

Las capas de la cebolla: el fondo Canuto Berea del archivo de la Diputación de A Coruña

Beatriz López-Suevos Hernández

Hacemos musicología con lo que somos, y en mi caso, una formación aparentemente dispar –economista, pianista acompañante, musicóloga y diversos idiomas– que culminó con un programa de doctorado sobre documentación y archivística (dirigido por el profesor Pedro López Gómez), me ha llevado a estudiar un complejo fondo documental en el que un curriculum tan variado ha encajado de un modo inesperado. Sigo lamentando mis muchas carencias, y consciente de mi atipicidad, agradezco la hospitalidad de AEDOM, que me da la oportunidad de reivindicar la pertinencia de las miradas impertinentes.

El fondo Canuto Berea, depositado en el archivo de la Diputación de A Coruña, es ante todo un archivo mercantil, que refleja las actividades de una próspera tienda de música que permaneció abierta durante ciento cincuenta años, y una editorial emblemática para la cultura gallega. Alrededor de este archivo mercantil se puede estudiar de un modo privilegiado la vida musical de una ciudad –A Coruña–. Una tienda de música no es sólo un negocio, es un lugar de encuentro para los aficionados, es un primer escenario en el que se dan a conocer las grandes y pequeñas figuras de la música local, es la base material para cualquier práctica musical, ya que ésta no puede tener lugar sin partituras, instrumentos, recambios, etc. Entre 1853 y 1891 esto fue especialmente destacado. Canuto Berea Rodríguez (A Coruña 28-VI-1836, 24-II-1891) convirtió el negocio familiar en un centro de producción musical, de tal forma que en A Coruña desde una función escolar hasta una representación operística precisaban en algún momento de los servicios de la tienda o la persona de Canuto Berea, quien además fue uno de los principales empresarios del Teatro Principal.

Este trabajo es una primera aproximación de lo que se está convirtiendo en un proyecto de investigación más amplio. No he querido en esta ocasión abarcar todos los avatares del fondo Canuto Berea,

que comprende 194 unidades de instalación –20 cajas de libros (86 libros), 149 cajas de documentos y 25 cajas de planchas de metal de música (cuyas fechas extremas van de 1866 a 1973)–, sino hacer una simple presentación que dé a conocer la riqueza y posibilidades de investigación acerca del fondo. Este es la finalidad de este artículo.

Para acotar este extenso fondo documental, he realizado unas calas con la información recogida entre los años 1877 y 1891 ya que en 1891 fallece Canuto Berea Rodríguez dejando el negocio a cargo de su viuda y siete hijos que crean la Sociedad Canuto Berea y Compañía. Además en ese año comienza la circulación en pesetas (hasta entonces en reales de vellón). Por otra parte, desde el año 1877 se conserva en el fondo un libro de cuentas (que llamaré dietario) en el que se recoge la actividad económica de la empresa: venta y alquiler de instrumentos y accesorios, unido a las actividades de la empresa teatral, etc., que convierte esta etapa en la más representativa del fondo Canuto Berea.

Comenzaré describiendo el fondo Canuto Berea, para centrarme a continuación en la Sociedad Canuto Berea (1835-1891), y la biografía de Canuto Berea Rodríguez. En lo referente a la historia de la empresa musical y la historia archivística del fondo me remito al detallado trabajo de María Dolores Liaño, mientras que para el estudio de la biografía de Canuto Berea Rodríguez y el ambiente musical coruñés recojo la reducida bibliografía, principalmente artículos dispersos y libros generales donde se le menciona de forma indirecta.

Para la descripción de los fondos conservados de la Sociedad Canuto Berea sigo la Norma Internacional General de Descripción Archivística, ISAD-G. El cuadro de clasificación no lo presento completo, ya que excedería en mucho la extensión de este artículo, y me limitaré a presentar el cuadro de clasificación de la Sociedad Canuto Berea (1835-1891), dado que es este período el objeto de este artículo. Finalmente,

tras el estudio de esta documentación, presento unas primeras hipótesis de trabajo que aspiran a resaltar los procesos de intermediación musical, cuyo conocimiento sigue siendo deficitario en la investigación académica española sobre los procesos de intercambio cultural.

Mencionar a todos aquellos que de un modo u otro me están ayudando y apoyando en este trabajo de investigación sería demasiado extenso. Pero hay tres personas que han sido más que colaboradores. El trabajo de María Dolores Liaño y su cariño por este archivo han convertido en un placer lo que *a priori* es la tarea más tediosa. Xoán M. Carreira, más amigo que maestro, me ayudó a descubrir este fondo, que me ha permitido recuperar mi formación como economista, y ha colaborado en el planteamiento de este artículo. El profesor Pedro López Gómez, desde el momento en que se convirtió en director de mi trabajo de investigación en el programa de doctorado, se ha esforzado –espero que no en balde– en compensar mis lagunas sobre archivística y documentación, y ha inspirado y dirigido con sus valiosos consejos el desarrollo de mi investigación y la corrección y revisión de este artículo. Continuamente me he sentido deudora de mis padres, primeros maestros y modelos en mi actividad investigadora.

El fondo Canuto Berea: su representación

1. Área de identificación

Representación del fondo Canuto Berea

- 1.1 Código de referencia
ES/ADiPAC
- 1.2 Título
Archivo Mercantil Canuto Berea
- 1.3 Fechas extremas de los documentos de la unidad de descripción 1866-1973
- 1.4 Nivel de descripción
Fondo
- 1.5 Extensión y soporte
194 Unidades de instalación: 20 cajas de libros (86 libros), 149 cajas de documentos y 25 cajas de planchas de metal de música.

2. Contexto

2.1 Nombre del productor

Sociedad Canuto Berea (1835-1891); Sociedad Canuto Berea y Compañía (1891-1916), Sociedad Canuto Berea (1916-1931) y Sociedad Puig y Ramos S.L. Sucesores de Canuto Berea (1931-1985).

2.2 Historia de la empresa

La empresa Berea fue iniciada por Sebastián Canuto Berea Ximeno (nacido en Zaragoza en 1810), quien instala el primer comercio musical en La Coruña a mediados del siglo XIX. Aparece por primera vez en la Matrícula de Comercio coruñesa del año 1845, en la que figura como natural de Zaragoza, casado y con un almacén dedicado al por mayor y menor para la «venta de partituras e instrumentos musicales». En este establecimiento, sito en la calle de Luchana 15, vendía y alquilaba pianos, y además eran conocidas también sus actividades como empresario teatral.

A su muerte en 1853 le sucedió su hijo primogénito Canuto Berea Rodríguez, empresario, director de orquesta y compositor, que mantuvo el negocio de música de su padre y abrió pocos años después un nuevo almacén en la calle Acevedo (hoy calle Real nº 38), en donde permaneció hasta su cierre definitivo, llegando a tener más de 30.000 títulos de partituras. Sus ventas por correo se extendían a toda Galicia y Norte de España, y estableció además sucursales en diferentes localidades como Ferrol, Santiago y Vigo.

Cuando falleció Berea Rodríguez (en febrero de 1891) dejó como herederos a su viuda Ana Rodrigo García y a sus siete hijos, Alejandro, Ana, Canuto, Celia, Emilia, Carolina y Luis, los cuales crearon una sociedad comercial colectiva con el nombre de Canuto Berea y Compañía por un período de diez años, desde el 1 de marzo de ese año hasta el 28 de febrero de 1901. Su hijo mayor, Alejandro, se convirtió en gerente de la empresa, al ser el resto de sus hermanos menores de edad, y fue apoyado por su tío paterno Nicasio Berea Rodríguez, conocido afinador y reparador de instrumentos musicales. También contó con la colaboración de Eduardo Puig Ferrín, y otorgó a ambos poderes especiales para representar a la empresa. Esta sociedad colectiva

surgió de la necesidad de mantener unido el negocio familiar, como se ve en su escritura de constitución otorgada el 5 de marzo de 1891.

La aportación más interesante de esta etapa fue la creación de una empresa editorial, que publicó las obras de los compositores gallegos más relevantes de la época. Llevaron el sello de esta editorial primeras ediciones de compositores como Marcial del Adalid (1826-1881), José Baldomir (1867-1947), José Castro *Chané* (1856-1917), Enrique Lens Viera (1854-1945), Juan Montes (1840-1899) y Pascual Veiga (1842-1906), entre otros. También continuaron con las actividades de empresario teatral que ejercía su padre.

El 1 de julio de 1897 la mayoría de los hermanos se separaron de la sociedad Canuto Berea y Compañía, y ésta quedó constituida por Ana Rodrigo García, su hijo Canuto Berea Rodrigo y Eduardo Guillermo Puig Ferrín, quienes se asociaron bajo la misma denominación de Canuto Berea y Compañía y con las mismas atribuciones. Posteriormente, en diciembre de 1910, Ana Rodrigo García abandonó la sociedad, que se disolvió nuevo ésta y dio paso a una nueva bajo la misma denominación de Canuto Berea y Compañía, que duró hasta diciembre de 1916, fecha en la que los hijos y herederos de Eduardo Puig, muerto tres años antes, abandonaron la empresa. Debido a ello, Canuto Berea Rodrigo disolvió la sociedad y se hizo cargo del negocio personalmente, con el nombre de Canuto Berea, situación en la que permaneció hasta 1931. Ese año aparece colaborando en el comercio Mariano Puig Fernández, hijo de Eduardo Puig (antiguo socio de Canuto Berea). Cuando en abril de 1931 fallece Canuto Berea, Mariano Puig se asocia con Francisco Ramos Rego y se hacen cargo de la empresa. Ambos formarán la sociedad Puig y Ramos Sociedad Limitada, Sucesores de Canuto Berea, quienes además de vender pianos u otros instrumentos, anuncian también la venta de «gramófonos, radios y radiófonos, discos regal y parlophon», y continúan con la sucursal de la tienda en Santiago de Compostela. También siguen reimprimiendo, a partir de las planchas originales, las partituras de los compositores gallegos ya editadas por la familia Berea.

Durante los años cincuenta y sesenta siguieron al frente de la única tienda de música en Coruña, y

permanecieron abiertos hasta 1985, fecha de su cierre definitivo, que coincide con el derribo y desaparición de la sede de la empresa.

2.3 Historia archivística

Cuando en el año 1985 se declaró el estado ruinoso del edificio que había sido sede de uno de los comercios más representativos de la ciudad de A Coruña durante más de un siglo, se decidió el cierre del negocio y comenzó la negociación para la venta del archivo a alguna entidad pública coruñesa. Ni el Ayuntamiento ni la Universidad de A Coruña se mostraron interesados y fue la Diputación de A Coruña, presidida por Enrique Marfany Oanes, la que se animó a adquirirlo por un precio simbólico (en torno a dos millones de pesetas). Los propietarios decidieron quedarse con algunas partituras y manuales de fácil venta, por mantenerse en vigor su uso didáctico, pues eran materiales que formaban parte de los planes de estudios del Conservatorio de Música de la ciudad y se consideraron ajenos al fondo documental.

Además de las partituras antiguas, las planchas de impresión de metal de la editorial, el tórculo y la piedra litográfica, los libros de correspondencia y de cuentas (que forman el actual archivo Canuto Berea de la Diputación de A Coruña), en la tienda se conservaban, además del mobiliario:

- instrumentos antiguos;
- gramófonos y radios;
- catálogos y discos;
- ejemplares de algunos libros (como *Historia del Teatro Musical Español* de Felipe Pedrell) que habían sido editados por Canuto Berea;
- un maletín de herramientas con instrumentos para la afinación de pianos;
- carteles de la tienda, y
- planchas de madera para la edición de partituras.

Salvo las planchas de madera, que fueron adquiridas por la Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario, y varias docenas de ejemplares intonsos de Pedrell, que se perdieron por

un accidente sufrido aquel invierno que agravó el ruinoso estado del local y su humedad, no se sabe a ciencia cierta dónde se conserva este material de estudio. Se barajan varias posibilidades: que fuesen vendidos o donados por los propietarios mientras se negociaba el cierre, o que desapareciesen antes de su traslado al Archivo de la Diputación.

Los libros de cuentas se conservan íntegros, salvo los que fueron destruidos por su estado. La humedad hizo que muchas partituras y otros documentos se perdiesen. No se conservan datos de los últimos años de la sociedad, probablemente porque se encontraban en otras unidades de instalación y no fueron reclamados por la Diputación cuando se hizo el traslado. Tampoco tenemos documentación sobre la sucursal de la tienda en Vigo.

2.4 Fuente inmediata de adquisición

El fondo de las diferentes etapas de la Sociedad Canuto Berea, que no se preservó completo tal como ha sido explicado anteriormente, fue adquirido por la Diputación de A Coruña y hoy forma parte de su patrimonio custodiado en la Biblioteca y Archivo provinciales.

3. Contenido y estructura

3.1 Alcance y contenido

El archivo conservado de las diferentes etapas de la sociedad Canuto Berea está integrado por los siguientes documentos y objetos:

- 25.000 partituras y particellas manuscritas e impresas;
- Una prensa vertical para la estampación de planchas en relieve;
- Una piedra litográfica para la edición de las portadas de las partituras;
- 258 planchas de plomo para la impresión de las obras de los compositores gallegos de la época, que se han unido al archivo de documentación señalado a continuación, distribuidas en 25 cajas;
- Un archivo de documentación compuesto por libros de cuentas y correspondencia (con clientes, proveedores, editores y compositores).

3.2 Selección y eliminación

El fondo no llegó completo, tal como ha sido explicado anteriormente.

3.3 Nuevos ingresos

No se prevén nuevos ingresos, salvo que algún particular done lo adquirido o extraído de la tienda antes de su cierre definitivo.

3.4 Organización

Para la descripción del archivo se ha seguido el criterio de clasificación de separar por etapas la empresa musical Canuto Berea:

- 1835-1853, Sociedad Canuto Berea, y propietarios Canuto Berea Ximeno y Canuto Berea Rodríguez (1853-1891);
- 1891- 1916, Sociedad Canuto Berea y Compañía;
- 1916-1931, Sociedad Canuto Berea, propietario Canuto Berea Rodrigo, y, finalmente,
- 1931-1985, Sociedad Puig y Ramos S.L., Sucesores de Canuto Berea, y propietarios Mariano Puig Fernández y Francisco Ramos Rego.

Para cada sociedad se contemplan tres apartados: (1) el de correspondencia, con copiadore de cartas, y mazos de cartas agrupados cronológicamente; (2) el de contabilidad, que incluye libros y diarios de ventas, listas de ventas, facturas, letras, pagarés, recibos, impuestos, etc..(en este apartado se incluye todo el material que refleja la actividad empresarial y editorial de la sociedad); y (3) el de catálogos e inventarios, que recoge los catálogos e inventarios de partituras de las tiendas, listados de instrumentos e inventarios de almacén.

4. Área de condiciones de acceso y utilización

4.1. Condiciones de acceso

El acceso al Archivo de la Diputación de A Coruña es libre para el personal investigador siempre que acredite su identidad y cubra un formulario indicando el objeto y alcance de su investigación.

4.2. Condiciones de reproducción

No se permite la reprografía de documentos. Sí la fotografía de los mismos.

4.3. Lengua/escritura del material

Español y algunas cartas en francés.

4.4. Instrumentos de descripción

La Diputación ha elaborado un inventario topográfico del archivo Berea en el que describe el contenido de 193 cajas: 20 de libros (86 libros), 149 cajas de documentos y 24 cajas de planchas de metal. Esta descripción es, por su propia naturaleza, orientativa y de extraordinaria utilidad en las primeras aproximaciones de los investigadores a un fondo de tan enorme complejidad. A partir de este inventario topográfico, he realizado mi propia descripción del fondo, según las normas ISAD-G, siguiendo un primer criterio cronológico de clasificación de modo que separa en cuatro etapas la empresa musical Canuto Berea:

- 1835-1891, Sociedad Canuto Berea, y propietarios Sebastián Canuto Berea Ximeno (1835-1853) y Canuto Berea Rodríguez (1853-1891);
- 1891- 1916, Sociedad Canuto Berea y Compañía;
- 1916-1931, Sociedad Canuto Berea, propietario Canuto Berea Rodrigo, y, finalmente,
- 1931-1985, Sociedad Puig y Ramos S.L., Sucesores de Canuto Berea, y propietarios Mariano Puig Fernández y Francisco Ramos Rego.

5. Área de documentación asociada

5.1. Existencia y localización de originales

En la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario se encuentran las planchas xilográficas de la editorial para la impresión de las obras de los compositores gallegos de la época. Aunque formaban parte del documento informando del traslado del fondo Canuto Berea a la Diputación de A Coruña, han desaparecido los carteles anunciadores de música y cubiertas de discos antiguos, tres grabados «que son retratos de músicos célebres con marco y cristal», un reloj de pared y dos instrumentos de metal amarillo, «uno de ellos un bombardino y otro un clarinete sin boquilla».



5.2. Existencia y localización de copias

No se han encontrado hasta ahora.

5.3. Unidades de descripción relacionadas

El expediente de compra del Fondo Canuto Berea se encuentra en el Archivo de la Diputación de A Coruña con la signatura M-3038 (Asunto: Compra de efectos musicales a la casa Puig y Ramos). Este expediente se inicia con la carta dirigida por Puig y Ramos (Olimpia Vázquez Díaz y Francisco Ramos Rego) al Presidente de la Diputación Provincial de A Coruña con fecha 19 de agosto de 1983 (registro de entrada 23 de agosto de 1983) en la que informan del próximo cierre del negocio y ofrecen la totalidad de los enseres y documentación de la tienda y estiman su valor de venta en dos millones de pesetas. Continúa este expediente con el *Informe sobre el depósito de música antigua de los sucesores de la casa Canuto Berea* del Archivero de la Diputación (Fernando Ugorri Casado) dirigido a su presidente con fecha 18 de julio de 1984. El 29 de diciembre de 1984 se decide en sesión plenaria de la Diputación de A Coruña la adquisición por la cantidad de 1.800.000 pesetas del conjunto de documentos y efectos procedentes de la casa Puig y Ramos tras los informes recibidos de los Sres. López Calo y Ugorri.

5.4. Publicaciones

La única publicación existente es: M^a Dolores Liaño Pedreira, *Catálogo de Partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña*, Tomos I, II y III, A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña, 1998.

La sociedad canuto berea (1835-1891)

Para este artículo he acotado el período comprendido entre 1877 y 1891. Desde el año 1877 hay un libro de cuentas (que denomino diario contable) que recoge la actividad económica de la empresa: venta y alquiler de instrumentos y accesorios, actividad editorial, su empresa teatral, etc. Y en

1891 fallece Canuto Berea Rodríguez, dejando la sociedad a su viuda y siete hijos que crean la Sociedad Canuto Berea y Compañía. Por otra parte, en ese año comienza la circulación en pesetas (hasta entonces en reales de vellón). A continuación, paso a describir el Fondo de la Sociedad Canuto Berea (1835-1891), tras lo cual analizaré las calas correspondientes a la acotación indicada anteriormente (1877-1891).

Las firmas que acompañan a los libros fueron adjudicadas por los facultativos del Archivo de la Diputación de A Coruña y las indico entre paréntesis. Las otras numeraciones, fuera de paréntesis, proceden de una ordenación original de la propia empresa Canuto Berea.

(a) Correspondencia

Copiadores de cartas

- 30 de abril de 1874 - 23 de enero de 1875: 9, (Libro 1: Caja 1)
- 1 de Julio de 1876 - 6 de Marzo de 1877: 12, (Libro 3: Caja 1)
- 7 de marzo de 1877 - 29 de noviembre de 1877: 13, (Libro 4: Caja 2)
- 26 de noviembre de 1877 - 23 de octubre de 1878: 14, (Libro 5: Caja 2)
- 23 de octubre de 1878 - 18 de septiembre de 1879: 15, (Libro 6: Caja 2)
- 18 de septiembre de 1879 - 26 de junio de 1880: 16, (Libro 7: Caja 3)
- 28 de junio de 1880 - 23 de abril de 1881: 17, (Libro 8: Caja 3)
- 24 de abril de 1881 - 27 de febrero de 1882: 18, (Libro 9: Caja 3)
- 10 de marzo de 1882 - 4 de noviembre de 1882: 19, (Libro 10: Caja 4)
- 4 de noviembre de 1882 - 20 de junio de 1883: 20, (Libro 11: Caja 4)
- 20 de junio de 1883 - 21 de febrero de 1884: 21, (Libro 12: Caja 4)
- 22 de febrero de 1884 - 28 de octubre de 1884: 22, (Libro 13: Caja 5)
- 30 de octubre de 1884 - 8 de agosto de 1885: 23, (Libro 14: Caja 5)
- 8 de agosto de 1885 - 18 de mayo de 1886: 24, (Libro 15: Caja 5)
- 18 de mayo de 1886 - 10 de febrero de 1887: 25, (Libro 16: Caja 6)
- 10 de febrero de 1887 - 29 de diciembre de 1887: 26, (Libro 17: Caja 6)
- 30 de diciembre de 1887 - 12 de noviembre de 1888: 27, (Libro 18: Caja 6)

- 12 de noviembre de 1888 - 14 de septiembre de 1889: 28, (Libro 19: Caja 7)
- 19 de septiembre de 1889 - 15 de agosto de 1890: 29, (Libro 20: Caja 7)
- 21 de abril de 1891 - 23 de febrero de 1892: Sin numerar, (Libro 21: Caja 7)

Correspondencia ordenada por años

- 1871-1882: (Caja 43)
- 1891: (Caja 45)

Mazos de correspondencia

31 mazos (Cajas 21 a 42)

(b) Contabilidad

Diarios y libros de cuentas

- Libro de cuentas:
Septiembre de 1866 -19 de febrero de 1894:
(Libro 2: Caja 1)
- Balance de cuentas:
1891: (Libro 56: Caja 14)
- Dietario (cuentas y listas de venta):
1875-1878: (Caja 44)
- Diario de alquileres de pianos:
1876-1882: (Libro 33: Caja 11)
- Diario de cuentas de propiedad de comedias:
1884-1891: (Libro 45: Caja 13)
Agosto de 1885 - julio de 1887: (Libro 46: Caja 13)
Julio de 1887 - agosto de 1890: (Libro 47: Caja 13)
- Libro de cuentas de propiedad de comedias:
1884-1895: (Libro 34: Caja 36)

Suministros, entregas y pedidos

- Listado de nombres:
(Libros 53 y 54: Caja 13)
- Guía de direcciones de empresas y suministros: (Libro 62: Caja 14)
- Listado de envíos a la sucursal de Ferrol:
Abril de 1889 - 31 de diciembre de 1895: (Libro 59: Caja 14)

(c) Catálogos e inventarios

Catálogos de la tienda Canuto Berea

- Catálogos de partituras:
- 1870: (Libro 69: Caja 17)
- 31 de julio de 1872: (Libro 27: Caja 9)
- De piano: (Libro 35: Caja 11)
- De piano a cuatro manos: (Libro 65: Caja 15)
- De violín, flauta y guitarra: (Libro 66: Caja 16)

- De zarzuelas y bailes: (Libro 67: Caja 16)
- De fantasías para piano: (Libro 68: Caja 17)
- De métodos y canto: (Libro 86: Caja 20)
- Catálogo de instrumentos:
- 1887: (Libro 85: Caja 19)

Inventarios

- De obras dramáticas: 1876-1882: (Libro 40: Caja 12)
- De obras por galerías. Teatro A-K (Libro 29) y K-Z (Libro 30: Caja 10)
- De almacén: (Libro 32: Caja 10)
- De instrumentos y accesorios de instrumentos: (Libro 42: Caja 13)

(d) Colecciones bibliográficas

Libro

- *Schizzo di tutta la storia della musica di Carlo Czerny, op. 815. parte prima (fino al 1800)*: (Libro 70: Caja 18)

Canuto Berea

y los documentos de la sociedad Canuto Berea

Canuto Berea Rodríguez (1836-1891)

Canuto Berea Rodríguez, como ya he indicado en la introducción, no se limitó a regentar el negocio familiar heredado de su padre: compra y venta de partituras e instrumentos. Fue una personalidad destacada en la vida comercial, política y cultural coruñesa. Como mero indicativo de ello, veamos una relación de los principales cargos que ocupó: alcalde de A Coruña, entre el 12 de agosto y el 23 de diciembre de 1889, presidente de la sección de comercio de la Cámara de Comercio de la Coruña, vocal de la junta de obras del Puerto, administrador

consejero de la sucursal del Banco de España en A Coruña, consejero de la Sociedad de Crédito Gallego, académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, presidente de la Real Academia Provincial de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, caballero de la Real y Distinguida Orden de Carlos III y presidente de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos.

Documentación de la sociedad Canuto Berea. Hipótesis de trabajo

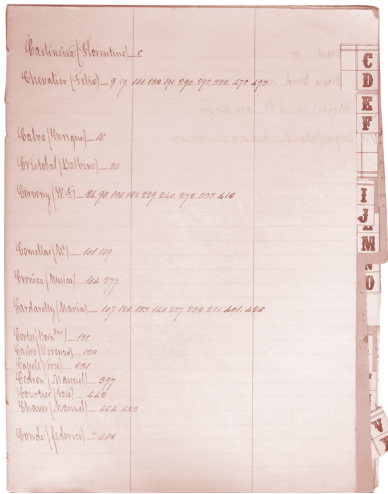
La actividad comercial de Canuto Berea Rodríguez queda reflejada en el fondo documental de la Sociedad Canuto Berea. De los treinta y cinco años que regentó la tienda (1854-1891), se conserva un rico epistolario, tanto de cartas recibidas como dirigidas a sus clientes y proveedores, inventarios y catálogos de partituras, instrumentos y repuestos de mantenimiento. La contabilidad de la empresa queda reflejada en el diario de ventas correspondiente al año 1877 y el balance de cuentas del año 1891. Encontramos también un diario dedicado en exclusiva al alquiler de pianos y otros libros que reflejan el diario de propiedad de comedias, indicando el repertorio de obras representadas en el Teatro Principal de Coruña.

El balance comercial correspondiente a enero de 1891 refleja un capital de 90.800 pesetas, un capital mobiliario de 12.087 pesetas, unas ganancias en la venta de partituras de aproximadamente 1.000 pesetas mensuales (entre enero y febrero de 1891 2.499 pesetas y 31 céntimos), un depósito en la Sociedad de Crédito Gallego de 28.900 pesetas, las comisiones recibidas por la venta de libretos en el Teatro Principal, los resultados de las sucursales de Santiago y Ferrol. Todos estos datos aparecen en el cuaderno del fondo Canuto Berea inventariado por la Diputación como Libro 56: Caja 14.

El otro informe representativo de las ventas es el dietario (Caja 44), que comienza en el mes de diciembre de 1876 y llega hasta 1878, y refleja día a día las ventas de partituras, pianos y otros instrumentos, recambios, métodos, etcétera. Entre sus clientes destacan los nombres de Mariano Miguel Alonso, Félix Chevalier, Ramón Modesto Valencia, Juan Montes Capón (con quien mantiene una intensa correspondencia), Manuel Penela, Antonio

	Pesetas
Un flautín de mano en Me k	17.50
Dos Clarinetos 8 pistones, la bave y a b i l	18.00
Un fliscorno cilindro, Aleman	15.00
Dos " " pistones, Superior	16.00
Dos Trombas en Sol	16.00
Dos Trombones en fa y sol	16.00
Dos Trombones en Do y Sib	22.50
Dos Clarinetos en " " 2 pistones	16.00
Un Clarinetino en " " 2 pistones	11.50
Un par de platillos de fundador	11.50
Un Clarinete Superior de 2 pistones	15.00
Total Pesetas	1576.50

Libro de cuentas pág 256 (Libro 2 Caja1).



Copiadore de Carta. detalle del índice de nombres. Libro15 (Libro 6 Caja 2) / Diario de Cuentas de Propiedad de Comedias 1884-1891 (Libro 45 Caja 13) / Programa del Teatro Principal de A Coruña.

Romero, Nicolás Toledo o Andrés Vidal. También bandas, charangas y músicas militares (4º Regimiento de artillería a pie, Regimiento de cazadores de Reus), instituciones públicas y asociaciones culturales (ayuntamientos de Lugo y Betanzos, Liceo Brigantino). Los copiadore de cartas enviadas por Canuto Berea (cajas 1 a 7) también ofrecen una valiosa información sobre la relación que el empresario mantenía con clientes y proveedores.

El repertorio del Teatro Principal y sus representaciones es otra fuente relevante de ingresos para Canuto Berea en su faceta de empresario teatral. Queda recogido documentalmente en el extensísimo inventario de obras dramáticas (comedias, zarzuelas, óperas, variedades, etc.), y las galerías (repertorios teatrales distribuidos por poderosos empresarios como Pedro Delgado, Alonso Gullón, Eduardo Hidalgo, José García Solís o Florencio Fiscowich) con las que, según el hábito de la época, Canuto Berea contrataba la gestión de derechos de representación. Los libros que reflejan esta actividad son los inventarios de obras dramáticas: 1876-1882: (Libro 40: Caja 12), y de obras por galerías. Teatro A-K (Libro 29) y K-Z (Libro 30: Caja 10). La información contable figura en los diarios de cuentas de propiedad de comedias 1884-1891: (Libro 45: Caja 13), agosto de 1885 - julio de 1887: (Libro 46: Caja 13), julio de 1887 - agosto de 1890: (Libro 47: Caja 13) y

en el libro de cuentas de propiedad de comedias: 1884-1895: (Libro 34: Caja 36).

Toda esta documentación descrita y los datos extraídos y analizados vienen a confirmar lo hasta ahora conocido sobre la relevancia de Canuto Berea Rodríguez en los procesos de producción, recepción y difusión musicales y culturales, pero nos ilumina muy especialmente sobre su extraordinaria importancia en los procesos de intermediación musical, cuyo conocimiento sigue siendo deficitario en la investigación académica española sobre los procesos de intercambio cultural.



Bibliografía

ALÉN GARABATO, M^a Pilar: «El Fondo Canuto Berea. Un acercamiento a su "Archivo de Documentación". Correspondencia con E. de Arana, J. Montes y A. Romero», en *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Madrid: Sedem, 2001.

Canuto Berea Rodríguez (1836-1891), impulsor de la actividad musical en Galicia, Universidad de Santiago de Compostela, 2001.

«Juan Montes y su correspondencia con Canuto Berea (1871-1874)», *Lucensia*, 22, volumen XI, 2001.

CARREIRA ANTELO, Xoán M.: «Sebastián Canuto Berea Ximeno y la Sociedad Musical Coruñesa», *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, Vol. 2, Nº 2, 1986.

«Canuto Berea y Cía., la editorial del Teatro Lírico español anterior al siglo XIX», *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992.

CONSEJO INTERNACIONAL DE ARCHIVOS, ISAD (G). *Norma Internacional General de Descripción Archivística*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 3ª edición, 2002.

GALLEGO DOMÍNGUEZ, Olga: *Manual de archivos familiares*, Madrid: ANABAD, 1993.

GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; Luis Hernández Olivera, Josefa Montero García y Raúl Vicente Baz (eds.): *El archivo de los sonidos: la gestión de*

fondos musicales, Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León (ACAL), 2008

IGLESIAS DE SOUZA, Luís: *El Teatro Lírico Español*, A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña, 1992.

IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves (ed.): *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual 1874-1915*, Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, Biblioteca Nacional, 1977.

LIAÑO PEDREIRA, María Dolores: *Catálogo de Partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña*, 3 vols., A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña, 1998.

REIRIZ REY, Jesús María: *Toda Coruña. Temas y Cronologías*, A Coruña: Briga Edicións, 2004.

REY MAJADO, Áurea: *La Coruña y la Música. El primer Orfeón coruñés (1878-1882)*, A Coruña: Ayuntamiento, s.f.

SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel (ed.): *La escena de la ciudad. El Teatro Rosalía Castro*, A Coruña: Ayuntamiento, abril-mayo de 1995.

SOTO VISO, Margarita:

«Marcial de Torres Adalid (1816-1890). Estudio biográfico y edición de su trío con piano», *Anuario Musical*, 45, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

«Comentario a la opinión de Pedrell sobre los Cantares viejos y nuevos de Galicia, de Marcial del Adalid», *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992.

Chapí en su centenario: Un ejemplo de la situación patrimonial de nuestro género lírico

Enrique Mejías García

A lo largo de 2009 conmemoramos el centenario del fallecimiento de uno de los más importante compositores líricos españoles: Ruperto Chapí (1851-1909). Como máximo exponente de la llamada Generación de la Restauración –junto a otros colegas como Bretón, Marqués, Chueca o Giménez–, la obra de Chapí se ha venido estudiando y revalorizando con justicia desde que en 1993 Luis G. Iberní leyó en la Universidad de Oviedo su tesis sobre el autor de *La bruja* por la que obtuvo el premio extraordinario de doctorado. Dos años más tarde se celebró un congreso pionero en torno a la figura de Ruperto Chapí en las localidades de Villena y Alicante, dirigido en lo técnico por el mismo profesor. En ese mismo año de 1995 vieron la luz dos publicaciones fundamentales editadas por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales, dentro de su proyecto de estudio y recuperación del patrimonio musical español del XIX: la referencial e imprescindible monografía¹ de Iberní sobre el maestro villenense, así como el volumen de las inéditas *Memoorias y escritos*² de Chapí, indispensable para conocer al compositor polemista y al teórico de una regeneración del panorama musical español que sólo podría ser posible con el grupo siguiente de los Amadeo Vives, Manuel de Falla o Conrado del Campo.

A la espera de los distintos actos que llegarán en los próximos meses, plantearemos en estas líneas un panorama general de *qué se ha hecho* hasta ahora en torno a Chapí, pero también de *qué se podría hacer* en la actualidad. Nos queda mucho por conocer de su obra, aunque lo cierto es que ha sido uno de los compositores más beneficiados del sorprendente renacer que ha experimentado la zarzuela en los últimos quince años en el plano de la musicología y de la puesta en escena en teatros y salas de concierto. Su caso es un ejemplo –quizá excepcional– de la situación patrimonial en alza de nuestro género lírico; muchos de sus compañeros de generación no han gozado hasta ahora de la misma suerte (pensemos

en los citados Marqués o Giménez), pero se trata hoy de celebrar a Ruperto Chapí y de intentar asimilar el enorme trabajo aún pendiente en varios sentidos por la recuperación de su obra: representación de títulos injustamente en el olvido, grabación moderna en CD y/o DVD de sus zarzuelas más significativas y ampliación del número de ediciones críticas de sus partituras.

Un instinto revolucionario

En 1876, con apenas 25 años, Chapí plasmaba en sus memorias de juventud unas agitadoras intenciones:

Soy y he sido siempre muy amigo de la paz, la tranquilidad, pero confieso que en el terreno pacífico de las ideas mis instintos lo mismo en arte que en política son revolucionarios. Así es que desde mis primeros pasos me era más simpático aquello que me parecía más nuevo y hasta más extraño, lo mismo en melodía que en armonía e instrumentación.³

Por entonces, el joven Chapí ya intuía que el secreto del éxito en la creación artística se escondía en la *provocación* continua del espectador. Su afán, ante un adormecido público burgués acomodado en presupuestos arcaicos sobre qué era lo «correcto» en el arte, sería el de no dejar nunca lugar a la indiferencia y despertar su atención continuamente, estimulándole con giros inesperado en los ritmos y en la melodía o atizándole con un acorde sorpresivo e inesperado. El deseo de cambio, de querer hacer algo nuevo y de que no se pareciera a nada anterior, se haría patente en Chapí desde sus piezas orquestales tempranas como el original *scherzo* para orquesta *Combate de Don Quijote contra las ovejas* (1869) o la sugerente fantasía morisca para música militar *La Corte de Granada* de 1873, arreglada para orquesta en 1879.

La carrera de Chapí se desarrollaba entonces de manera auténticamente meteórica. Había llegado de Villena a Madrid en 1867, con el cornetín bajo el brazo y conociendo a la perfección las claves del

solfeo aprendidas en el entorno de una banda de su tierra natal. Una vez en la Villa y Corte, a pesar de los incontables sinsabores de una vida repleta de contrariedades y privaciones, ingresó en un Conservatorio de Madrid que con la Gloriosa sufriría una renovación bajo la dirección de Emilio Arrieta. El autor de *Marina* sería su profesor de composición durante los dos últimos cursos de la carrera y su principal valedor, cuando compartía aula de estudios y el primer premio del conservatorio de 1872 con el salmantino Tomás Bretón.

No tendrían la misma suerte, sin embargo, ambos músicos en la obtención de la preciada beca de la Real Academia de España en Roma. Mientras Chapí la obtuvo en el concurso de 1874 y por méritos en 1878, Bretón debió aguardar hasta 1881. Detrás de la fortuna del villenense se encontraba el fervoroso apoyo del crítico Peña y Goñi o la desinteresada mano paternal de Emilio Arrieta. Gracias a su maestro y al apoyo del tenor Enrico Tamberlick, conseguiría estrenar en el Teatro Real su ópera de oposición a la beca, *Las naves de Cortés* (1874) a partir del libreto de Antonio Arnao. Dos años más tarde, y en el mismo coliseo, vería la luz *La hija de Jefte*, del mismo libretista y compuesta durante su primera estancia italiana. Sus temporadas en Roma, Milán y por fin París, le sirvieron a Chapí para profundizar en el estudio de los clásicos (Mozart, Haydn, Beethoven), pero también para familiarizarse con las propuestas de los Wagner, Saint-Saëns o Massenet. En la capital del Sena compuso la ópera en tres actos *Roger de Flor*, con vetusto libreto de Capdepón, que estrenaría incompleta en el Real en 1878 y que, como las dos anteriores, pone su mirada en la *Grand-Opéra* francesa de estilo meyerbeeriano a pesar de ser acusada, por entonces, de wagneriana.

En estos últimos años de la década de 1870, Chapí lograría demostrar a la comunidad musical española su valía como compositor serio escribiendo su clásica *Sinfonía en re menor* y una *Polaca de concierto* que gozó de cierta difusión. El propio Bretón estrenaría en 1879 con la Unión Artístico Musical ambas obras de su antiguo compañero de clase, así como la versión sinfónica de *La Corte de Granada*, pieza que en seguida alcanzó una popularidad sorprendente. Atrás quedaban los años en que debía recurrir a

las lecciones particulares de música o al esclavo trabajo de músico del foso de los Bufos-Arderius. Es ésta la época, además, en que Chapí compone su singular y efectista oratorio con texto de Arnao, *Los Ángeles*, según modelo cercano al Gounod de *La Natividad* o el Mendelssohn del *Elías*.

Pero la carrera del maestro estaba a punto de tomar un rumbo completamente distinto en 1880, cuando, definitivamente asentado en Madrid, decide seguir el consejo de Miguel Ramos Carrión y volcarse en la rentable composición de zarzuelas. Es el año en que Chueca y Valverde estrenan *La canción de la Lola* y el género chico con música se hace dueño y señor de un importante número de salas de la capital bajo el denominado sistema de funcionamiento y producción del «teatro por horas». Chapí compondría ese año cinco títulos de los que ha quedado en el repertorio su frescachona *Música clásica* con libro de José Estremera. A partir del éxito de números como «No me gusta que me lleven a los toros de Sevilla» comenzaría la carrera de triunfos continuados de un autor que ya nos va siendo más familiar. *La tempestad* (1881), *El milagro de la Virgen* (1884) o *La bruja* (1887) suponen, además, tres excelentes ejemplos de aquello que ya nadie se atrevía a componer por entonces: zarzuela grande. El proyecto de Ruperto Chapí de crear un auténtico drama musical español pasaba por adaptar al género propiamente autóctono de la zarzuela sus presupuestos estéticos y técnicos asimilados entre el italianismo a ultranza de Arrieta y su estancia en ese París donde Wagner o Saint-Saëns sonaban como auténticos abanderados de la modernidad. En palabras de Peña y Goñi, el caso de Chapí simbolizaría «el paso dado por nuestra ópera cómica para colocarse al nivel de los últimos adelantos, pero dentro del cuadro propio y exclusivo del género».⁴

En los años noventa otras de sus zarzuelas grandes de éxito fueron la encantadora y de aires neoclásicos *El rey que rabió* (1891), *Mujer y reina* (1895), sobre la figura de María Estuardo, la melodramática *Los hijos del batallón* (1898) o los excelentes dramas líricos de línea verista *Curro Vargas* (1898), *La cara de Dios* (1899) y *La cortijera* (1900). Durante estos años, Ruperto Chapí era el único compositor que no dependía del todopoderoso editor Florencio

Fiscowich y contaba con un archivo propio de sus partituras. Éste sería el primer paso hacia la futura revuelta de los autores españoles contra los editores intermediarios, origen de la Sociedad de Autores Españoles, posiblemente su mejor obra en colaboración con el comediógrafo Sinesio Delgado hacia el cambio de siglo⁵. Esta situación, por otro lado, conllevó el recelo de los empresarios del Teatro Apolo hacia Chapí, al que no programaban tanto como a otros autores, especialmente Chueca. De esta manera, después de las gloriosas temporadas de éxitos en el teatro de la calle Alcalá con *¡Las doce y media y sereno!* (1890), *La leyenda del monje* (1890) o *La czarina* (1892), vendrían sus temporadas en el Teatro Eslava donde fue muy bien acogido con títulos chicos de renombre como *El moro Muza* (1894), *El tambor de granaderos* (1894), *El señor corregidor* (1895) o *El cortejo de la Irene* (1896).

Su regreso a Apolo en 1896 vendría acompañado con el éxito de *Las bravías*, con libro de José López Silva y Carlos Fernández Shaw. A partir de este precedente y del de *La verbena de la Paloma* (1894) de Bretón –modelo del género–, Chapí comenzaría su serie de sainetes madrileños de factura técnica magistral y astucia dramática innegable: *La revoltosa* (1897), *Pepe Gallardo* (1898) o *La chavala* (1898). En 1900 llegaría *El barquillero* en la temporada veraniega de Eldorado y a partir de él, hasta la prematura muerte del maestro en 1909, los éxitos se irían espaciando cada vez más y más en el tiempo. Quizá el villenense estuviera más atento a la aventura empresarial del Teatro Lírico para 1902, en torno a la creación de esa quimera llamada la *ópera nacional* y cuyo resultado propio fue su ópera *Circe* en tres actos. En estos primeros años del siglo XX Chapí se detendría, igualmente, con la composición de sus cuartetos de cuerda y en un auténtico aluvión de zarzuelas chicas que no lograban fascinar al público con la intensidad de las de años atrás. Excepciones auténticamente espléndidas serían *El puñao de rosas* (1902), *La venta de Don Quijote* (1902), *La polka de los pájaros* (1904), *La fragua de Vulcano* (1906) o *La patria chica* (1907).

La última obra que el maestro Chapí presentó al público madrileño fue su notable ópera *Margarita la Tornera*, estrenada con enorme éxito en el Teatro

Real semanas antes de morir, el 24 de febrero de 1909. Para entonces, Chapí alcanzaba con creces la cima de su fama y era reconocido como el más señalado compositor español de su época. La justa valoración de su decisiva aportación a nuestro patrimonio musical debería pasar por las reflexiones que sobre él ofrece Luis G. Iberni al considerarle –a pesar de su discutible magisterio sobre otros autores contemporáneos– como «figura definitiva en su tratamiento del folclorismo» y en el rastro que de él podemos encontrar en autores del futuro como el Falla de *La vida breve*, Conrado del Campo, Julio Gómez, Manuel Penella o Salvador Bacarisse.⁶

Revisitando a Chapí

Esta inmensa mente musical que celebramos en 2009 compuso un total de 218 obras musicales de las cuales 176 son escénicas, todas ellas zarzuelas con la excepción de sus óperas ya citadas, a las que podemos añadir *La muerte de Garcilaso* de 1876 y *La serenata* de 1881. Pero nos preguntamos ahora: ¿qué se ha hecho de todo este ingente corpus de música escénica en los últimos años...?

El Teatro de la Zarzuela, en su interés por la recuperación de títulos en el olvido, sólo ha producido un Chapí infrecuente en el repertorio: *La venta de Don Quijote*, una propuesta diferente de su director Luis Olmos en programa doble con *El retablo de Maese Pedro* de Falla en 2005 con motivo de las celebraciones del centenario del *Quijote*. Por lo demás, Chapí se ha visto bastante representado en el teatro de la calle Jovellanos aunque con títulos en exceso rutinarios y que poco o nada han aportado a la recuperación de su obra: *La bruja*, un montaje de Olmos de 2002 repuesto en 2007, y *El rey que rabió* y *La revoltosa*, ambas de la temporada 2006/2007. Más lejanas quedan en el tiempo las representaciones que se dieran de *La patria chica* en 2000 –con números añadidos de *Música clásica*– y del *Curro Vargas* en 1984.

Saliendo del teatro de la Zarzuela debemos recordar la versión concertante de *La tempestad* que se ofreció en el Teatro Principal de Alicante en mayo de 1995, coincidiendo con el congreso alicantino sobre Chapí. Con motivo del mismo acontecimiento la

compañía Ópera Cómica de Madrid representaría en Villena *La revoltosa* en programa doble con *El amor en solfa* (1905), única zarzuela de Chapí compuesta en colaboración con José Serrano. En ese mismo año, serían muy reseñables las pioneras versiones en concierto de *La venta de Don Quijote* y *La sobresaliente* (1905) que en el Ateneo de Madrid organizara el citado grupo dirigido por Paco Matilla. Los mismos, de manera ya escénica, montaron *El barquillero*, junto a la sempiterna *Revoltosa* para los Veranos de la Villa de 2004, mientras que en los de 2008, de nuevo, han ofrecido el popularísimo sainete de López Silva y Fernández Shaw en esta ocasión junto a *El año pasado por agua* de Chueca y Valverde. En el Auditorio del Centro Cultural de Conde Duque, el Ensemble de Madrid, formación camerística vinculada a la misma compañía, dedicó uno de sus habituales conciertos de sextetos de zarzuelas a Ruperto Chapí. Entre fantasías de títulos conocidos destacó una auténtica rareza de valor considerable: *Recuerdo a Gaztambide*, una obra-popurrí que el maestro compusiera en 1885 como homenaje al desaparecido compositor de *El juramento* y en la que hila con habilidad motivos de sus zarzuelas más afamadas.

Excepcionalmente se ha escuchado la obra más infrecuente de Chapí por otras compañías diferentes como *El tambor de granaderos* de mano de *La viejecita* de Fernández Caballero en una producción de 2008 por la madrileña Innova Lyrica, *El milagro de la Virgen* junto con *El puñado de rosas* por la Agrupación Lírica de Elda o la divertidísima zarzuela *Los nuestros* (1890) en programa doble con *Música clásica* de mano de la manchega compañía de La Folía. Un caso interesante en el que alguien se ha asomado al Chapí menos conocido sería el de la Orquesta de Cámara de Ginebra, que incorporó el fandango y jota de *Exposición universal* (1888) a su gira de conciertos, junto a la soprano María Bayo, ofrecida durante el verano de 2007 bajo el título de *La Reina del Sur*.

Saliéndonos de estas escasas excursiones por el Chapí recóndito, todo lo demás ha consistido en una obsesiva insistencia en los dos o tres títulos de siempre dentro del denominado repertorio. Esta realidad llama la atención, máxime cuando se trata de un autor tan considerado y conocido

como el que aquí estudiamos. Así, un coliseo como el Teatro Real de Madrid debería ser el lugar adecuado para dar cabida, sin ningún complejo, a los grandes dramas líricos de nuestro maestro. En la temporada 1999 se recuperó en dicha sala su ópera *Margarita la tornera* protagonizada por Plácido Domingo, que consiguió convencer a todo el público por la hondura de su confección y por el impecable trabajo en lo escénico de su director, Emilio Sagi; así pues, ¿por qué no atreverse con otras obras de dimensiones similares a la manera de *Curro Vargas*, *Mujer y reina* o *La cara de Dios? El quid* de la cuestión estriba en el género: se denominan zarzuelas (o «dramas líricos») y parece que en Madrid todavía se tuviera la sensación generalizada de que existiendo un teatro dedicado al género reinventado por Barbieri, no tuviera sentido que el Real se ocupara de él.

El empeño actual por la exhumación de óperas que en su momento tuvieron poca resonancia y que hoy resultan poco atractivas para el público con estrenos meramente protocolarios –no es el caso de *Margarita*–, nos hace olvidar que es precisamente en el género de la zarzuela donde se esconde un auténtico filón por indagar y que podría resultar sumamente sugerente, a partes iguales, para los organismos musicales y el gran público. Sin duda alguna existe mucho Chapí recuperable en un largo camino por recorrer que, de contar con el apoyo necesario de las instituciones, podría resultar apasionante y de éxito seguro. Su caso es más que llamativo, ya que de Chapí sólo se han recuperado en los últimos años como tales *Margarita la tornera* y *La venta de Don Quijote*. En el hipotético caso de que sólo el Chapí compositor de óperas pudiera tener acceso a las salas operísticas como el Liceu o el Real deberíamos fijar nuestra atención en *La serenata*, una inspiradísima ópera cómica en un acto de influjo rossiniano y con libreto de José Estremera que gozó del favor del público y de la crítica en su época. Su dimensión relativamente breve –y lo sugerente de su ambientación hispana– la convierten en una ópera ideal para considerarla en un programa doble con otra «ópera chica» española o una zarzuela breve de mayor tirón comercial.

Dentro ya del terreno del género chico, la situación en que se encuentra la regular puesta en escena de

Chapí pasa inevitablemente por *La revoltosa*, una obra que, a pesar del paso del tiempo, sigue atrayendo en masa a un público que, sin duda, agradecería poder verla emparejada con otras zarzuelas de su autor que en su momento fueron popularísimas y que hoy apenas es posible ver representadas. Hablamos de títulos como *El puñado de rosas*, *Las bravías*, *El tambor de granaderos*, *El barquillero* o *La patria chica*, cinco zarzuelas de las que existen grabaciones y que sin que sepamos bien por qué muy pocas veces o nunca suben a las tablas. Repasando partituras y libretos del Chapí más ignoto deberíamos prestar atención a auténticas «joyitas» en el absoluto olvido como su deliciosa opereta *La zarzuela*, sus apasionantes sainetes madrileños *Pepe Gallardo* o *La chavala*, o zarzuelas cómicas que hicieron época en su momento como *¡Las doce y media y sereno!*, *El cortejo de la Irene* o *Quo vadis?* (1901). Como revistas de actualidades son especialmente sugerentes las extensas partituras de la radiante *Ortografía* de 1888 –en la línea del Chueca de *La Gran Vía*– y *La puerta del Sol*, obra de 1907 que reflexiona en torno al mundo de género ínfimo y que se despliega como auténtico cuadro testimonial del Madrid de principios de siglo.

En el caso del Chapí «grande» recordaremos la siempre citada *Curro Vargas* y el otro drama lírico que el maestro compusiera sobre libro de Joaquín Dicenta y Manuel Paso, *La cortijera*. Por su parte, *La cara de Dios* ofrece un libro magnífico escrito por un Arniches infrecuentemente dramático y atento al interés del momento por los dramas de contenido social. La amplia partitura chapiniana contiene escenas de amplísimos vuelos líricos junto a otras más características y corales, en un equilibrio complejo pero efectista que está exigiendo a gritos una recuperación escénica inmediata. Por su lado, *Mujer y reina* y *Los hijos del batallón* son dos considerables melodramas históricos que fueron valorados en su época como auténticos acontecimientos a pesar de que pronto cayesen en el olvido, sin duda por la dificultad que suponía distribuirlos en el complejo sistema funcional del teatro por horas. Algo similar ha ocurrido con *La tempestad*, una gloriosa partitura que fue apreciada en su momento como el auténtico renacer de la ópera cómica española y que a pesar de su áureo recuerdo e incluso de las dos grabaciones disponibles en el mercado (una de

ellas cantada maravillosamente por Alfredo Kraus) no sube al escenario del Teatro de la Zarzuela, por poner un ejemplo, desde 1927.

Ediciones y grabaciones

Desde su fallecimiento en 1909 en adelante Ruperto Chapí ha sido –contrariamente a lo que a priori pudiéramos sospechar– un autor poco estudiado. La desidia general que durante décadas existió en este país hacia el estudio y la valoración de su propia música se vio acentuada, qué duda cabe, en el terreno del teatro lírico. El sambenito de «zarzuelero» fue utilizado para minusvalorar a la mayoría de los músicos de la generación de Chapí por lo que hemos debido aguardar hasta 1993 para que, con la tesis doctoral de Ibern y el renacido interés por el estudio de la zarzuela, existiese una monografía crítica y realmente exhaustiva acerca de Ruperto Chapí y de la trascendencia de su obra. Antes de él, tan sólo unas pocas publicaciones de carácter biográfico y anecdótico fueron las que se aventuraron en la pretendida historiación del maestro de Villena: la pionera de Ángel Salcedo,⁷ la todavía interesante de Juan José del Águila,⁸ y las más modernas monografías de Ángel Sagardía⁹ –novelesca y correctamente divulgativa– y la del villenense Vicente Prats Esquembre,¹⁰ ingenuamente localista y que ofrece datos como la relación nominal de sus ciento noventa compañeros de colegio en 1858 (¡!).

Mucho más interesante ha sido de la edición moderna y crítica de la obra de Chapí desde que en 1992 el ICCMU diera comienzo a su serie de ediciones de música clásica española dentro de la serie Música Hispana. Dispondríamos, en primer lugar, de cuatro zarzuelas, *El rey que rabió* (ed. Tomás Marco, 1996), *La bruja* (ed. Miguel Roa, 2002), *La venta de Don Quijote* (ed. Manuel Moreno Buendía, 2004) y *La revoltosa* (ed. Emilio Casares, 2005). La ópera *Margarita la tornera* contó, por su parte, con una nueva edición a cargo de José Luis Turina en 2000 con vistas a su puesta en escena en el Teatro Real. De esta espléndida partitura, así como de *La bruja* y de *La revoltosa* se han editado, además, las versiones de ensayo con piano, sin que comprendamos muy bien por qué una obra tan difundida como *El rey*

que rabió no ha corrido por ahora la misma suerte. En cuanto a su obra no escénica disponemos de nuevas ediciones del poema sinfónico *Los gnomos de la Alhambra* dentro del álbum de *Música sinfónica alhambrista* editado en 1992 por Ramón Sobrino. El mismo profesor se ocupó de los preludios de *La revoltosa*, *El tambor de granaderos* y *La patria chica* para el recopilatorio de *Preludios e Intermedios de Zarzuela* de 1997 y de la edición de la *Sinfonía en re* en 1999. El propio Luis G. Iberní se encargaría de editar los cuatro cuartetos del maestro Chapí en 1998, mientras que la obertura de *Roger de Flor*, por su parte, fue elegida para incorporarse al volumen de *Oberturas e Interludios de Ópera Española* editado en 2002 por varios autores. Para su parte, las canciones *En la playa* y *En Toledo* (de la colección *Seis melodías* de 1883 dedicada a Pauline Viardot) fueron elegidas por Celsa Alonso para incluirlas en 2005 en su segundo tomo de *Cien Años de Canción Lírica Española (1868-1900)*.

Por otro lado, el caso de la editorial Mundimúsica es interesante por la selección de títulos no escénicos del maestro que llevara a cabo en el año 1998 para editar en tiradas, eso sí, no muy extensas y de escasa difusión. Se trata del motete a 4 partes solas para coro mixto *Veni, Creator Spiritus* –uno de sus trabajos de pensionado en Roma–, una exquisita romanza para violín (o flauta) de 1877, la versión pianística de una *Zarabanda* compuesta en 1878 y el muy curioso «canto escolar» *La fiesta del árbol*, una pieza para coro infantil y piano sobre texto de Fernández Shaw.

El legado manuscrito de Ruperto Chapí se conserva en la sección de música de la Biblioteca Nacional de España, que incluye la mayoría de las partituras de su obra firmadas por el propio autor. Lógicamente, el repertorio lírico está presente también en los archivos de SGAE, tanto en los fondos manuscritos como en el archivo de materiales que conserva las copias que sirvieron para las primeras representaciones. Por otro lado, la popularidad de que Chapí gozó en vida se refleja en las numerosísimas ediciones de canto y piano de sus zarzuelas conservadas en el archivo histórico de la Unión Musical Española. Por lo menos 101 de sus obras líricas –completas o parcialmente– se llegaron a editar y a distribuir por todos los almacenes de música de la península

y aún de ultramar. De títulos no escénicos se conservan en el archivo 18 composiciones, entre ellas los cuatro cuartetos de su última etapa.

Hablemos ahora de la grabación moderna de la obra de Chapí a partir de la etapa de los vinilos de larga duración en adelante. Ciertamente podemos considerar al villenense como un compositor lírico afortunado con un total de once títulos completos grabados de distintos géneros y pertenecientes a distintas etapas de la labor creativa, a saber: *Música clásica*, *La tempestad*, *La bruja*, *El rey que rabió*, *El tambor de granaderos*, *Las bravías*, *La revoltosa*, *El barquillero*, *El puñao de rosas*, *La patria chica* y *Margarita la tornera*. Algunas de las zarzuelas citadas en la lista anterior, desgraciadamente, no han tenido la suerte de verse reeditadas en disco compacto una vez finalizada la etapa del elepé, mientras que sólo disponemos de grabaciones digitales modernas de *El tambor de granaderos*, *La revoltosa* y por supuesto *Margarita*. Por otro lado, disponemos de varias versiones de las clásicas romanzas de *Las hijas del Zebedeo*, *La chavala*, *Curro Vargas* y *El milagro de la Virgen*, cuatro títulos que por el interés y la belleza de sus partituras bien merecerían grabaciones definitivamente integrales.

Con la excepción de *La corte de Granada* y *El suspiro del moro* (melodía para canto y piano, con letra de Ramos Carrión, que Alfredo Kraus llevó al microsurco), el Chapí no escénico ha debido esperar a la etapa del compacto para ser grabado y difundido. De esta manera, en los últimos años se han publicado versiones fonográficas de su romanza para violín y flauta ya citada, de sus interesantes cuatro cuartetos de cuerda (el nº2 por partida doble), del poema *Los gnomos de la Alhambra*, y ya en 2007 de la *Sinfonía en re*, de la obertura de *Roger de Flor* y del scherzo *Combate de Don Quijote contra las ovejas*, incluidas dentro del compacto *Ruperto Chapí: obra sinfónica* grabado por la Orquesta de la Academia del Gran Teatre del Liceu dirigida por Guerassim Voronkov. A pesar de que la lectura de estos datos es considerablemente positiva en comparación con otros autores de la generación de Chapí prácticamente ninguneados en el mundo fonográfico (Nieto, Marquès, Rubio...), apenas disponemos del 9 por ciento de la obra total del maestro de Villena grabada.

Dentro ya del terreno del DVD, tan sólo encontramos un único y predecible Chapí: *La revoltosa* por partida triple. La primera de ellas, de 1969, grabación de uno de los clásicos *play-backs* zarzuelísticos que Juan de Orduña dirigiera para TVE y con actores de la talla de Elisa Ramírez, José Moreno, María Luisa Ponte, Marisa Paredes o José Sacristán. La segunda versión es una de las inefables propuestas de José Luis Moreno para el Teatro Calderón de Madrid (1995) con María Rodríguez, Carlos Marín, Pepa Rosado y P. Pablo Juárez. La última *Revoltosa* publicada es una comercialización de la toma que TVE efectuara en 1987 de una puesta en escena de José Luis Alonso para el Teatro de la Zarzuela y con un más que solvente *cast* encabezado por Milagros Martín, Javier Álaba, Alfonso del Real y Rafael Castejón. Lamentamos, no obstante, que en su momento no se aprovechara la recuperación de *Margarita la tornera* para distribuirla también de manera videográfica o que el actual Teatro de la Zarzuela no se decida a solventar las trabas legales que le impiden distribuir en DVD su impecables montajes modernos de *La bruja*, *El rey que rabió* o de su última *Revoltosa* en programa doble con *Las bribonas* de Rafael Calleja.

Cien primeros años que conmemorar

Terminemos hablando del presente y de un año 2009 por delante en el que Chapí volverá a brillar con luz propia en su redondo centenario. Con motivo del evento se ha creado un comité organizador integrado por entidades como el Ministerio de Cultura, la Generalitat Valenciana, la Diputación de Alicante, el Ayuntamiento de Valencia, el Ayuntamiento de Villena, el Ayuntamiento y la Comunidad de Madrid, el ICCMU, la Fundación Autor y la SGAE. Lo cierto es que se trata de instituciones relevantes, que hacen pensar que no será éste un centenario que pase sin pena ni gloria. Estando implicados en el proyecto RTVE o la Fundación Autor, quizá nos aguarden nuevas grabaciones de obras del maestro o las retransmisiones de algunos de los montajes escénicos o conciertos que durante el año tengan lugar.

En primer lugar, deberíamos destacar la ambiciosísima temporada que prepara Ópera Cómica de

Madrid en el Conde Duque de Madrid con una serie de seis conciertos a lo largo de todo 2009 en los que se rescatarán ni más ni menos que catorce títulos de Ruperto Chapí: *El cortejo de la Irene*, *La sobresaliente*, *Guardia de honor*, *Nocturno*, *La calandria*, *Los golfos*, *El moro Muza*, *Aquí hace farta un hombre*, *Los hijos del batallón*, *El bajo de arriba*, *El gatito negro*, *Los veteranos*, *La fragua de Vulcano* y *Pepe Gallardo*. Por supuesto que se contará con sus solistas habituales, acompañamiento pianístico y circunstancialmente coro. Asimismo, el 24 de abril repetirán en el mismo auditorio su aplaudido programa chapiniano de fantasías para sextetos a cargo del Ensamble de Madrid dirigido por Fernando Poblete y que será grabado próximamente para comercializar en CD.

Con la reposición de *El rey que rabió* dirigido por Luis Olmos y con cinco funciones familiares de *Música clásica* –junto a ocho pedagógicas–, el Teatro de la Zarzuela salda cuentas con el maestro de Villena en esta temporada 2008-2009 aunque todavía podemos confiar en que para la siguiente nos sorprenda con algún otro título realmente inédito. La producción de *La bruja* del director del teatro de la calle Jovellanos viajará en julio al Teatro de la Maestranza de Sevilla mientras que su citado *Rey que rabió* es el que está girando a lo largo de la temporada por el Centro de las Artes Escénicas y la Música de Salamanca, el Auditorio Baluarte de Pamplona y el Palacio de Festivales de Santander. El Palau de les Arts de Valencia ha estrenado por su parte una nueva producción de este título, a cargo de Emilio Sagí, y la ciudad del Turia acogerá además en octubre, en su Palau de la Música, una versión en concierto de la ópera *Roger de Flor* que suponemos será grabada en CD como lo fue en 1998 *El tambor de granaderos*.

Por esas fechas, en noviembre de 2009 –y también en Valencia–, tendrá lugar el que quizás sea el acto central de todo el centenario chapiniano: un congreso internacional dirigido por Víctor Sánchez Sánchez, Javier Suárez-Pajares y Vicente Galbis dedicado en exclusividad a la figura del compositor de *Los hijos del batallón* y en el que se profundizará en aspectos hasta ahora poco estudiados de su personalidad creadora y de su contexto histórico, cultural y musical por investigadores de la musicología, literatura

e historia. Además, también patrocinada por el Instituto Valenciano de la Música, está prevista una exposición itinerante sobre Chapí que se verá en distintas ciudades a lo largo del año.

El ICCMU, por su parte, está preparando la reedición de la imprescindible monografía de Luis G. Iberní –a día de hoy prácticamente imposible de encontrar– y ha publicado ya la edición crítica de un álbum recopilatorio de partituras sinfónicas del maestro: el *scherzo Combate de Don Quijote contra las ovejas*, la fantasía morisca *La corte de Granada*, la *Polaca de concierto*, la marcha e himno de *La hija de Jefe* y el poema sinfónico *Escena de capa y espada*. Desde el sector privado, Tritó Ediciones,

en colaboración con Ediciones ORCAM, prepara la edición crítica de la zarzuela *Música clásica* que se ha podido disfrutar en el Teatro de la Zarzuela ya a finales de 2008.

Con todos los actos que se preparan para conmemorar tan señalada fecha (y los que aquí necesariamente se nos escapan), estamos seguros de que será posible reflexionar en torno al increíble valor de un autor cuyas obras han definido, sin duda, una parte esencial de las raíces musicales de la cultura española contemporánea. Celebremos estos cien primeros años y esperemos que, como sucede sobre todo desde 1995, tengamos «Chapí para rato».

NOTAS

- 1 Iberní, Luis G.: *Ruperto Chapí*. Madrid: ICCMU, 1995.
- 2 Iberní, Luis G.: *Ruperto Chapí. Memorias y escritor*. Madrid: ICCMU, 1995.
- 3 Iberní: *Ruperto Chapí. Memorias...* p. 50.
- 4 Peña y Goñi, Antonio: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid: El Liberal, 1881, p. 662.
- 5 Delgado, Sinesio: *Mi teatro. Cómo nació la Sociedad de Autores*. Madrid: Hijos de M. G. Hernández, 1905. Reeditado por SGAE (ed. M. L. González Peña), 1997.
- 6 Iberní, Luis G.: "Chapí, Ruperto", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. 3. Madrid: SGAE, 1999, p. 565.
- 7 Salcedo, Ángel: *Ruperto Chapí. Su vida y sus obras*. Córdoba: Ed. Hesperia, Sin fecha.
- 8 Del Águila, Juan José: *Ruperto Chapí y su obra lírica*. Alicante: Diputación Provincial, 1973.
- 9 Sagardía, Ángel: *Chapí*. Madrid: Ed. Espasa Calpe, 1979.
- 10 Prats Esquembre, Vicente: *Ruperto Chapí, un hombre excepcional*. Alicante: Asociación para la promoción de los subnormales (Villena), 1984.

Centro de Documentación e Investigación Musical de Cantabria (CDIMC)

Creado en 1996, el CDIMC afronta desde 2008 una nueva y ambiciosa etapa. Decididos esfuerzos en lo referente a localización, conservación y puesta en valor del patrimonio musical cántabro, entendido éste como pasado a salvaguardar pero también como presente y futuro a estimular y enriquecer, incluyendo el desarrollo de una potente y funcional herramienta informática que acerque y multiplique los contenidos a través de Internet, son algunas de las importantes tareas que se propone desarrollar el CDIMC en los próximos años.

Objetivos

- Localizar, recopilar, conservar y difundir el Patrimonio musical y los recursos musicales de Cantabria.
- Potenciar la realización de obras, estudios y actividades referidas al patrimonio musical cántabro.

Secciones

- Biblioteca. Monografías, vaciado de publicaciones periódicas y obras colectivas.
- Archivo de partituras de compositores nacidos en Cantabria o vinculados con esta región. Se recopilan partituras en todo tipo de soporte, desde manuscritos e impresos hasta copias digitales.
- Fonoteca y Videoteca: registros sonoros pertenecientes a autores e intérpretes cántabros o vinculados con Cantabria; Grabaciones sobre folklore cántabro, etc.
- Archivo: programas, documentos, fotografías, archivos y bibliotecas personales donadas al Centro.

Líneas de trabajo: Vaciados de prensa periódica; Maestros de capilla de la Catedral de Santander; Bibliografía Musical de Cantabria; Diccionario de la música de Cantabria; Directorio de recursos musicales, etc.

Ediciones

Colección de cds *Antología de compositores de Cantabria*. Monografías. Partituras (obras ganadoras del Concurso de Composición M. Valcárcel; *Arturo Dúo Vital, música coral*, etc.)

Área de Música

- Concurso Internacional de Composición Pianística Manuel Valcárcel.
- Becas de música. Interpretación, composición y dirección
- Ciclos de conciertos
- Conciertos educativos