Napoleón en Chamartín*, 98), “pues las del Rastro y Maravillas tenían especial gusto en pasearse por todo Madrid arrastrando un cañón entre seguidillas y chanzonetas”.

Pero no todos están dispuestos al bailoteo. La pobre Inés, con su nueva y rica familia, es una de ellas; Araceli está hablando con su tía (en realidad su madre) Amaranta, y escuchan lo que hablan en otra habitación del palacio sobre la pobre adolescente (*Napoleón en Chamartín*, 65): “Es mi tía que no cesa de reñirla. Porque no quiere someterse a las majaderías de un ridículo maestro de baile, ni hacer dengues ante los petimetres que nos visitan, la tratan de este modo”.

El baile sirve también –como casi todo en esta vida– para establecer imágenes en el diálogo o en las situaciones más diversas. Ahora sirve para describir una situación anímica, la de don Fernando Garrote confesando al cura Respaldiza sus muchos pecados antiguos en el galanteo, pecados de los que está

arrepentido (*El equipaje del rey José*, 95): “Iba a decir que ahora aborrezco todo aquello, y que lo deploro... Pero me pasa una cosa singular, amigo, y es que me arrepiento, pero no estoy tranquilo. El corazón me baila en el pecho. Y siento en mí no sé qué comezón y zozobra”.

Campanas y sus tañidos

Las campanas, generalmente en lo alto de las iglesias, tienen una presencia espléndida en las narraciones galdosianas.

El narrador de su novela *El audaz*, por ejemplo, nos traslada la importancia que tiene su catedral para los toledanos (*El audaz*, 823):

Encierra las alegrías, las desventuras, sus hazañas y el amor de aquel pueblo que ha construido sus casas junto a ella y como a su amparo. Por eso nunca experimenta mayor alegría que al ver las torres, volviendo al hogar después de un largo viaje; por eso oye con emoción el tañido de sus campanas al entrar en la villa y considera todo aquello como suyo, como parte de su propia existencia y lo defiende como se defiende la vida, no sólo la humana, sino la eterna.

De ahí que el narrador elija su sonido para ejemplificar poco después el fracaso de Muriel en su complot antimonárquico de 1804; Toledo está ardiendo, y la lucha por sus calles es feroz (*El audaz*, 833): “El fragor era indescriptible, porque al sordo bullicio de la ciudad se había unido el alarido angustioso de las cien campanas de Toledo, que, como todas las que tocan a fuego durante la noche, parecían desgañitarse en lastimeros ayes desde lo alto de sus torres”.

Son mucho más misteriosas las campanas gaditanas que oye Gabrielillo Araceli cuando embarca en el Santísima Trinidad camino del combate con los ingleses en 1905 (*Trafalgar*, 71):

Al mismo tiempo llegaba a mis oídos como una música misteriosa el son de las campanas de la ciudad medio despierta, tocando a misa, con esa algazara charlatana de las campanas de un gran pueblo. Ya me parecían expresar alegría, como un saludo de buen viaje, y yo atendía aquel rumor cual si fuese de humanas voces que nos daban la despedida; ya me parecían sonar tristes y acongojadas anunciándonos una desgracia, y a medida que nos alejábamos, aquella música se iba apagando hasta que se extinguió difundida en el inmenso espacio.

Oiremos muchas más veces las campanas de la iglesia que don Celestino, el tío de Inesilla, tiene al fin en Aranjuez, tanto si anuncian los días festivos o, simplemente, por capricho de sus cuatro revoltosos ‘monaguillos’ (*El 19 de marzo...*, 370). O del no menos revoltoso sacristán, su padre Gorito Santurrias, de quien el cura nos cuenta el mismo 15 de marzo de 1808 (*El 19 de marzo...*, 399, 407): “Ya me dijo esta mañana Santurrias que su mayor gusto será tocar las campanas a vuelo si el pueblo se amotina para pedir alguna cosa”.

Pero son sus hijos, los del sacristán, quienes lo hacen (*El 19 de marzo...*, 432): “¡Dios mío, qué algazara! Plin, plan, plin, plan... parecía que el cielo se venía abajo”.

Cuando al fin asaltan el palacio de Godoy, no sólo son las de la iglesia de don Celestino (*El 19 de marzo...*, 425-426): “las campanas de todas las iglesias y conventos del pueblo tocaban sin cesar; pero no podía definirse si aquellos tañidos eran toques de alarma o repiques de triunfo”.

El mendigo *Sursum Corda*, mientras les guía por Zaragoza, cuenta cosas del primer sitio a Araceli y acompañantes (*Zaragoza*, 240): “La Torre Nueva hacía señales para que se supiera cuándo venía una bomba, pero el griterío de la gente no dejaba oír las campanas”.

Ahora, a comienzos del segundo sitio, sí la oímos con claridad (*Zaragoza*, 261): “La campana de la Torre Nueva suena con clamor de alarma. Cuando esta campana da al viento su lúgubre tañido, la ciudad está en peligro y necesita de todos sus hijos. ¿Qué será ¿Qué pasa? ¿Qué hay?”

Un poco más tarde parece que hay fuego en casa del avaro Jerónimo Candiola (*Zaragoza*, 312): “Algo ardía, indudablemente cerca de la Torre Nueva [...] Aquel monumento elegante, aunque cojo, descollaba en la negra noche, vestido de púrpura, y al mismo tiempo su colosal campana lanzaba al aire sus prolongados lamentos”.

No es la única; ante una nueva bomba francesa, primero la luz luego el estallido, la campana, que ya antes había lanzado dos toques de alarma (*Zaragoza*, 319): “empezó a clamar, uniéndose a su grito el de las otras más o menos lejanas, agudas, graves, chillonas, cascadas, y oímos el tropel de la gente que corría por las inmediatas calles”.

Y no podemos extrañarnos si, en este contexto, las escuchamos junto a los instrumentos más bélicos; así, cuando le dice Agustín a su amada Mariquilla: “¿No oyes que tocan a llamada las campanas y las cajas? ¡A la muralla!” Y en efecto (*Zaragoza*, 328-329): “estruendo de tambores y campanas sonaba en la ciudad convocando a las armas, y si en el instante mismo no acudíamos a las filas, corríamos el riesgo de ser arcabuceados o tenidos por cobardes”.

Los franceses van ganando poco a poco (*Zaragoza*, 339), y “las campanas de todas las iglesias tocaban a la vez con lúgubre algazara, y a cada paso se encontraban grupos de mujeres transportando heridos”.

El empuje francés era terrible (*Zaragoza*, 366), “y para que la resistencia no fuese menor, las campanas convocaban sin cesar al pueblo”. Y así hasta el final (*Zaragoza*, 409):

Ya las campanas no tocaban a alarma, porque no había campaneros; ya no se oían pregones, porque no se publicaban proclamas; ya no se decía misa, porque faltaban sacerdotes; ya no se cantaba la jota, y las voces iban expirando en las gargantas a medida que iba muriendo gente. De hora en hora el fúnebre silencio iba conquistando la ciudad. Sólo hablaba el cañón,” mientras sigue vigente el “Zaragoza no se rinde”.

Son mucho más alegres las que, a pesar del asedio, suenan en Cádiz cuando se han convocado las Cortes (*Cádiz*, 669): “En los miradores apenas cabían los ramilletes de señoras, clamaban a voz en grito las campanas y gritaba el pueblo...”

Y más seductoras las que hablan a Asuncioncita de su amor por lord Gray, según le cuenta a Inés; el inglés está presente en todo cuando la roza, en sus rezos, en su libro de oraciones (*Cádiz*, 821): “en la oscuridad, en la luz, en el bullicio y en el silencio. Las campanas tocando a misa me hablaban de él. La noche se llenaba todo con él”.

Pero también en Salamanca encontramos la misma desolación que en Zaragoza a causa de la guerra. Cuando Araceli es encerrado al fin en la torre de la Merced porque sospechan los franceses que está espiándoles, sube las escaleras y se encuentra pronto con un reloj destruido (*La batalla de los Arapiles*, 312.313):

Por todas partes pendían cuerdas; pero no había campanas. Era aquello el cadáver de una cristiana torre, mudo e inerte como todos los cadáveres. El reloj había cesado de latir marcando la oscilación de la vida, y las lenguas muertas de bronce habían sido arrancadas de aquellas gargantas de piedra que por tanto tiempo clamaran en los espacios, saludando el alba naciente, ensalzando al Señor en sus grandes días y pidiendo una oración para los muertos.

Estamos ahora en la Puebla de Arganzón, donde el narrador de *El equipaje del rey José*, que ha huido de Madrid en compañía de los franceses, va a encontrar a su madre y luego a su novia; pero a quien primero ve es a una anciana de cien años, doña Perpetua, quien le recrimina su contacto con los franchutes. Vestida como las antiguas dueñas, acartonada y seca (*El equipaje del rey José*, 46), “expresábase con vigor y hasta con elocuencia, y su voz retumbaba en los oídos como una campana de mucho uso, mas no rota todavía”.

Concierto infernal o disorde / Sinfonía discordante

Aunque muy lejano a lo que normalmente entendemos por música (sonidos más o menos ordenados en el tiempo), encontramos en las narraciones galdosianas algunos momentos especialmente ruidosos que no he logrado pasar por alto o ignorar. He aquí algunos ejemplos.

El loco don José de la Zarza, a quien Muriel encuentra en la vieja casa donde es citado por el Sr. Rotondo, le describe una imaginada escena de la Revolución francesa (*El audaz*, 525): “chillaban los chicos, vociferaban las mujeres y todos añadíamos un rugido o una imprecación a aquel infernal concierto”.

Es infernal, pero en otro sentido muy distinto, el que escuchamos ahora. Un marinero, Marcial, apodado ‘Medio-hombre’, cuenta la villanía de un ataque inglés en tiempos de paz para arrebatarnos el dinero que nuestros buques traían de las Américas. Uno de sus buques, en plena oscura noche, se mete entre dos de nuestros barcos, les dispara y huye (*Trafalgar*, 23): “No había acabado de decirlo, cuanto *ipatatús...!*, sentimos el *musiqueo* de toda una andanada que

nos soplaron por el costado. En un minuto la tripulación se levantó... cada uno a su puesto...”

El problema era que, huido el inglés, quien nos había disparado y a quien nosotros contestábamos, era uno de los nuestros... No quiere ser tan infernal este otro, pues procede del inicio de la andadura del más imponente de los barcos que inicia su leva en la amanecida del 19 de octubre de 1805, el ‘Santísima Trinidad’ (*Trafalgar*, 69-70):

Corrían los marineros por las vergas; manejaban otros las brazas, prontos a la voz del contramaestre, y todas las voces del navío, antes mudas, llenaban el aire con espantosa algarabía. Los pitos, la campana de proa, el disorde concierto de mil voces humanas, mezcladas con el rechinar de los motores, el crujido de los cabos, el trapeo de las velas azotando los palos antes de henchirse impelidas por el viento, todos estos variados sonos acompañaron los primeros pasos del colosal navío.

Pero ya durante la batalla, y junto al “himno de júbilo que indica la victoria”, tendremos también que “oír el rumor de las tripulaciones, como la voz de un pecho irritado, a veces alarido de entusiasmo, a veces sordo mugido de desesperación, precursor del exterminio” (*Trafalgar*, 83).

Y es una verdadera batalla la que se produce cuando, tras el asalto al palacio de Godoy en Aranjuez, marzo de 1808, al fin aparece el propio Príncipe de la Paz, que había estado escondido (*El 19 de marzo...*, 438): “Fuimos todos allá, y en la puerta del palacio el agolpado gentío formaba una muralla. Los feroces gritos, los aullidos de cólera componían espantoso y disorde concierto”.

También se produce algo parecido cuando el gentío acaba enterándose de “que la corona de España había pasado de las sienes del padre a las del hijo”, es decir, de Carlos IV al príncipe Fernando, conforme a lo que el pueblo quería (*El 19 de marzo...*, 448-450):

Pueblo y soldados, mujeres y chiquillos, todos se unieron al alegre escuadrón: su paso era marcha y baile y carrera al mismo tiempo, y su alarido de gozo me habría aterrado, si hubiese yo sido el príncipe en cuyo loor entonaban himno tan disorde las gargantas humedecidas por el fraudulento vino del tío Malayerba. [...] Sus gritos formaban un clamor tan estrepitoso que hacía enmudecer de estupor a las ranas de los estanques y asustaba a los grillos, pues unas y otros desconocían aquella monstruosidad sonora que tan de improviso les había quitado la palabra.

También arman lo suyo las tropas francesas que andan por España sin que los españoles sepan muy bien los porqués. En casa de los Requejo discuten la cuestión con doña Ambrosia de los Linos y el licenciado Lobo. Doña Ambrosia se queja de no haber vendido una vara de cinta en toda la semana y opina sobre los franceses (*El 19 de marzo...*, 495-496): “–Se irán cuando nos hayan molido bastante. Pues no tienen poca facha esos señores. Van por las calles dando unos taconazos y metiendo con sus espuelas, sables, carteras, chacós y demás ferretería, más ruido que una matraca”.

Pero no hace falta ir a la guerra para escuchar estos tremendos sonidos. Martín Muriel es citado por el Sr. Rotondo en una casa vieja y alejada del centro de Madrid (*El audaz*, 520): “Los peldaños de la escalera, cediendo al peso de los pies, crujían y chillaban en discordante sinfonía”.

Gabrielillo Araceli ha entrado en una iglesia cordobesa al sentir que alguien le llamaba, y en ella tiene una alucinación contemplando a las monjitas. Pero todo tiene fin en este mundo (*Bailén*, 652): “A tal situación habían llegado mis sentidos cuando el sacristán, agitando un grueso manojo de llaves con cenceril estruendo, me hizo salir de la iglesia, pues yo era la única persona que quedaba en ella”.

También es de este estilo el vozarrón de aquel lucero de la Merced, el padre Salmón, quien descuella entre muchos con su voz “cenceril, abajetada y bronca” (*Napoleón en Chamartín*, 22).

No digo nada si son los chiquillos de pocos años quienes imitan a los mayores en los sitios de Gerona, justo en la casa del médico don Pablo Nomdedeu (*Gerona*, 488-489):

Esto pasaba cuando sentimos gran estruendo en lo bajo de la casa, no estampido de bombas y granadas, sino clamor chillón y estridente, de mil desacordes ruidos compuesto, tales como patadas, bufidos, cacharrazos y sonos bélicos de varia índole. [...] Pero pronto él y los demás salimos de dudas, viendo entrar una turba de chiquillos, que desvergonzadamente y sin respeto a nadie se colaron en la sala, dando golpes, empujándose, chillando, cacareando y berreando en los más desacordes tonos. Dos de ellos llevaban sendos cacharros colgados al cinto, sobre cuyo abollado fondo redoblaban con palillos de sillas viejas; varios tocaban la trompeta con la nariz, y todos al compás de la inaguantable música bailaban con ágiles brinco y cabriolas. Parecía una chusma infernal que salía de las escuelas de Plutón.

Como todo ello divierte a la hija del médico, la enfermita Josefina, su padre ordena que prosiga el jaleo, incluso él mismo empieza a llevar el compás, con lo que la algazara y el estrépito aumentan lo indecible.

No es menor el que acompaña al duelo entre don Pedro del Congosto y lord Gray, en el que el inglés finge caer muerto. La multitud finge también vitorearle pero en realidad muele a palos a don Pedro (*Cádiz*, 849): “Unos tocaban cuernos, otros golpeaban sartenes y cacharros, otros sonaban cencerros y esquilas, y con el ruido de tales instrumentos y el fulgor de las hachas, aquel cuadro parecía escena de brujas o fantástica asonada del tiempo en que había encantadores en el mundo”.

Poco después de este ‘divertimento’, y en duelo con Araceli, lord Gray caerá muerto, pero ahora de verdad.

Es aún más estruendoso el que arman los que siguen a las tropas inglesas al entrar en las tierras salmantinas de Santi Spíritus. Y no son más que mujeres, sus mujeres (*La batalla de los Arapiles*, 248):

Al punto que pararon los vehículos entre nubes de polvo, vierais descender con presteza a las señoras viajeras y resonar una de las más discordes algarabías que pueden oírse. Por un lado chillaban ellas llamando a sus consortes, y ellos por otro penetraban en la femenina multitud gritando: Anna, Fanny, Mathilda, Elisabeth. En un instante formáronse alegres parejas, y un tumultuoso concierto de voces guturales y de inflexiones agudas y de articulaciones líquidas llenó los aires.

Pero es naturalmente mucho más terrible el que arman las tropas en plena batalla, como cuando comienza la de los Arapiles (*La batalla de los Arapiles*, 421-422):

Sonaron mil tiros a la vez y se nos vino encima una oleada humana compuesta de bayonetas, de gritos, de patadas, de ferocidades sin nombre. // – ¡Fuego! ¡Muerte! ¡Sangre! ¡Canallas! –tales son las palabras con que puedo indicar, por lo poco que entendía, aquella algazara de la indignación inglesa, que mugía en torno mío, un concierto de articulaciones guturales, un graznido al mismo tiempo discorde y sublime como de mil celestiales loros y cotorras charlando a la vez.

Tampoco es manco el que escuchan don Fernando Garrote y el cura Respaldiza encerrados en un patio de casa de Aríñez por los franceses, que a su vez huyen y acabarán derrotados en la batalla de Vitoria; es el estruendo de herreros, carros, galeras, sillas de posta donde los españoles afrancesados abandonaban la Corte... (*El equipaje del rey José*, 101):

El ruido y el tumulto de aquella parte del camino donde se habían reunido y amalgamado tantos vehículos y caballos, eran espantosos. Unida esta algazara con los martillazos de los que trabajaban sobre el yunque dentro del patio, formábase una música infernal que hubiera vuelto loco a don Fernando Garrote si el cerebro de éste pudiera descomponerse en aquel momento por otra causa que por el espantoso hervir de sus ideas.

Algunos términos más técnicos

No desdeña el narrador galdosiano utilizar de vez en cuando algunos términos musicales un poco más técnicos, como los de estos ejemplos.

Cantilena

Composición poética breve para ser puesta en música, o melodía sentimentaloides / discursito enfadoso. Es el término con el que el narrador Andresillo Marijuán califica los discursos del general Álvarez de Castro prohibiendo rendirse ante los franceses (*Gerona*, 548): “Allí estaba don Mariano Álvarez, que nos repitió su cantilena: «Sepan los que ocupan los primeros puestos, que los que están detrás tienen orden de hacer fuego sobre todo aquel que retroceda»”.

Entonar, desentonar

Afinar, desafinar. Muriel acaba de escuchar al demente Sr. de la Zarza cómo describe un pasaje de la Revolución francesa (*El audaz*, 530): “oyendo las desentonadas voces de un hombre que hablaba con la Historia, con la muerte, con lo desconocido, Martín no pudo resistir a un sentimiento supersticioso”.

Muriel discute con el conde de Cerezuelo y su administrador Lorenzo Segarra, y al final se marcha (*El audaz*, 591): “Nadie le detuvo al recorrer los pasillos y el patio, porque a las regiones de la servidumbre no llegaron las desentonadas voces de los contendientes”.

Modulación / modular

Cambio de tonalidad. Mientras conversaba con alguien, “el señor Rotondo no perdía una sílaba, ni una modulación, ni un gesto, ni una ligera contracción facial, nada” (*El audaz*, 503).

Susana Cerezuelo se marcha resueltamente de la tertulia de su tío don Miguel de Cárdenas, con quien vive en Madrid, y los tertulios se quedan expectantes (*El audaz*, 651): “Los pareceres eran distintos, aunque todos se lo callaron. Alguien creyó ver en sus labios la modulación insonora de palabras coléricas”.

Don Miguel de Cárdenas ha tramado la muerte de Susanilla Cerezuelo para poder heredar las riquezas de su padre. Pero se pregunta si, una vez secuestrada con ayuda de Martín Muriel, se atreverán a matarla, y se lo pregunta a “su” peluquero “con voz tan floja y débil, que parecía modulada por las sábanas” (*El audaz*, 744).

Gabriel Araceli está despidiéndose de Córdoba, pasea por la ciudad y cree oír su nombre; alguien le está llamando (*Bailén*, 649.650):

Al volverme, mis ojos se fijaron en una puerta; era la puerta de una iglesia. Abiertas de par en par las hojas de madera chapeada, se veía el cancel de mugriento cuero, con dos puertecillas laterales. Una vieja, al salir, puso en movimiento las mohosas bisagras, y al ruido de la herrumbre, un sonido lastimero llegó a mis oídos, modulando aquella voz que a mí me había parecido mi nombre.

No anda muy descarriado, pues su amada Inés era una novicia de ese convento.

También la música de la naturaleza puede ser imitada, y no sólo por medio de los correspondientes instrumentos musicales, sino incluso por el habla, por las palabras. Está don Celestino, el tío de Inesilla, leyendo a la niña y a su enamorado Gabrielillo sus composiciones clásicas (*El 19 de marzo...*, 374):

Ambos prestamos atención, y don Celestino nos leyó unos cuatrocientos versos, que sonaban en mí como una serie de modulaciones sin sentido. Él parecía muy satisfecho, y a cada instante interrumpía su lectura para decirnos: –¿Qué os parece este pasajillo? Inés, a esta figura llamamos *litote*, y a este paloteo de las palabras para imitar los ruidos del mar tempestuoso de la nación cuando lo surca la nave del Estado diestramente guiado por el

timonel que yo me sé se llama «onomatopeya», la cual figura va encajada en otra que es la «alegoría».

También es el habla, ahora extranjera, la que propicia la modulación. El narrador, tras la caída de Gerona, ha sido trasladado a Francia y queda allí en soledad espantosa (*Gerona*, 593): “Yo miraba aquel cielo, y no era como el cielo de España; yo miraba a aquella gente, oía su lengua extraña modulando en conjunto voces incomprensibles, y no era aquella gente tampoco como la gente de España”.

Tiple / voz atiplada

Voz aguda, femenina o masculina (castrados). El abate Paniagua era pequeño y débil como un sietemesino (*El audaz*, 517): “Esta mezquindad de piernas y su voz atiplada y aguda como la de un niño eran los rasgos característicos del ser físico, como la debilidad y la complacencia lo eran de su ser moral”.

Refugiado Araceli en el convento del P. Salmón, pues le persiguen los afrancesados, conoce allí a otro fraile, fray Agustín del Niño Jesús (*Napoleón en Chamartín*, 161): “altísimo de estatura, moreno de pelo en pecho, de aspecto temeroso, ojos fieros y una voz, por raro contraste, tan infantil y atiplada, que parecía salir de otra garganta que la suya”.

Trinar, estar trinando

Sucesión rápida de dos notas a distancia de tono o semitono / estar muy enfadado. Don Celestino tiene sus ideas políticas, y se las está argumentando a Gabrielillo Araceli y a su sobrina Inés en el Aranjuez de 1808. Cuando llega el tema del ejército francés en España. Gabriel está de acuerdo, aunque no por las mismas causas (*El 19 de marzo...*, 375): “Digan lo que quieran, estos hombres no vienen como amigos. El ejército español está trinando: sobre todo hay que oír a los oficiales que vienen del Norte y han visto a los franceses en las plazas fuertes... le digo a usted que echan chispas”.

Parece que don Diego de Rumblar ya no se casa con la señorita Inés –les cuenta el tío Tinaja cuando Araceli y los suyos llegan a la casa familiar en Bailén, camino del sur, “por cuya razón mi ama está que trina” (*Gerona*, 438).

Voz acompasada

Sujeta a compás. El narrador nos presenta a lord Wellington cuando Araceli se ofrece para espiar en la Salamanca ocupada por fuerzas francesas (*La batalla de los Arapiles*, 270): “Era la voz sonora, acompasada, medida, sin cambiar de tono, sin exacerbaciones ni acentos duros, y el conjunto de sus modos de expresarse, reunidos el gesto, la voz y los ojos, producía grata impresión de respeto y cariño”.

Músicas de la naturaleza

La naturaleza puede también ser muy sonora. Está el agua, en primer lugar. En la huerta del convento de Ocaña, donde Muriel va a entrevistarse con el P. Jerónimo de Matamala, hay en la sombra (*El audaz*, 488)

una noria, cuyo rumor, producido al perezoso girar de una paciente mula, era un arrullo que convidaba a la somnolencia. La vista y el oído reposaban dulcemente ante el efecto, a la vez óptico y acústico de los círculos sin fin descritos por el humilde animal y de la periódica y regular caída del agua, arrojada a compás por los cangilones.

Si antes era el agua de la huerta del convento de Ocaña, ahora es el mar, contemplado en Cádiz por el adolescente Gabriel Araceli en vísperas de embarcarse hacia Gibraltar (*Trafalgar*, 54):

La movable superficie del agua despertaba en mi pecho sensaciones voluptuosas. Sin poder resistir la tentación, y compelido por la misteriosa atracción del mar, cuyo elocuente rumor me ha parecido siempre, no sé por qué, una voz que solicita dulcemente en la bonanza, o llama con imperiosa cólera en la tempestad, me desnudé a toda prisa y me lancé a él como quien se arroja en los brazos de una persona querida.

Además del agua, o el viento, escuchamos también a los animales. Pepita Sanahuja, a quien ya sabemos que le gusta más el campo que la ciudad, se complace en fingirse una pastora, mas para su ensueño necesita un pastor... Y lo encuentra en el hermano menor de Muriel, Pablillo, una tarde en que los rayos de sol transponían el horizonte (*El audaz*, 781) “cuando salía el humo de los techos y empezaban a pedir la palabra las ranas para su monótona discusión nocturna”.

También las escucharemos en Aranjuez, en marzo de 1808, cuando los sediciosos salen hacia el palacio del Príncipe de la Paz a ver qué pasa (*El 19 de marzo...*, 423-424) y no se oye ruido alguno “como no sea el de las ranas que cantan en los charcos del río”, junto al “rumor de leves movimientos del aire, sacudiendo las ramas de los olmos, que empezaban a reverdecen”.

Uno de los más prestigiosos, que luego encontraremos incluso en los refranes, es el canto del gallo, que anuncia la madrugada desde la oscuridad de la noche. Se le viene a las mientes al narrador tras contemplar en el real sitio de El Escorial la comitiva que acompañó al príncipe Fernando tras declarar en la Cámara real por la presunta conspiración (*La corte de Carlos IV*, 250): “Se apagaron las pocas luces que alumbraban tan vastos recintos, y las hermosas figuras de los tapices se desvanecieron en la oscuridad, como fantasmas a quienes el canto del gallo llama a sus ignoradas moradas”.

O el de los pájaros, como los que, “procedentes de los árboles cercanos, pasaron por sobre el patio cantando un himno de paz”, ironía que nos traslada el narrador Araceli al amanecer tras la turbulenta noche en que habían asaltado el palacio de Godoy en el Aranjuez de marzo de 1808 (*El 19 de marzo...*, 435).

Estamos en el patio de la casa de Amaranta en Córdoba, tras la catastrófica salida de los franceses. Pero la casa en cuestión se ha salvado, de momento. El patio era fresco y risueño, y hay en él jazmines reales, naranjos de la China, rosales, claveles... (*Bailén*, 633): “entre los tiestos de reseda, de mejorana, de albahaca y de sándalo, saltaban los chorros de una fuente habladora, con cuyo

monólogo se concertaba el canto de algunos pájaros prisioneros en doradas jaulas”.

El ejército está esperando a que comience la famosa batalla de Bailén, se escuchan los primeros preparativos, se producen los primeros movimientos, pero aún no se ve apenas nada (*Bailén*, 706 y 707):

Un accidente noté que prestaba extraña tristeza a la situación: era el canto de los gallos que se oía a lo lejos, anunciando la aurora. Nunca he escuchado un sonido que tan profundamente me conmoviera como aquella voz de los vigilantes del hogar, desgañitándose por llamar al hombre a la guerra.

También es señal de pronta amanecida cuando tras fatigoso bailoteo nocturno para seguir engañando a Josefina, la hija enfermita del médico Domdedeu, el narrador nos presenta al interfecto (*Gerona*, 496): “el infeliz don Pablo, escuálido, ojeroso, amarillo, trémulo, parecía haber salido de la sepultura y esperar el canto del gallo para volverse a ella”.

Más tarde volveremos a escuchar su canto, pero a modo de refrán. Pero resulta que al final, y por esos imponderables de la vida, Josefina sana y el que está en las últimas es su padre Nomdedeu, quien sueña que han logrado abandonar a la sitiada Gerona y le habla así a hija poco antes de expirar (*Gerona*, 584-585):

Ya viene tranquila, dulce, grave, amorosa y callada la incomparable noche, en cuyo seno tan bien reposa mi alma. ¿Oyes las ranas, que empiezan a saludarse diciéndose: *¿Cómo estáis, Bien, ¿y vos?* ¿Oyes los grillos, disputando esta noche sobre el mismo tema de anoche? ¿Oyes el misterioso disílabo del cuco, que parece la imagen musical más perfecta de la serenidad del espíritu? Ya vienen los labradores del trabajo. ¡Con qué gusto alargan los bueyes su hocico adivinando la proximidad del establo! Oye los cantos de esos gañanes y de esos chicos, que vuelven hambrientos a la cabaña. [...] Todo está tranquilo: los cencerros de las ovejas suenan con grave música a lo lejos: el cuco, el grillo y la rana no han acabado aún de poner en claro la cuestión que les tiene tan declamadores. El viento cesa también, cierra los ojos, extiende los brazos y se duerme. [...] Todo ha callado y no se ve más que el lucero... ¿lo ves?

Cuando Araceli logra llegar al Cádiz de las Cortes, sitiado por los franceses, ha de ir de la Isla a la ciudad un día de furioso temporal con su amigo Lord Gray (*Cádiz*, 640-641): “su ruido nos permitía formar idea de las mil trompetas del Juicio, tocadas por los ángeles de la justicia”.

Ante lo cual, el inglés afirma que le es muy grato a su alma este espectáculo: “Este hálito que nos arrastra, esta confusión armoniosa, esta música, amigo, y ritmo sublime que lo llena todo, encontrando eco en nuestra alma, me extasían, me cautivan, y con fuerza irresistible me arrastran a confundirme con lo que veo...”

En el primer episodio de la segunda serie, *El equipaje del rey José*, Salvador Monsalud llega con las tropas francesas a la Puebla de Arganzón y, tras ver a su madre, se dispone a ver a su amada Generosa, también llamada Genara (más adelante, en episodios de esta serie y de la siguiente, tanto Galdós como sus editores la llamarán *Jenara*). Tras cerciorarse de que no hay curiosos ni rondadores, tira una piedrecilla con la única ventana de la casa que a la huerta daba (*El equipaje del rey José*, 55): “Luego articuló hábilmente unos silbidos que parecían el canto de un pájaro nocturno; mas ninguna señal de la casa contestó a su extraña música hasta la tercera repetición”.

2. Segunda parte: Músicas imaginadas (o comparadas)

Aunque menos frecuentes, no son de menor importancia e interés las músicas que a los narradores galdosianos les sirven para rememorar otras cuestiones, o simplemente como puntos de comparación. He aquí algunas:

Músicas ‘pintadas’

Hay mucha música reflejada en los cuadros de los museos, y también en los de casas particulares. (De hecho, mi primer libro, escrito en colaboración con mi maestro Federico Sopena, se tituló *La música en el Museo del Prado*, y no digo más). Veamos (oigamos también) ahora algunas más en cuadros o grabados que adornan las novelas de Galdós.

Se ha aludido ya en este ensayo a la afición de la clase alta española, los de *la etiqueta*, por chulapas y majas; no sólo buscaban su compañía, sino que tenían colgados en las paredes de sus palacios lienzos, y algunos no malos, con sus figuras; así, cuando Muriel penetra en el de don Miguel Enríquez de Cárdenas para entrevistarse con su sobrina Susanita, contempla en las paredes escenas taurinas (*El audaz*, 662) “y unas majas que en un gran cuadro levantaban sus brazos en actitud de tocar las castañuelas [y que] parecía como que avanzaban vagamente acompañadas del áspero sonido de aquel primitivo instrumento”.

Entramos ahora en el Teatro de los Caños del Peral donde va a estrenarse en enero de 1806 *El sí de las niñas* de Leandro Fernández Moratín, y ya sabemos que Gabriel Araceli trabaja para *la González*, es decir, que va a silbar la obra. Pero antes de empezar la función contempla el sitio (*La corte de Carlos IV*, 165):

Mirando el teatro desde arriba, parecía el más triste recinto que puede suponerse. Las macilentas luces de aceite que encendía un mozo saltando de banco en banco apenas le iluminaban a medias, y tan débilmente, que ni con anteojos se descubrían bien las descoloridas figuras del ahumado techo, donde hacía cabriolas un señor Apolo con lira y borceguíes encarnados.

Y ahora estamos en una casa particular, la de la Marquesa donde se va a poner en escena el *Otello* (*La corte de Carlos IV*, 320):

El salón donde estaba el teatro era el más alegre. Goya había pintado habilísimamente el telón y el marco que componían el frontispicio. El Apolo que tocaba no sé si lira o guitarra en el centro del lienzo era un majo muy garboso, y a su lado nueve manolas lindísimas demostraban en sus

atributos y posturas que el gran artista se había acordado de las musas. Aquel grupo era encantador, pero al mismo tiempo la más aguda y chistosa sátira [...] No era aquella la primera vez que el autor de los Caprichos se burlaba del Parnaso.

Y por último: la descripción de Generosa o Genara, la doblemente amada por Salvador Monsalud y Carlos Navarro en la Puebla de Arganzón, nos muestra a una muchachuela bonita, de apariencia delicada y casi infantil (*El equipaje del rey José*, 177):

Recordaba normalmente su fisonomía la de aquellas vírgenes a quienes figuran los pintores tocando el laúd y a veces el violín en los místicos conciertos del cielo, entre aperladas nubes que hacen resaltar el oro de sus cabellos y la beatífica seriedad de sus labios sin sonrisa, pues el arrobamiento y el canto las ponen graves como doctores. [...] La fisonomía engaña casi siempre, y bajo aquel semblante que recordaba a la espigadora Ruth o a la organista Cecilia, se escondía una culebrita graciosa que halagaba enroscándose, un carácter vehemente que a la edad de diecisiete años vivía atormentándose a sí mismo con aspiraciones locas, con entusiasmos delirantes, con deseos no bien definidos o que variaban cada hora.

Imágenes musicales

Son muchas más las ocasiones en las que los narradores galdosianos recurren a la música como punto de comparación de situaciones más o menos normales. He aquí algunos ejemplos, ordenados más o menos por orden alfabético.

A dúo

Pablillo Muriel, al servicio de Susana Cerezuelo, tiene un mal día y estropea el suntuoso atuendo de la señorita (*El audaz*, 577): “En el camarín recibió un vapuleo propinado a dúo por el ama y la doncella, y luego, de escaleras abajo, aquello fue un desastre que quedó presente en la imaginación del pobre niño durante toda su vida”.

Al arpa

En la novela con la que comienza la segunda serie de los Episodios nacionales, Galdós nos presenta en seguida a quienes van a ser los nuevos narradores, al principal (Salvadorillo Monsalud) y a su amigo Juan Bragas; eran muy distintos en todo, pero se querían mucho y de veras (*El equipaje del rey José*, 12):

¡Oh admirable armonía y concordia sublime! Las cuerdas del arpa no exhalarían, no, su armoniosa voz, si no existiera una caja vacía y seca, una especie de ataúd oscuro que retumbase bajo ellas, y vibrase agrandando los sonos en su desnuda concavidad que podría servir de despensa.

Badajo roto de campana

El médico don Pablo Nomdedeu se ha acostumbrado, ante la escasez de comida en el sitio de Gerona, a robársela a Andrés y a Siseta, en realidad a todo quisque, pues ha de alimentar a su hija enferma Josefina; pero esta vez no encuentra nada, el cerco de la ciudad llega a su fin (*Gerona*, 523): “Estaba frenético, con

apariencias de trastorno semejante a la embriaguez o al delirio de los calenturientos, y al hablar su lengua sin fuerzas chasqueaba las palabras, entonándolas a medias, como un badajo roto que no acierta a herir de lleno la campana”.

Baile de exterminio

Juan Martín el Empecinado, harto de los franceses, pero aún más de los afrancesados tras la fuga de dos de sus colaboradores (Albuin y Trijueque), se empeña en enfrentarse a ellos y lleva a los suyos a la derrota en día infernal con lluvia y nieve (*J. M. el Empecinado*, 615): “Los movimientos eran difíciles por la falta de sueño, y más que batalla, aquello parecía un baile de exterminio en las regiones adonde por vez primera se llevaran los odios humanos”.

También el baile puede ser letal individualmente. Araceli ha entrado en Salamanca para espiar a los invasores, y algún que otro francés comienza a sospecharlo, como el llamado *Tourlourou* (*La batalla de los Arapiles*, 292): “Sabed que aquí hay unos funcionarios muy astutos que espían a los espías, y yo soy uno de ellos. ¿No habéis bailado nunca al extremo de una cuerda?”

Cantar una duda

Susana Cerezuelo está dudando si viajar a Toledo para entrevistarse y ayudar a su amado y admirado Muriel en la conspiración anti absolutista, y teje y desteje una tela infinita, oscilando entre un término y otro (*El audaz*, 801): “Si lo que pasa en el cerebro en tales ocasiones se expresara en el exterior por algo material, por algo que se viera y que sonara, se parecería al tictac de un péndulo lento y cadencioso, máquina triste que se ocupa de cantar una duda sin fin”.

Caramillo

La poetisa aficionada Pepita Sanahuja se encuentra más a gusto en el campo que en la ciudad; ahora está en la alameda central del madrileño paseo de la Florida con algunas amigas y se pregunta si algo o nada puede compararse a la hermosura de la naturaleza (*El equipaje del rey José*, 541.542): “Y eso que aquí no vemos más que un mal remedo de los prados frescos y alegres de que nos hablan Garcilaso y Villegas. Aquí ni ovejas con sus corderos saltones y tímidos, [...] ni dulce son de los caramillos repetidos por la selva, ni...”

A lo que una de ellas le espeta: “¡Pepa, por Dios, no nos aburras ahora con tus zagalas y caramillos!”

Castañuelas con los dedos

En Salamanca, Araceli está ahora en manos de los franceses, a los que espiaba, pero el apellidado *Tourlourou* quiere, antes de encarcelarle, ir a la taberna de la Zángana a beber un poco, y no es el único (*La batalla de los Arapiles*, 295): “– ¿Qué es eso de encerrar? –gritó Molichard, en tono campechano y tocando las castañuelas con los dedos”³².

³² Es lo que también se llama castañetear, castaño o castañeteo. Vid PEDRELL, Felipe: *Diccionario técnico de la Música*, Isidoro Torres, Barcelona, 2º ed., 1894?, p. 73.

Campanada histórica

Ante el primer discurso pronunciado en las Cortes de Cádiz, el de Muñoz Torrero, el narrador comenta que con él se había terminado en realidad el siglo decimooctavo, un tanto después de lo habitual (*Cádiz*, 675): “El reloj de la historia señaló con campanada, no por todos oída, su última hora, y realizose en España uno de los principales dobleces del tiempo”.

Cantos de sirena

Doña Gregoria quiere que su marido, el ‘Gran Capitán’, despache el cocidito y la botella de vino antes de volver a la pelea contra los franceses, y él lo rechaza (*Napoleón en Chamartín*, 143): “Afuera los cantos de sirena, y las seducciones del amor y los ricos manjares. No como: he dicho que no como, y basta. He dicho que no volveré a casa vencido, y no volveré. Se rendirá Madrid, pero no yo me rindo”.

Clarinete, voz de

Araceli está fugándose de la prisión en que le tienen los franceses, pero el niño *Empecinadillo*, que está allí con él, llora porque quiere que le lleve consigo (*Juan Martín el Empecinado*, 161): “Cuando le tomé en mis brazos, calló; pero desde que le abandonaba, su voz de clarinete atronaba la estancia”.

A(l) compás (de)

Es una de las imágenes musicales más utilizadas por los narradores galdosianos. He aquí algunas de las que he anotado.

El Padre Corchón, consejero de doña Bernarda, la visita a diario y repasan todos los murmullos de la vecindad (*El audaz*, 598) “al suave compás de las citas teológicas y de la devota elocuencia de uno y otro personaje”.

Susana tiene entrevista fundamental con Martín Muriel, está cansada y no acaba de comprenderle ni de entender su postura antisistema (*El audaz*, 671): “Había tomado un abanico y se daba aire lentamente, como si su epidermis calenturienta saboreara con placer la débil onda de aire movida a compás por su mano”.

Estamos ahora con Gabriel Araceli, quien va a comenzar su narración (*La corte de Carlos IV*, 174) “al compás de ciertos hechos ocurridos en el otoño de 1807, año que en la mente de los madrileños quedó marcado con el recuerdo de la famosa conspiración de El Escorial”.

Araceli nos está contando ahora el asalto del palacio de Godoy en el Aranjuez de marzo de 1808. Cuando al fin se monta la guardia, “el predestinado Pujitos” monta una paralela con una docena de hombres (*El 19 de marzo...*, 431) “con los cuales se ocupó en patrullar por las inmediaciones de la casa, mandándoles marchar a compás y supliendo él mismo con su voz la falta de tambor”.

Don Fernando Navarro (en realidad la gente le llama don Fernando Garrote) está comentando la situación bélica y, absolutista feroz, anuncia que hoy va a combatir contra los franceses, mañana contra los afrancesados y después contra

los llamados liberales (*El equipaje del rey José*, 59): “Como el cura [Respaldiza] va conmigo a la guerra, echaremos un párrafo por esos caminos y entre batalla y batalla me iré descargando de todos mis pecados y él absolviéndome, todo esto al compás de nuestras caballerías”.

Pero tanto don Fernando como el cura Respaldiza, que han salido de su pueblo para combatir a los franceses que han huido de Madrid y están en las cercanías de Vitoria, han sido hechos prisioneros; y curiosamente uno de sus guardianas es Salvador Monsalud (que aún desconoce que es hijo no reconocido del Garrote, y este no sabe aún que es él). Les mandan soplar en los fuelles de los herreros que trabajan en el patio de casa donde les han metido, don Fernando se niega pero el cura Respaldiza obedece rezongando (*El equipaje del rey José*, 103):

El caño de la fragua resonó con ardiente resoplido, como la respiración de un cíclope, y las moribundas ascuas revivieron lanzando llamas rojizas. Al compás del canto de los herreros, tiraba de la cadena el cura, afectando en su semblante cristiana humildad, pero lleno de cólera y más que de cólera de miedo.

La propia batalla de Vitoria produce tanto ruido y algazara que podríamos haber seleccionado otro párrafo para el apartado del “concierto horrísono”. Ahora lo hago en esta sección (*El equipaje del rey José*, 158): “Un chirrido de [...] cacharros de metralla que suenan unos contra otros como los cascabeles de un bufón, se mezclaba a los indescriptibles rumores de las balas que iban moviéndose dentro de las cajas, tocando infernal música al compás de la marcha”.

Restablecer el concierto / admirable concierto

Estamos en plena batalla de Bailén, parece que se resquebrajan nuestras filas, pero avanzan los batallones de reserva y restablecen el orden (*Bailén*, 715-716):

Gritaban los jefes hasta perder la voz, y todos se ponían a la cabeza de las columnas, conteniendo a los que flaqueaban y excitando con ardorosas palabras a los más valientes. Los tercios de Tejas y el regimiento de Órdenes se lanzaron al frente, mientras se restablecía el concierto en los cuerpos que hasta entonces habían sostenido el fuego.

Algunos personajes están alabando el plan de las tropas de la coalición inglesa, portuguesa y española, cuando los franceses están abandonando Madrid (*El equipaje del rey José*, 19): “¡Admirable plan! [...] Uno viene por aquí, otro por allá, con tan admirable concierto y arte como las piezas de un reloj que ordenadamente van caminando sin estorbarse una a la otra”.

Concierto de lenguas / concierto chillón

Cuando Araceli contempla por vez primera la imagen de la Virgen del Pilar (*Zaragoza*, 266), nos dice que era difícil “permanecer indiferente en medio de aquella manifestación religiosa, y no añadir una palabra al concierto de lenguas entusiastas que hablaban en distintos tonos con la Señora”.

La *señá* Damiana está riñendo con uno de los estudiantes guerrilleros porque éste interpreta que la dama ha concedido sus favores a otro, y Araceli siente la algarabía del “concierto chillón” (*J. M. el Empecinado*, 103).

El *concierto* que se produce en plena batalla de Vitoria, cuando franceses y afrancesados van perdiendo ya toda esperanza, los coches no pueden seguir, y el ruido es espantoso, es aún más chillón (*El equipaje del rey José*, 152): “Casi todos los jinetes echaron pie a tierra, y muchos viajeros arrojáronse fuera de los coches, despavoridos y aterrados. El concierto de imprecaciones y lastimosas quejas, excedía a todo encarecimiento”.

En esta danza / meterse en danza / bailar caracoleando

Martín Muriel está organizando una acción contra Godoy (en realidad, contra el absolutismo) en Toledo, y le dicen que también está implicado don Pedro Regalado, a lo que responde: “¿Conque también hay inquisidores en esta danza?” (*El audaz*, 716).

Don Alonso está tratando de convencer a su mujer para que no le obstaculice su vuelta a los barcos en vísperas de Trafalgar. Es cierto que la alianza con Francia nos está haciendo mucho daño (*Trafalgar*, 28), pero “el honor de la nación española está empeñado y, una vez metidos en danza, sería una mengua volver atrás”.

Gabrielillo Araceli vuelve a ver a Amaranta, a la que había servido antaño y de la que estuvo bastante enamorado (*La corte de Carlos IV*, 321): “Viéndola, no tardaron en encenderse dentro de mí, en los oscuros centros de la imaginación, aquellos fuegos vaporosos y tenues que se me representan como si una llama alcohólica bailase caracoleando dentro de mi cerebro”.

Eco melodioso / El son del oro (o de la plata)

Lord Gray, un inglés que anda por Cádiz cuando las Cortes, es muy crítico con sus propios paisanos, a los que aborrece (*Cádiz*, 635):

El carácter inglés es egoísta, seco, duro como el bronce, formado en el ejercicio del cálculo y refractario a la poesía, La imaginación es en aquellas cabezas una cavidad lóbrega y fría donde jamás entra un rayo de luz ni resuena un eco melodioso. [...] Yo conceptúo más compatriota mío a cualquier español, italiano, griego o francés que muestre aficiones iguales a las mías, sepa interpretar mis sentimientos y corresponder a ellos, que a un inglés áspero, seco y con un alma sorda a todo rumor que no sea el son del oro contra la plata, y de la plata contra el cobre.

Entonar / resonar el himno

El loco Sr. de la Zarza que describe a Muriel escenas imaginarias de la Revolución francesa llega a su versión del asalto de la plebe al Palacio Real (*El audaz*, 526):

La multitud no podía expresar lo que sentía al ver reproducidas en los espejos del palacio de los reyes de Francia sus hambrientas caras, sus

desnudos miembros fortalecidos por el trabajo, al oír repetido en la concavidad de las suntuosas salas el eco de su ruda e imponente voz, que entonaba en discordante algarabía el himno informe de sus agravios satisfechos, de su secular injuria vengada.

Era más plácido, de momento, el himno que entonaban los treinta y dos navíos, cinco fragatas y dos bergantines, entre españoles y franceses, que en una mañana hermosa, la del 19 de octubre de 1805, salían hacia la mar para combatir a los ingleses (*Trafalgar*, 70):

No andaban todos a igual paso. [...] La lentitud de su marcha; la altura de su aparejo, cubierto de lona; cierta misteriosa armonía que mis oídos de niño percibían como saliendo de aquellos gloriosos cascos, especie de himno que sin duda resonaba dentro de mí mismo; la claridad del día [...], la belleza del mar [...] formaban el más imponente cuadro que pueda imaginarse.

Y más hiriente el que resuena cuando, arracimada la multitud en los alrededores de la Puerta del Sol el 2 de mayo de 1808, Pujitos quiere impedir el paso a la Primorosa, la maja le da un terrible guantazo en la cara (*El 19 de marzo...*, 481) y: “y el carrillo de este resonó con tremendo chasquido. Una risotada general fue el himno con que los circunstantes celebraron la desgracia de Pujitos”.

La Fama y su trompeta

Ante el primer discurso pronunciado en las Cortes de Cádiz, el de don Diego Muñoz Torrero, el narrador Araceli se felicita por haberlo podido escuchar (*Cádiz*, 675): “¡Oh, quién hubiera sido la Fama, para difundirlo con sonora trompeta por todo el mundo!”

Música de los aplausos

En el segundo y terrible sitio de Zaragoza brilla con luz propia Palafox, aunque casi más como actor que como general, por lo que (*Zaragoza*, 370): “siempre se presentaba con todos sus arreos de gala, entorchados, plumas y veneras, y la atronadora música de los aplausos y los vivas le halagaban en extremo”.

Picotería música / Música encantadora

Además de las imágenes que la mera música le proporciona al narrador galdosiano, y las que luego veremos, están estas otras.

Las dos niñas de doña María, Presentación y Asunción, están junto a su amiga Inés y, aprovechando la ausencia de su madre, juegan, ríen, cantan, bailan... (*Cádiz*, 704): “La libertad, permitiéndoles una alegre y bulliciosa agitación, había impreso en sus mejillas bellos y risueños colores, y las lenguas charlatanas de las dos hermanitas llenaban con dulce y picotería música el ámbito de la estancia”.

Ahora es Lord Gray quien le habla a Gabriel Araceli de una de estas niñas, a quien ama pero cuyo nombre oculta (*Cádiz*, 728): “¡Oh, amada mía! ¿Dónde

estás, que no te veo? Este perfume de flores, esta música, me anuncian que no estás lejos. Señor de Araceli, ¿no la oye usted? // –Sí, una música encantadora”.

Música sobrenatural

En plena fuga de la prisión francesa, Araceli y el niño *Empecinadillo* son sorprendidos por el centinela Plobertin, enamorado del pequeño porque le recuerda a su hijito muerto. Gabriel se inventa una historia (*J. M. el Empecinado*, 164):

Yo estaba durmiendo cuando me despertó una música sobrenatural. Vi al pequeño Claudio delante de mí, rodeado de otros ángeles de su tamaño y todos inundados en una celeste luz. [...] Corrieron todos a la reja y el pequeño Claudio, con sus manecitas delicadas, rompió los hierros cual si fueran de cera.

En los últimos tramos de la batalla de los Arapiles nuestro narrador Araceli es herido, y cuando recobra el conocimiento encuentra a miss Fly cuidándole muy enamorada. Pero él le confiesa que sigue amando a su Inés, y cree que la ha visto, tal vez soñando (*La batalla de los Arapiles*, 449): “He creído oír no sé palabras dulces y claras, mezcladas con otras que no comprendía... He creído escuchar tan pronto una música del cielo, tan pronto el fragor de cien tempestades que bramaban dentro de un corazón... Nada puedo precisar...”

Al fin, en el tramo final de la primera serie de los Episodios nacionales, nuestro narrador Gabriel Araceli consigue que Amaranta le pregunte a su hija Inés si quiere casarse con él. Cuando le dice que sí (*La batalla de los Arapiles*, 474), “ambos nos miramos. Un cielo lleno de luz divina, y de inexplicable música de ángeles flotaba entre uno y otro semblante...”

Notas cristalinas

Mariquilla charla con su amado Agustín en noche un poco más tranquila de lo habitual durante el sitio (*Zaragoza*, 328): “El encanto especial de su voz no es descriptible, y sus palabras semejantes a una vibración de notas cristalinas dejaban eco armonioso en el alma”.

La matraca

Gabriel Araceli va al Pardo, contrariando las ‘órdenes’ de Amaranta para que se aleje definitivamente de Inés, y con el diplomático a quien hacen pasar por su padre se acercan hasta el lugar donde está Napoleón comiendo con el futuro rey José. Pero el diplomático no cesa de parlotear (*Napoleón en Chamartín*, 203): “Aquel insensato me quitaba la palabra de la boca, ávido y hambriento de hablárselo él todo, y con sus gesticulaciones, su cotorreo sempiterno, semejante al son de una matraca, me tenía aturdido, colérico, nervioso”.

Muy distinta es la que las niñas de doña María ‘oyen’ en el Congreso Nacional que celebra las primeras cortes en Cádiz cuando comentan la aparición de los diputados, sobre todo si los conocen. Por ejemplo, Presentación exclama (*Cádiz*, 745): “Pero si es Ostolaza... ¿No ve usted su cara redonda y encarnada...? Si su voz parece una matraca... ¡y qué gestos, qué miradas...!”

También tiene ese tipo de voz alguno de los que presencian las sesiones, y recibe alguna que otra queja (*Cádiz*, 751), pues “Con su voz de matraca no nos deja oír los excursos”.

Mozart y la guerra

Va a comenzar el segundo sitio de Zaragoza, y el narrador nos presenta a Agustín Montoria, que ha salido del seminario para ayudar en la defensa de la ciudad. Pero el precoz teólogo no tenía la menor vocación de permanecer en la Iglesia (*Zaragoza*, 251): “no tenía más vocación para el sacerdocio que la que tuvo Mozart para la guerra, Rafael para las matemáticas o Napoleón para el baile”.

Pautadas por el arado

Se describen las inmensas llanuras, propiedad de la casa del conde de Cerezuelo en Alcalá de Henares, que se extendían hacia el Norte en dirección a la sierra; las rayas uniformes del arado ha trazado en ellas una pauta, como un pentagrama (*El audaz*, 564): “Sobre aquellas tierras, pautadas simétricamente por el arado, llanas, sin árboles, alguna vez recorridas por un macilento rebaño, se espaciaban todas las mañanas los aburridos ojos del conde”.

La tecla de la risa

El siniestro don Mauro Requejo está ya decidido a casarse con Inesilla, y está tratando de convencer a su no menos repugnante hermana doña Restituta, quien es partidaria de no decírselo tan pronto; a lo que él responde (*El 19 de marzo...*, 465): “-¿Y por qué no he de decírselo desde luego? -contestó Requejo riendo, es decir, moviendo la tecla de la risa en su brutal organismo”.

Tono / darse tono

Es sinónimo de darse importancia, presumir. Los hermanos Requejo, don Mauro y doña Restituta, tratan de convencer a don Celestino del Malvar para que les ceda a su sobrina Inesilla, prometiendo el oro y el moro. Es ella, doña Restituta, la que afirma (*El 19 de marzo...*, 388):

A fe mía que nuestra casa no es un guiñapo, y cuando pongamos en la sala las cortinas de sarga verde con ramos amarillos, y aquellos pájaros color de pensamiento que parecen vivos, no estará de mal ver para recibir en ella a todos los señores del Consejo Real. Pues poco tono se va a dar la niñita en su gran casa.

Gente tónica: gente de tono, gente importante

Los franceses van a salir de Madrid, la gente se arremolina y Salvadorillo Monsalud, que ha tenido un empleo con ellos y les va a acompañar por coherencia, ordena que se disuelvan; y se marchan (*El equipaje del rey José*, 8) “cuál a su oficina, cuál a su tienda, este a la escribanía, aquel al convento, quien a la tertulia de la botica, quien a los estrados de las damas y a las reuniones de gente tónica”.

Ronquidos acordados

Gabriel Araceli es tentado para abandonar al Empecinado por mosén Antón y, cuando éste se marcha, nuestro narrador quiere refugiarse en un partidario fiel

al gran guerrillero; pero el llamado Orejitas ha bebido de más (*J. M. el Empecinado*, 102-103) y le encuentra “sobre un montón de pajas, donde sus ronquidos se acordaban musicalmente con el del respirar de los caballos y el mugido de un par de becerros flacos y medio enfermos”.

Tambores rotos / Cornetas y tambores

Juan Martín el Empecinado está harto de los franceses, pero aún más de los afrancesados, sobre todo de los que se han fugado de su propia guerrilla (*J. M. el Empecinado*, 108): “—De ésta, amigo don Vicente, o me dejo matar por ellos, o cazo a los renegados en alguna parte. El pellejo de Albuín y de Trijueque me parecerán poco para componer los tambores rotos”.

Gabriel Araceli ha sido hecho prisionero por los franceses, y es encerrado junto al niño *Empecinadillo*, de quien se enamora el carcelero francés pues tiene un hijo de su misma edad. De vez en cuando le come a besos, le oprime demasiado, y el niño llora (*J. M. el Empecinado*, 122):

No llores, mi amor. Hagamos ejercicio... tum, turum, tum... ¡Marchen! ¡Armas al hombro! // Y marcando vivamente el paso, recorrió el descomunal soldado la habitación, imitando el ruido de cornetas y tambores. Viéndole con el niño en brazos, recordaba yo las imágenes de San Cristóbal que había visto en algunas catedrales.

Otros tambores, los de verdad, podían ser más tristes, como los de los Arapiles, incluso cuando los franceses empezaban a retirarse y la batalla estaba siendo ganada por Wellington. Caía la tarde, y los desparramados grupos del enemigo francés (*La batalla de los Arapiles*, 436) “se desvanecían absorbidos por la tierra y los bosques, entre la triste música de los roncós tambores. Estos y la algazara cercana y el ruido del cañón, que aún cantaba las últimas lúgubres estrofas del poema, producían un estrépito loco que desvanecía el cerebro”.

Trompas de la Ilíada

Estamos en los dos Arapiles, donde al día siguiente va a desarrollarse la gran batalla (*La batalla de los Arapiles*, 416), “uno de los más sangrientos dramas del siglo, el verdadero prefacio de Waterloo, donde sonaron por última vez las trompas de la Ilíada del Imperio”, el francés, naturalmente.

Son de cajas y trompetas / Trompetero

Comienza la relación de los sitios gerundenses el ahora narrador Andresillo Marijuán presentándonos a los cuatro huérfanos Congat, es decir, a la mayor Siseta que con sus veinte años hará de madre, a Badoret (apenas con diez), Manalet (seis) y Gasparó (que empezaba a vivir); cuando Marijuán iba de guardia (*Gerona*, 443), “los tres, incluso Gasparó, me seguían con sendas cañas al hombro remedando con la boca el son de cajas y trompetas o relinchando al modo de caballos”.

También pequeño, pues no ha cumplido aún los tres años, es el niño que llaman el *Empecinadillo*, quien pide la teta con chillido prolongado, a lo que el guerrillero mosén Antón Trijueque exclama sin piedad (*J. M. el Empecinado*,

32): “–¡Arrojarle al barranco! ¿No hay quien le tape la boca a ese trompetero de mil demonios?”

Y también *trompetean* los diarios de Cádiz según el mencionado clérigo, pero no para los humildes y harapientos guerrilleros, sino para los que como Juan Martín (*J. M. el Empecinado*, 64) ya “se han llenado de cruces y fajas y galones y entorchados como un generalote de los de Madrid”.

Trompetas del Juicio final

Don Fernando Garrote ha sabido al fin quién es su carcelero en Ariñez, cerca de Vitoria y muy próxima la gran batalla; y nos recuerda que aunque no lo ha reconocido nunca, es hijo suyo, que está arrepentido de haberle ignorado tanto tiempo y que merece vivir después de lo que ha visto (*El equipaje del rey José*, 109):

Las facciones de este muchacho han producido en mí incomprendible turbación; su nombre, pronunciado por él mismo, ha caído sobre mí como un rayo celeste. Ya sé cómo suenan las trompetas del Juicio. Dios mío, estoy humillado, vencido, y me arrastro por el suelo como un insecto miserable, buscando tu pie soberano para que me aplaste.

Palitroque de violín

Don Diego de Rumblar se reúne en Cádiz con tipos que están en contra de la religión y el absolutismo, y Gabriel Araceli le acompaña; allí reina el insigne Bartolomé José Gallardo, bibliotecario de las Cortes, y explica un poco lo que luego publicaría más tarde con el rótulo de *Diccionario crítico burlesco*, o bien *Diccionario razonado manual*. Uno de los contertulios le requiere (*Cádiz*, 784): “Bartolillo, ¿y no le has contestado nada a aquello de que el alma es un *huesecillo o ternilla que hay en el cerebro, o según otros en el diafragma, colocado así como el palitroquillo que se pone dentro de los violines?*”

Refranes, dichos y frases proverbiales

Además de las imágenes musicales, el narrador galdosiano echa manos de refranes y proverbios. He aquí unos cuantos.

Al son que me tocan, bailo

Es decir, adaptarse a la situación. ‘Mano de Mortero’ afirma que el señor de Mañara es un traidor, aunque él no lo sabe con certeza (*Napoleón en Chamartín*, 116): “Lo dicen por ahí. A mí no me consta; pero al son que tocan bailo. Pues dicen que hay traidores, ¡abajo los traidores!”

Don Diego del Rumblar le está contando a Araceli que Santorcaz es ahora “jefe de la policía menuda, cuyo cargo desempeña a las mil maravillas”. Le critican mucho, pero él defiende que no hay mejor rey que José, y que los españoles son unos animales (*Napoleón en Chamartín*, 197-198): “Esto al principio me enfadaba mucho, pero ya me he acostumbrado a oírsele decir, y yo mismo, que era antes más español que Fernando VII, ya no doy dos higos por España y al son que me tocan bailo”.

Bailar el pelao

Es decir, quedar ocioso, sin hacer nada de provecho. La tropa, mientras esperaba la batalla de Bailén, baila, canta, juega... También eran constantes en el charlotear y en el discutir. Por ejemplo, hay quien no está de acuerdo en que lo herede todo el primogénito y los demás tengan que aprender a ganarse la vida (*Bailén*, 681): “Pues yo que no he leído ningún libro –afirmó al fin uno de los circunstantes– digo que Dios tiene que volver a hacer el mundo, porque eso de que se lo lleve todo el que primero salió del vientre de la madre y los demás se queden bailando el pelao, no está bien”.

El abad de lo que canta yanta

Es decir, disponer de autosuficiencia, y también de conformidad. El refrán viene, con variantes en *La Celestina* y en *El Quijote*.

Lo dice el tío Genillo hablando a Martín Muriel de su hermano Pablillo, que ha huido de la casa del conde de Cerezuelo (*El audaz*, 593): “Yo arriba y abajo con estas mulas, sin salir de pobre en treinta años. ¿Y qué remedio?... De esto vivimos, que el abad de lo que canta yanta”.

Ahora lo dice ‘Mano de Mortero’, a quien Pujitos acusa de no tomar fusil ni rogar por la libertad de nuestro amado Monarca; él le contesta que tomará diez fusiles y que quiere y reverencia al rey (*Napoleón en Chamartín*, 86): “Hijo, dame pan y llámame tonto, y como dijo el otro, el abad de lo que canta yanta”.

Si bien canta el cura, no le va en zaga el monaguillo

Es decir, alguien ha tenido un buen maestro, o le imita muy bien. Araceli está espionando a los franceses en Salamanca fingiéndose aldeano, y ensartando muchos refranes a la manera del pueblo; pero el francés Molichard, que conoce a Cipérez el Rico, comienza a sospechar, a lo que Gabriel responde tratando de despistar (*La batalla de los Arapiles*, 294): “Si bien canta el cura, no le va en zaga el monaguillo”.

Teólogo y con cascabeles

Variante negativa de “poner el cascabel al gato”, es decir, de hacer algo con mucha dificultad. Uno de los alojados en la casa de Santiago Fernández, el ‘Gran Capitán’, es don Roque, gran lector de semanarios. Ante sus comentarios a las noticias, Fernández echa de menos al P. Salmón para que le contestase con las “palabrillas que se usan en las disputas de los tiólogos”, ante lo que don Roque exclama: “–¡Teólogos a mí! ¡A mí teólogos y con cascabeles...!” (*Napoleón en Chamartín*, 21)

A cencerros tapados

Es decir, hacer algo de manera oculta, sigilosa. Hasta cuatro veces es utilizado por Galdós en esta primera aproximación a su obra.

Martín Muriel es recomendado por el P. Jerónimo de Matamala a don Buenaventura Rotondo y Valdecabras (*El audaz*, 495): “Es persona, como te he

dicho, modesta, pero de gran poder. Su nombre no resuena como el de otros; pero a cencerros tapados...”

El tío Genillo habla a Martín Muriel de su hermano Pablillo Muriel, que ha huido de la casa del conde de Cerezuelo por los malos tratos e insultos de la tía Colasa y del mayordomo don Lorenzo (*El audaz*, 592): “Si el amo no tuviera la seseras cuajadas, ya vería las artimañas de ese hormiguilla. Como que, según dicen, al amo le ciega los ojos, y allá a cencerros tapados hace él su negocio”.

El anciano don Alonso y el viejo Marcial andan preparando su embarque a espaldas de doña Paquita, en vísperas de la acción de Gibraltar; aún no se clarean ante el narrador Gabrielito Araceli, pero el jovenzuelo no es tonto (*Trafalgar*, 39): “y aunque no dijeron claramente su propósito, sin duda por estar yo delante, comprendí por algunas palabras sueltas que trataban de ponerlo en ejecución a cencerros tapados, marchándose de la casa lindamente una mañana, sin que mi ama lo advirtiese”.

Ahora lo dice el P. Salmón cuando le ofrece a Araceli el refugio de su convento al ser perseguido por los afrancesados (*Napoleón en Chamartín*, 157): “Yo sé que andan por Madrid emisarios del Emperador que nos hacen la mamola a cencerros tapados para que le rindamos pleito homenaje y transijamos con él”.

En menos que canta un gallo

Es decir, con rapidez, celeridad, en un decir amén. Es también un dicho muy utilizado por los narradores galdosianos. He aquí algunos ejemplos.

Conversan don Anatolio y doña Ambrosia sobre el ‘arrepentimiento’ del príncipe Fernando una vez descubierto su complot de El Escorial (*La corte de Carlos IV*, 317): “Bien claro es que [Napoleón] ya tiene decidido quitar del trono a los Reyes padres, para ponernos en él a nuestro Príncipe querido. Si... que no sabrá hacerlo en menos que canta un gallo el buen señor”.

Ahora estamos en Aranjuez, la noche en que las turbas asaltan el palacio de Godoy, y Lopito le dice a Gabrielillo Araceli que no se vaya a descansar, que aún falta lo mejor (*El 19 de marzo...*, 431): “Ya habrá visto el Rey si se puede o no se puede. Pónganos otra vez ministros malos y verá cómo en menos que canta un gallo los despabilamos”.

Volvemos a escuchárselo al ‘Gran Capitán’ Santiago Fernández, quien lleno de patriotismo considera que la guerra contra el francés que se está iniciando en España durará muy poco (*Bailén*, 594): “Aquellas sí que eran guerras, señores. Esto de ahora es una bobería; y si no, ya verán ustedes cómo en menos que canta un gallo se acaba todo”.

Estamos ahora a comienzos del segundo sitio de Zaragoza, y el narrador nos cuenta que los franceses están levantando la primera paralela, y que les hacen poco daño cuando los defensores les disparan sus morteros (*Zaragoza*, 272): “En cambio, si se les antojaba destacar guerrillas para un renacimiento, eran despachadas por las nuestras en menos que canta un gallo”.

Los franceses ya se han marchado de Madrid; Salvadorillo Monsalud, con el uniforme de jurado al servicio del francés, es atacado por la plebe y ha de echar mano al sable (*El equipaje del rey José*, 27): “Repartió de plano con seguro puño algunos golpes, y sin ser Papa creó gran número de cardenales en menos que canta un gallo”.

Levantar el gallo

Es decir, replicar, contestar. El P. Salmón, en el claustro de la Trinidad Calzada, en la calle de Atocha, interviene en la disputa entre las mujeres, que quieren fusiles para la lucha, y Pujitos, que se los niega (*Napoleón en Chamartín*, 100): “Haya paz, y no me levante ninguna el gallo”.

Eso es música (celestial)

Es decir, palabras vacías, sin substancia. Doña Ambrosia de los Linos discute con el licenciado Lobo sobre las tropas francesas en España. Ella dice que meten mucho ruido, que parece que se quieren comer a los niños crudos, pero que ya les veremos correr cuando los españoles se les enfrenten. A lo que el licenciado Lobo, que cree que todo se arreglará cuando vuelvan a Madrid el Rey y el Emperador, le espeta: “Eso es música” (*El 19 de marzo...*, 496).

Otras veces podremos leer en este mismo sentido: “Eso es música celestial”.

Venirle a uno con músicas

Es decir, venirle con cuentos chinos, tratar de engañarle. Al ‘Gran Capitán’ tratan de persuadirle sobre dónde están en realidad los franceses contra quienes combaten: no están en Chamberí, sino hacia la Fuente Castellana (*Napoleón en Chamartín*, 133): “—A mí que no me vengan con músicas —exclamó el Gran Capitán, preparando su arma—. Favorecidos de la niebla, esos miserables quieren engañarnos. Haré fuego mientras me quede un cartucho”.

También emplea expresión parecida Lord Gray cuando Gabriel Araceli le reprocha que esté chicoleando con Asuncita Rumblar, lo que está perjudicando a otros como a su hermana, a su amiga Inés y a él mismo; a lo que el inglés le espeta (*Cádiz*, 845): “En fin, Araceli, ¿en qué viene a parar toda esa música?”

Basta de músicas

Es decir, no más engaños, pasemos a otro tema. Montoria está reprochando al tío Candiola el precio que ha puesto a la ciudad sitiada por la harina que guarda en su almacén y justificando “el odio general que por esta vil conducta has merecido”, ante lo cual el usurero contesta: “Basta de músicas y déjenme en paz” (*Zaragoza*, 310).

Dar música

O lo que es igual, insultar, agredir verbalmente. Algunos anti absolutistas intentan agredir físicamente en Cádiz a diputados como Teneyro y Ostolaza, pero el gobernador Villavicencio se lo impide (*Cádiz*, 751): “Mas con la agudeza de sus silbidos y el mugir de sus insultos, fueron dando música a ambos personajes por largo trecho de la calle”.

Música o palabrillas vanas

O lo que es similar, actitud insuficiente. Salvador Monsalud quiere ser consecuente y le dice a su amigo Juan Bragas que se va de Madrid con las tropas francesas; cuando el de Pipaón comienza a denostar a los franchutes, su amigo le recuerda que su puesto en la covachuela se lo debía a los afrancesados, que había alabado por escrito a los franceses, y más aún (*El equipaje del rey José*, 23): “Para que todo no fuera música y palabrillas vanas, te aplicaste al oficio de dar vítores y palmadas en la calle siempre que el rey [José] pasaba, y gritar: «¡Mueran los *madripáparos!*!»”.

En manos está el pandero que lo saben bien tañer

Es decir, saber hacer bien alguna cosa. Baltasar Cipérez el rico, que ayuda a Araceli para entrar disfrazado a espiar en la ciudad de Salamanca ocupada por los franceses, es amigo de refranes y los suelta uno detrás de otro; ahora le cuenta a Gabriel que él ha sido guerrillero con Julián Sánchez, que ha entrado muchas veces en la ciudad como espía... (*La batalla de los Arapiles*, 287): “Mal oficio... pero en manos está el pandero que lo saben bien tañer”.

En salvo está el que repica

Es decir, quien antes actuaba está ahora a salvo. De nuevo Baltasar el rico alardea de refranes en su charla con Araceli; le cuenta que los aldeanos ya no trabajan en los fuertes de la ciudad de Salamanca, sino los vecinos, a quienes los ocupantes franceses obligan a ello, y que estos ahorcan a los pueblerinos si sospechan que son espías (*La batalla de los Arapiles*, 287): “Que ahorquen. Al freír de los huevos lo verán, y a cada puerco le llega su San Martín... Por mí nada tema ahora, porque en salvo está el que repica”.

No tocar pito

Es decir, no tener parte en el negocio.³³ Don Lino y fray Jerónimo Matamala acompañan en Toledo a Susana Cerezuelo durante la conspiración antimonárquica de Martín Muriel, las cosas pintan mal y algunos de los levantiscos huyen. Uno de ellos exclama (*El audaz*, 833): “-Tira ese fusil, imal rayo!..., y andemos despacio figurando que no hemos tocado pito en esto”.

Darle una solfa. / Solfearle

O lo que es lo mismo, darle un cachete, una paliza. Agustín Montoria le cuenta cosas a Araceli mientras esperan a batirse contra los franceses, y le habla del avaro tío Candiola y de su hija Mariquilla; Gabriel le pregunta (*Zaragoza*, 254): “¿Y si cuando arroje la piedra a la ventana, sale el tío Candiola con un garrote y me da una solfa por hacerle chicoleos a su hija?”

De Zaragoza ahora pasamos a Gerona, donde contemplamos a los tres hermanos de Siseta tras una de sus travesuras bélicas; la moza, al oír lo que ha hecho el menor, Gasparó (*Gerona*, 469): “empezó a solfearle en cierta parte,

³³ CASARES, Julio: *Diccionario ideológico de la lengua española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1973. Me da la pista el minucioso trabajo de FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Gerardo: “«Tú que pitas, pitarás», de frase proverbial a chiste de isidros”, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LX, 2 (2005), pp. 165-179, en la que cita otros muchos ejemplos de Galdós (además de Pereda, Clarín, Varela y otros escritores hasta hoy mismo), pero no éste.

encareciéndole con enérgicas palabras la conveniencia de que no tomase parte en las obras de fortificación”.

La cosa va a ser sonada

Es decir, la cosa dará que hablar, será muy conocida. El viejo marino don Alonso Gutiérrez de Cisniega trata de convencer a su mujer doña Francisca para poder regresar a los barcos en vísperas de la batalla de Trafalgar (*Trafalgar*, 172-173): “Necesito ir, Paquita. [...] De todos modos, la cosa va a ser sonada”.

Lo que fuere, sonará

Consecuencias de una situación. Don Celestino y Gabrielillo Araceli comentan en el Aranjuez de marzo de 1808 la invasión española por parte del ejército francés. Hay algunos, afirma Araceli, que creen que vienen a poner en el trono al príncipe Fernando: “Tontos, mentecatos, imbéciles”, exclama don Celestino, partidario de Godoy. Y Gabriel reitera (*El 19 de marzo...*, 175): “Lo que fuere sonará. Si vienen con buen fin esos caballeros, ¿por qué se apoderan por sorpresa de las principales plazas y fortalezas”.

Sin ton ni son

Sin motivo, ocasión o causa, o fuera de orden ni medida (DRAE). En la refriega que se arma entre chorizos y polacos durante el estreno de *El sí de las niñas* de Leandro Moratín en los Caños del Peral, a uno de los silbantes le hunden el sombrero de una puñada y le dejan sin visión; y es que no era un sombrero cualquiera, sino (*La corte de Carlos IV*, 172)

un sombrero tripico (¿de tres picos?), de dimensiones harto mayores que las proporcionadas a su cabeza. [...] En esta actitud estuvo el infeliz manoteando un rato sin ton ni son, incapaz de sacar a luz su cabeza del tenebroso recinto en que había quedado sepultada.