

En torno a los compositores burgaleses Santamaría, Olmeda, Antonio José y Calleja.

Han existido músicos españoles que, bien habiendo o nó nacido en la misma región o provincia, en sus vidas y obras presentan curiosos paralelismos; tales Bretón y Chapí, salmantino el primero y alicantino el segundo, y Falla y Turina, ambos andaluces. Falla, de Cádiz, y Turina de Sevilla. Mas, entre las vidas, principalmente, obras y labor de los cuatro músicos objeto de esta disertación, que son Santamaría, Olmeda, Antonio José y Rafael Calleja, no se encuentran similitudes ni paralelismos tan notorios, como entre las dos parejas de maestros nombrados, lo cual es prueba, por un lado, de lo amplio que es el campo de la música y, por tanto, la serie de especializaciones que se pueden cultivar dentro de ella y, por otro lado, es muestra de la independencia e iniciativa castellana.

Cada uno de nuestros cuatro maestros realizó labor bastante distinta, conforme personalmente fueron asaz diferentes. Santamaría fué músico de gran tesón pero de escaso talento y, si su nombre perdura, es porque abordó la ópera y consiguió estrenar su única producción de tal género en el Teatro Real, de Madrid, que fué, principalmente, un feudo de la ópera italiana.

Olmeda se destacó fuertemente entre los compositores españoles de música religiosa; poseyó carácter inquieto y luchador, por lo que se hizo célebre con sus polémicas y mostró un acendrado amor a la tierra burgalesa recopilando gran número de tonadas populares con las que formó su «Folklore de Burgos», primer cancionero editado de esta provincia.

Antonio José era un compositor de dotes valiosas; puede considerarse como músico del pueblo y su principal esfuerzo lo centró en elevar a las masas mediante el cultivo de la música, por medio del Orfeón Burgalés de su dirección. También, como Olmeda, mostró que Burgos tiene sus canciones y recopiló su «Cancionero Burgalés».

Rafael Calleja puso su afán en engrosar el número de compositores residentes en Madrid que se esforzaban en la perdurabilidad del teatro lírico español, mediante su forma más genuina, la zarzuela, género que, además, deparaba popularidad e ingresos saneados.

ANTONIO SANTAMARIA

Santamaría vio la luz primera en Burgos, el 7 de noviembre de 1861. Desde sus primeros años tuvo afición a la música y empezó a estudiarla con el mayor entusiasmo y empeño, pues sus facultades no eran excepcionales, es más, afirman eran escasas, cortas.

En cuanto pudo, Santamaría se trasladó a Madrid y se matriculó en el Conservatorio, donde tuvo por profesores a Hernando, Mendizábal, Fernández Grajal y a Emilio Arrieta, el famoso compositor de «Marina».

Santamaría, de familia humilde, para costearse sus estudios y atender a sus necesidades tuvo que llevar en Madrid una existencia de intenso y vario trabajo; daba lecciones, hacía copias, transcripciones e instrumentaciones; dirigió los coros en Apolo y las orquestas de varios teatros; apesar de tal actividad atravesó épocas de verdadera estrechez, pero consiguió terminar la carrera obteniendo en 1882, a los veintiún años de edad, el primer premio de Composición del Conservatorio madrileño.

Deseó ampliar estudios en el extranjero, y mediante una beca recibió cierto tiempo en Roma y después en París.

Las bases del pensionado obligaban a componer algunas obras, obras, entre ellas, unos motetes, una misa y una ópera. Santamaría, en los plazos fijados, envió las composiciones religiosas y cuando regresó a España trajo consigo la ópera terminada, que se titulaba «Raquel».

Antes de marchar al extranjero, nuestro artista se preocupó de proporcionarse un libreto de ópera, más su falta de amistades entre los autores dramáticos, unida al poco gusto de éstos por escribir la modalidad operística, que resultaba, al menos en nuestro país, poco lucrativa, le obligó a aceptar el libreto «Raquel», de Mariano Capdepón, que se utilizaba en el Conservatorio para el ejercicio de composición de fragmentos de ópera.

El libreto «Raquel», de Capdepón tiene su antecedente en la obra del mismo nombre de Vicente Antonio García de la Huerta. Este escritor, allá por el año 1778 en que ya disfrutaba de sólida reputación como crítico y poeta, y era admirado por su «Egloga de pescadores», sus glosas y sonetos, escribió «Raquel», según aseveran unos para mos-

trar a los críticos franceses, los cuales negaban a los poetas españoles el talento trágico, que en los escritores de nuestra nación sí existía tal aliento y que no se necesitaba gran esfuerzo para producir obras dramáticas. Según otros, «Raquel» fué resultado de cierta apuesta. Pero se deba su origen a un motivo u otro, la realidad es que la obra de Huerta la consideraron joya de nuestra literatura y aparece como modelo en la «Colección de autores selectos».

En el libreto de Capdepón — que se publicó en 1877 e integra el tomo tercero de sus dramas líricos — se trata el mismo asunto que en la obra de Huerta. Figuran los tres personajes principales: Alfonso VIII, Raquel y Rubén, y en las dos producciones se ponen de manifiesto los amores del rey con la judía Raquel y la aversión de los nobles hacia la mujer que dominaba por completo el ánimo del monarca. Ahora bien, Capdepón presenta a Raquel más enamorada del rey, por lo que los celos de Rubén son mayores y su venganza adquiere intenso dramatismo.

Mariano Capdepón contribuyó con sus libretos a secundar el deseo de varios compositores españoles consistente en procurar implantar y afianzar la ópera patria; las óperas «Roger de Flor», de Chapí, «Mirtridates», de Emilio Serrano, y «El Príncipe de Viana», de Grajal, que se estrenaron en el Real, están compuestas con libros de Capdepón.

Antonio Arnao también es autor de libretos operísticos.

Santamaría, de voluntad constante, trabajador y ansioso de triunfar, a no dudar, no sólo compuso su ópera por cumplir el compromiso de su pensionado sino por agregar su esfuerzo al de los maestros que, con plausible y ejemplar patriotismo artístico, querían dotar de ópera a nuestra nación.

Puede fijarse la fecha de llegada de Santamaría a Madrid entre los años 1873 al 75. El Teatro Real se había inaugurado en 1850 y es en él donde tuvieron lugar los más importantes ensayos de creación de una ópera nacional.

El Palacio Real, aunque no de intento, parece lo construyeron con el propósito de que fuese albergue exclusivo de la ópera extranjera; una muestra: en su fachada colocaron bustos retratos de varios compositores extranjeros, más de ninguno español (como si la música patria no hubiese contado con compositores de ópera, pues pudieron colocar a Carnicer y Eslava). A lo largo de la existencia de dicho coliseo, mediante las gestiones de los compositores españoles autores de obras líricas, a las que se añadieron numerosas campañas de prensa desarrolladas por compositores, críticos musicales y literatos que sentían el patriótico anhelo de que España contase con una ópera propia,

se fueron estrenando y representando óperas que por su número y valía, agrupadas, llenan los capítulos básicos de la historia de la ópera española.

Pasemos por alto las primeras de maestros españoles que en él se estrenaron, que son: «Ildegonda», «Isabel la Católica o la conquista de Granada» y «Marina», las tres de Arrieta, por el motivo de no sólo haber este autor estudiado en Italia, sino por haberse italianizado de forma notoria y excesiva, y así, si compuso óperas fuè porque en el país en que había estado se escribían, y por ello procuró que fuesen copia de ellas sin tener ningún afán el darles el menor carácter español, utilizando, para ello, nuestros cantos populares; lo propio puede decirse de «Don Fernando el Emplazado», de Zubiarre, cuya partitura también es plagio del estilo de las más grandilocuentes y vacías óperas italianas. Hay que buscar un anhelo de hacer español en las de Chapí «Las naves de Cortés», «La hija de Jefte» y «Roger de Flor», estrenadas en 1874, 1876 y 1878, respectivamente, y no por lo que en sí son esas partituras, sino por los propósitos que guiaron a Chapí, que provenían ya de su niñez, como lo demuestra la siguiente anécdota:

Encontrábase aun en Villena, su localidad natal, y teniendo nueve años, un tío suyo le dió acceso a su biblioteca cuya mayor parte la constituían partituras de ópera con texto italiano.

— ¿Por qué tantas óperas con letra italiana y no veo apenas música con texto castellano? preguntaba.

— Es que se trata de óperas, género superior, y la lengua italiana es dulce.

— Pues, y esta página y tal otra, que tienen letra en castellano, también suenan dulces y armoniosas.

A pesar de su corta edad compuso una romanza sobre una poesía de Selgas, quedó satisfecho y juzgó carecía de fundamento pretender que solo el idioma italiano por ser dulce es más factible para musicar y exclamó: «Si algún día llego a conseguir esas malditas reglas (las de armonía y composición), veremos si hay también en España quien haga ópera, y en español.

Tomás Bretón, otro paladín de que nuestra nación contase con ópera, en 1875, en el teatro Apolo, de Madrid, estrenó en un acto «Guzmán el Bueno», y en 1889, en el Real, «Los amantes de Teruel», ambas sobre asuntos españoles y con partituras personales, sin que sean totalmente imitación de óperas italianas.

Así las cosas, Santamaría acrecienta el repertorio de óperas de autores españoles con su «Raquel», que al regreso de su pensionado en el extranjero la estrenó en el Real, el 7 de noviembre de 1891.

Precedió a la «Raquel», «Irene de Otranto», dada a conocer en el regio Coliseo en febrero de 1891 y original de Emilio Serrano, compositor que ya había estrenado en el Real «Mirtridates» y «Doña Juana la Loca». Serrano, sobre todo en sus tres primeras óperas, también se mostró bastante italianizado.

«Raquel», de Santamaría, que para su audición en el Real tuvo que ser traducida al italiano, se estrenó bajo la dirección del famoso Mancinelli y cantaron la obra la señorita Valentina Mendioroz que protagonizó a Raquel; el barítono Ignacio Tabuyo desempeñó el papel de Alfonso VIII; Eugenio Durot se encargó del personaje Lara, y Bomurguí, Ponchini y Ziliani encarnaron a Rubén, Nuño y Fortun, respectivamente.

La crítica juzgó la ópera poco original pese a la buena voluntad, interés y entusiasmo que desplegó para componerla el maestro burgalés, lo cual se advertía en la producción. En el primer acto fué aplaudida la romanza de barítono y Tabuyo hizo salir a Santamaría, quien no fué llamado a escena al final de dicho acto, que lo consideraron como lo más pasable. En el tercer acto, la romanza de tiple fué ovacionada y la Mendioroz sacó a escena al compositor, que al final de la obra recibió aplausos en unión de Capdepón y los intérpretes. Un dúo de tenor y tiple, del tercer acto, lo consideró la crítica agradable, pero aseveraron tenía parecido con el de «Los pescadores de perlas».

En «El Imparcial» hicieron constar que «En conjunto, la música, carece de inspiración y de interés y tiene la factura de Verdi y Donizetti en sus primeros tiempos, resultando una ópera de la vieja escuela italiana, pero sin vigor ni frescura alguna. El libreto — añadieron — no puede decirse esté traducido al italiano, sino que está italianizado, pues parece que han ido transportando palabra por palabra, cambiando las españolas en italianas, y eso no todas».

Santamaría editó de su «Raquel» cuatro números: la romanza de barítono, del primer acto; las de tenor de los segundo y tercero y la de tiple del tercero. Al frente de los fragmentos figuran cariñosas dedicatorias a sus respectivos intérpretes, y la de tenor del acto tercero la dedicó al director Mancinelli «como prueba de gratitud por el inmenso interés que demostró por esta mi primera ópera». Los números en cuestión están escritos correctamente, son de lucimiento para la voz y sus melodías resultan agradables sin que delaten personalidad en el autor.

La ópera de Santamaría sólo se representó dos veces y su esfuerzo resultó baldío para la creación de una verdadera ópera española, hacia la cual iban más acertados Bretón y Chapí, no precisamente por

las que habían estrenado antes de la de Santamaría, sino por las venideras. que fueron «Garín» y «La Dolores», del primero, y «Margarita la Tornera», del segundo. Ambos, desde luego, también continuaron escribiendo otras óperas de dudosa catalogación patria, como son: «Raquel», «Farinelli» y «Tabaré», de Bretón, y «La Serenata» y «Circe», de Chapí.

Bretón, como he dicho, escribió otra «Raquel», que estrenó en el Real en 1900, o sea nueve años después que la del mismo nombre de Santamaría. Por cierto, que el asunto lo consideraron antipático y es más, un importante diario afirmó que era una ópera *dreyfusista* (a la sazón en el año 1900 apasionaba el famoso *affaire Dreyfus*) y se produjo con tal motivo una polémica en la Prensa, que no sólo perjudicó a la obra sino a su glorioso autor.

En un número de «La Epoca» del año 1898, al ocuparse del compositor Joaquín Taboada Steger, consignaban era autor de una ópera «Raquel», «estrenada — añadían — hace algunos años, bajo la dirección de Goula, en el Príncipe Alfonso».

Santamaría, que algunos años los pasó fuera de Madrid, ya que dirigió la banda municipal de Santander, hasta el fin de su vida compuso música religiosa y abordó la zarzuela con las tituladas «Quedar en seco» y «El rompeolas», pero sin fortuna; su muerte acaeció hacia el año 1906.

Con Santamaría se afirma el proverbio que dice «El artista nace, más no se hace».

FEDERICO OLMEDA

Si bien nació en el Burgo de Osma (Soria), está considerado como burgalés, ya que aquí pasó gran parte de su vida, aquí realizó su más importante obra y ofrendó a esta provincia su «Folklore de Burgos».

Olmeda nació el año 1865. Con el organista de la Catedral de el Burgo de Osma y con dos profesores locales cursó los aleccionamientos musicales. Escaso de recursos, afanosamente copiaba en los archivos y bibliotecas los métodos que necesitaba.

A los veintidós años era considerado como el músico mejor de Osma, y por ello formó parte de tribunales de oposiciones en su localidad nativa y en esta capital, donde también fué vocal de la Exposición de arte antiguo y moderno.

Después de opositar a la plaza de organista de la catedral de Tudela, donde obtuvo el primer lugar, el 2 de diciembre de 1887 tomó posesión del beneficio con cargo de organista en la catedral burgalesa.

Nuestro biografiado empezó a componer páginas importantes y añorando sus actividades de organizador de estudiantinas y coros en el Burgo de Osma, aceptó los cargos de: director de la Academia Municipal de Música; director artístico honorario del Orfeón Burgalés y director efectivo del Orfeón Santa Cecilia. Debido a sus cargos, le fué viable trabar amistad con cuantos músicos extranjeros venían a España y visitaban Burgos. Así, se relacionó con el compositor francés Raúl Laparra, quien, al referir su visita a Castilla la Vieja, escribía: «Nos alojábamos Federico Olmeda y yo en corrales, en posadas de pueblos, en antiguos conventos escondidos, donde se respiraban aires de incienso y de autos de fe. Llené mi carnet de viaje de melodías y de croquis. Pude así concebir, a mi regreso en Francia, mis obras: «Ritmos españoles», «Piezas españolas de danza», «Páginas de España», diez y seis melodías sobre temas populares españoles...»

Olmeda compuso en Burgos desde 1889 hasta 1900 producciones de tanta envergadura como un poema sinfónico inspirado en el libro sexto del «Paraíso perdido», de Milton, que obtuvo primer premio en un certámen del Conservatorio de Valencia y treinta y dos piezas para piano tituladas «Rimas»; están inspiradas bastantes de ellas en las de Bécquer y se hallan compuestas al estilo de los *lieder* de Mendelssohn y Schumann; justamente el padre Villalba las llama romanzas sin palabras, a la par que destaca y elogia el elegante andalucismo que fluye de algunas frases.

Dedicando Olmeda durante la etapa mentada buena parte de su actividad a la enseñanza del piano, ella le dió ocasión para escribir sonatas para dicho instrumento. En algunas de ellas —todas de corte clásico— substituyó el minueto por el zortzico.

En 1891 opositó al Magisterio de Capilla de la Catedral de Valladolid, mas obtuvo el cargo su contrincante Vicente Goicoechea. A partir de esta oposición la nombradía de Olmeda se acrecentó y fué llamado a participar en los congresos de música sagrada de Valladolid y Sevilla.

Además de dedicarse a la composición, el presbítero Olmeda otorgó también atención a los trabajos de investigación musical y folklóricos, y resultado de ellos son, entre otros, sus estudios «Memorias de un viaje a Santiago de Galicia» en las que examina el Códice del Papa Calisto II, y el «Folklore de Burgos», obras que datan de 1895 y 1902.

El «Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos», fué premiado en los Juegos Florales celebrados en esta capital el año 1902. Firmaron el acta Rafael Calleja y Antonio Santamaría el 26 de junio del año nombrado. Lo editó la Diputación burgalesa. En la Introducción,

Olmeda exterioriza su satisfacción al presentar buen número de canciones populares con las que desmiente las opiniones que había lanzadas de que «Castilla no tiene costumbres tradicionales ni interesantes, no tiene fueros ni amor regional; su valor histórico pereció» y el juicio, corriente entre nativos de otras provincias: «Como no tienen vida, ni modos propios, ni costumbres, ni fueros, *tampoco* tienen canciones». Con su Cancionero Olmeda favoreció grandemente a esta tierra burgalesa, de manera análoga como Miguel Arnaudas prestó gran servicio a Aragón recopilando el Cancionero de la provincia de Teruel, con el cual rebatió la creencia de que en Aragón solo existía la jota.

En su cancionero Olmeda ha escrito, a decir de algunos, con excesiva valentía: «Las hermosas canciones que ofrezco son genuinamente antiguas, castellanas y burgalesas; y aun me atrevo a decir que es probable que, como España ha tomado la unidad patriótica y nacional de su centro, de Castilla, algunas de sus provincias han tomado también sus música, transmitiendo sus canciones a las regiones extremas.

Ansiando residir en Madrid a fin de hallar ambiente adecuado para desarrollar sus ambiciones artísticas, aprovechó la coyuntura de quedar vacante el cargo de maestro de capilla de las Descalzas Reales y se instaló en la capital de España el año 1907. En la villa y corte dirigió la capilla de la Asociación Isidoriana, colaboró en diversas revistas y continuó la publicación de «La voz de la música», en la que además de insertar artículos y obras musicales vocales y para órgano, de su composición, publicó interesantes páginas de maestros españoles antiguos y contemporáneos suyos.

Para dar a Olmeda el mérito verdadero que posee, forzoso es discrepar de los juicios contradictorios emitidos por Enrique Collet y Luis Villalba.

Mientras el francés Collet conceptúa a Olmeda — con generosidad que debemos agradecer los españoles — casi como músico genial, el padre Villalba lo juzga desdeñosamente. Muestras:

Luis Villalba, en su volumen «Últimos músicos españoles del siglo XIX» en la semblanza que dedica a Olmeda, al empezarla, dice: «Verificábase las oposiciones al Magisterio en la Capilla de Valladolid, cuando conocí a Olmeda». «Me pareció un artista muy *chiflado*, muy romántico, y nada más».

En otra página escribe: «Olmeda es una de las figuras más singulares del arte musical español; la muestra de lo que hace un temperamento de artista a pesar de su escasa cultura. Sin base científica ni literaria, sin otros recursos que un sistema nervioso adoptado para sentir la música y toda clase de hermosura artística, estimulado por una

sensibilidad exquisita, cultivó la música, primero con el corazón, y después, en virtud de este principal impulso, se lanzó a la erudición del mismo arte en su historia y en su filosofía, y tras esto al *tourismo* de todo lo artístico». «Fué un obrero modesto, aunque fervoroso y distinguido de la música». Otro juicio: «Olmeda era artista más por instinto que por reflexión».

Olmeda compuso un Cuarteto en «Mi» bemol al que le destinó el siguiente lema: «En vano músico, pintor o poeta, en vano rebusques la belleza de tus obras entre aquellos laberintos artísticos con que tal vez lastimes el genio que Dios incrustó en tu natural: óyete, escúchate y copia sin rebozo aquello que tu espíritu te dictare: ten por seguro que allí es donde reside la fuente de la belleza». Villalba comenta el pensamiento anterior diciendo «Es muestra del candor poético de Olmeda».

Enrique Collet, de una de las Sonatas de Olmeda afirma: «Se hermana con las de Schumann y, desde el punto de vista tonal es de seguro la más rara que se haya visto en la literatura pianística». De la página para órgano «Lamentación», afirma que «es digna de César Franck» y de la Misa «De Virgen» asevera podría estar firmada por Victoria.

Seguendo Collet con sus exaltados entusiasmos por el maestro de el Burgo de Osma, escribió: «Excito a los españoles a que consideren desde ahora en adelante a Olmeda como una gloria nacional de que tendrán que responder ante el mundo artístico, habiendo, por consiguiente, de celebrarla del modo que les parezca mejor, que para nosotros sería por vía de conciertos y ediciones».

El padre Nemesio Otaño, atinadamente apostilla el párrafo anterior con estas palabras: «Exageraciones y glorificaciones desmedidas a parte, que muchas veces producen efectos contraproducentes, justo es que todos contribuyamos, según nuestras posibilidades a honrar la memoria del distinguido maestro, echando a olvido las pequeñas deficiencias, adherentes a la fragilidad humana y alabando con recto corazón los tesoros que Dios quiso depositar en su rica y clara inteligencia».

Otaño hizo de Olmeda el siguiente retrato: «De estatura baja, pero bien proporcionada, amplia frente, rostro abierto y realzado por contornos enérgicos, y sobre todo, ojos vivos y escudriñadores, que decían algo más que sus palabras *recalcadas*, insinuantes en extremo y hasta algún tanto *intencionadas*; carácter simpático, al parecer, pero que al pronto se me presentaba más bien flanqueando que de frente».

Asegura Otaño, que en 1900 estaba Olmeda en el periodo álgido de su admiración hacia Wagner en la música profana, y hacia Perosi, Victoria y Cabezón en la religiosa, y que dirigía con gran maestría la misa de Santa Cecilia, de Gounod.

Olmeda «era un simpático disidente —afirma Otaño— en cuanto

a las normas sobre la música religiosa. Le indicaron la necesidad de atacar sin reservas las disposiciones pontificas y a ese respecto escribió a Otaño: «Comprendo, su respeto y acatamiento a las disposiciones supremas; yo también lo tengo, aunque vivo en disciplina individual». ¿No es cierto —se pregunta Otaño— que esta disciplina individual da la clave de todas las dudas y misterios que uno vé en sus escritos?

Otaño, en el estudio que dedicó a Olmeda en la Revista Musical de Bilbao, hace la siguiente crítica de buena parte de su obra: «Un poema sinfónico inspirado en el «Paraiso perdido»; tres sinfonías, entre las que descuella la en «La», son las producciones instrumentales más grandes del autor, que honran la laboriosidad y perpetuarán la memoria del modesto sacerdote que, con trabajo y esfuerzo propios, a fuerza de puños, en medio de una vida agitada y laboriosa, no exenta de sufrimientos y privaciones amargas, supo abordar todos los géneros de música y consiguió poner de relieve su personalidad y originalidad, tanto más de ponderarse, cuanto son menos vistas en el estado y profesión que desde joven abrazó Olmeda. Quizás por la excesiva miopía de mi entendimiento — sigue escribiendo Otaño — no veo en él esa grandeza, esa personalidad saliente, estos parecidos con Bach, con Schumann, con Franck, con Reger, que otros más afortunados han descubierto: Olmeda será para mí un artista *dignísimo*, un compositor *distinguído*, un maestro de capilla y un organista *de mérito real*. Este creo que es el medio en que debe moverse su concepto artístico, el punto de vista en que debe colocarse para no desfigurar los hechos y extender las consecuencias que necesariamente fluyen del atento estudio de la obra del compositor». Estos son los juicios ecuanímicos de Otaño, crítico y sacerdote, que por su condición juzga al hombre y su obra con ternura y caridad, discrepando, pues, de las opiniones de Villalba, asaz severas y poco meditadas para ser escritas por un religioso.

De Olmeda son verdaderamente notables: sus fugas de órgano (editadas en Italia) — la Oda Fuga coloca a su autor entre los compositores de órgano españoles mejores y más sólidos —; su Misa de Gloria y la ya nombrada Sinfonía en la «La», que estuvo a punto de ser estrenada en París por Chevillard, mas la muerte del gran director lo frustró.

Olmeda, fué un gran patriota como lo prueba el artículo que insertó en la «La Ilustración Española y Americana» el 30 de agosto de 1908, que tituló «Canciones populares de la Guerra de la Independencia» y constituye un verdadero homenaje musical a dicha gesta. Inicia el artículo escribiendo: «Estando yo en Burgos sobre el año 1898, tuve el gusto de conocer, durante los meses de estío, a un semipaisano mio,

don Francisco Rojas, que abandonando su residencia de Madrid, iba a refrescar a aquella pacífica, sana y hermosa población, la cual ofrece, en verdad, una deliciosa mansión veraniega. Supo este señor que me interesaba mucho la música popular, y se me llegó cierto día haciéndome las siguientes manifestaciones: «Tengo en mi memoria —me dijo— una porción de canciones y tomadas del tiempo de la guerra de la Independencia. Seguramente —añadió— no serán muchos los que las recuerden. Le pido a V. que las escriba en música, y por patriotismo, no me las deje V. bajar al sepulcro no sea cosa que queden desconocidas para siempre». Tenía entonces unos ochenta y dos años, y más se confirmaba de la veracidad de sus versiones, que las aprendió de su padre don José».

Olmeda publica en su artículo catorce canciones; entre ellas se encuentran: «Canción Marica» de Cádiz, procedente del sitio de los franceses, sobre el año 1812; «El trágala de la Constitución»; «Famosa canción Juana y Manuela sobre el ritmo del baile de Castilla Rueda»; «Canción satírica del Bon Bon a Pepe Botellas»; «Canción de El Narizotas a Fernando VII en su regreso a Aranjuez», etcétera.

De la totalidad de las tonadas Olmeda dice: «Si estas canciones no nos parecieran musicalmente tan excelentes como nuestro amor propio quisiera, respetémoslas y venerémoslas, al menos como preciada reliquia de aquella epopeya gloriosa, pues ellas al fin y al cabo consolaron, estimularon y sostuvieron el espíritu patriótico de aquellos héroes, que no dudaron derramar hasta la última gota de su sangre en medio de las mayores penalidades, en obsequio de nuestra independencia y unidad nacional».

Cuando en la capital de España se preparaba Olmeda para unas oposiciones convocadas a fin de cubrir —a pecir de un biógrafo— una plaza de profesor del Conservatorio, y según otro panegirista, para una vacante de la Escuela de Sordomudos y Ciegos, expiró víctima de una pulmonía, o de tisis galopante, afirma Collet, a los cuarenta y cinco años de edad, el 11 de febrero de 1909.

El Cuarteto Vela, que como el de Julio Francés, tanta atención prestaban a la música de cámara española, cuando murió Olmeda proyectaba dar a conocer su Cuarteto, lo cual ya no llevó a efecto. Por varias obras, y sobre todo por el «Folklore de Burgos» Federico Olmeda es inolvidable.

(Concluirá)

ANGEL SAGARDIA.