

MARTÍN SÁNCHEZ ALLÚ (1823-1858): ESBOZO BIOGRÁFICO

Alberto Hernández Mateos

NI SU ROSTRO ADORNA LA PLAZA MAYOR, ni su efigie preside un espacio público¹. Las letras de su nombre no aparecen junto a un vitor en el claustro universitario, y no existe placa alguna que honre su memoria. Tan solo una calle, rodeada de otras vías con nombres de músicos, evoca la figura de Martín Sánchez Allú. Tal vez su vida fue demasiado corta. O transcurrió en un momento histórico aún poco valorado. Pero merece ser contada y recordada, pues en ella se condensan los avatares de un periodo que cambió radicalmente la historia de la música en España, y en el que este pianista y compositor ocupó un papel protagonista.

LA METAMORFOSIS DE UNA CIUDAD

Cuando Martín de la Cruz Sánchez Allú nació en Salamanca, el 14 de septiembre de 1823, hacía poco que los Cien Mil Hijos de San Luis habían acabado con la experiencia del Trienio Liberal. Tres días después de nacer, el niño fue bautizado en la parroquia de San Martín, junto a la Plaza Mayor. La familia del padre, José Sánchez, residía en la capital. La de la madre, Juana Allú, nacida en Cantalapiedra, tenía orígenes en Escalante (Cantabria) y en Carpio (Valladolid).

Hasta donde sabemos, Martín tenía un hermano mayor (Ricardo, nacido en 1817, que hizo carrera como cantante y falleció en Chile en 1887) y una hermana. A los seis años quedó huérfano de padre y, según sus biógrafos, comenzó a estudiar música por consejo de un tío materno, Dionisio Allú. Este era clarinetista en un regimiento militar, lo que nos lleva a pensar que en la familia existía cierta tradición musical y nos recuerda la importancia que adquirieron las nuevas sonoridades marciales en el belicoso siglo XIX.

Salamanca vivía entonces una encrucijada histórica. Las cicatrices de la guerra peninsular no habían llegado a cerrarse y la capital se encontraba en un estado de postración. La universidad, columna vertebral de la ciudad se adentraba en un terreno incierto. Las reformas dieciochescas, siempre insuficientes, señalaron el inicio de una crisis que se acentuaría en el siglo XIX. Las reformas liberales y la quiebra económica del estudio salmantino, que en el curso 1840-1841 ni siquiera disponía de fondos para pagar a los profesores, amenazaban su supervivencia.

Por otra parte, la desamortización ejecutada durante el Trienio fue el prólogo de una serie de medidas liberalizadoras (la desamortización de Mendizábal en 1836-1837, la de Espartero en 1841, la de Madoz en 1854-1856) que debilitaron el poder de las órdenes monásticas y redujeron las rentas catedralicias. Y esto, además de transformar dramáticamente el aspecto físico de la ciudad, provocó un hondo impacto en la capilla de

1. Esta investigación forma parte del Proyecto I+D «Tratados musicales en español» (PID2019-107523GB-I00/AEI/10.13039/501100011033) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Su autor pertenece al Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Salamanca (<https://ror.org/02f40zc51>). Dirección de correo electrónico: albertohm@usal.es. Número de ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0886-5781>.

música de la Catedral, epicentro de la vida musical en la ciudad durante siglos.

Desde 1789, la capilla estaba regida por Manuel Doyagüe (1755-1842), venerado como un genio en la ciudad². En torno a su magisterio figuraban músicos muy competentes, como los tenores Miguel Navarrete y José Carlos Borreguero y, especialmente, el organista Francisco Olivares (1778-1854): encargado a comienzos del siglo de organizar el Colegio de la Asunción o de Niños de Coro, Olivares intervendría en diversos planes para mejorar el funcionamiento de la capilla y cargaría con el peso de la misma durante la larga senectud de Doyagüe.

En este contexto, Sánchez Allú inicia su formación humanística y musical. Por lo que respecta a la primera, su nombre aparece en los escañados listados de alumnos matriculados en Filosofía en la universidad durante los cursos 1838-1839 y 1839-1840³. En cuanto a la segunda, no parece que estudiara en el Colegio de Niños de Coro, y tampoco está claro que aprendiera con el mitificado Doyagüe, cargado de años y obligaciones, como aseguraba una parte de la historiografía decimonónica. Al contrario, como él mismo se encargaría de recordar, su formación musical se produciría junto a Olivares y con otro músico llamado Lorenzo Pascua.

Es indudable que los cambios económicos, sociales y políticos del incipiente régimen isabelino amenazaron las antiguas estructuras educativas y productivas. Pero al mismo tiempo, sirvieron para impulsar su renovación y sirvieron como acicate para la aparición de nuevas instituciones. Así, las necesidades de socialización de la nueva élite, unidas a la aparición de un marco legal que garantizaba la libertad de asociación, explica que desde los años treinta florecieran en todo el país numerosas sociedades recreativas e instructivas que centraron su actividad en la música.

El caso salmantino es, en este sentido, algo particular. Desde el siglo XV existía en la ciudad la Cofradía de San Eloy, una institución gremial que agrupaba a los plateros y que, a finales del XVIII, había fundado una

escuela de dibujo. Tras la supresión de los gremios en 1834, la Escuela iniciaría una andadura independiente, constantemente amenazada por la existencia de profundos problemas económicos. Para solventarlos, en 1838 sus directivos pensaron que la incorporación de una sección filarmónica en su seno podría ayudar a mejorar las precarias finanzas de la institución.

El primer paso para lograrlo fue nombrar consiliarios de número a Doyagüe, Olivares, Navarrete y Borreguero, todos ellos músicos catedralicios. A los tres últimos se les pidió que emitieran un informe para crear una «Cátedra de principios filarmónicos» en la que se enseñaran los principios del arte musical, y que permitiera organizar una academia periódica «que perfeccione el buen gusto». De acuerdo con el informe, las aportaciones de los consiliarios, las matrículas de los alumnos y las entradas a las «academias filarmónicas» o «liceos» deberían contribuir a sanear las arcas de la institución, como en efecto sucedió.

Los protagonistas de la estructura diseñada por el organista y los dos cantantes no eran ya niños de corta edad que buscaban labrarse un porvenir como músicos al servicio de la catedral, sino jóvenes de ambos sexos, pertenecientes a la élite de la ciudad, cuyo currículo formativo debía incluir rudimentos de canto y piano, y que buscaban exponer sus aptitudes musicales en un entorno público. Como sostén de esta estructura se situarían los patricios salmantinos, miembros de la antigua aristocracia y de la nueva burguesía, beneficiarios todos de las desamortizaciones, en cuyo interés por la música se cruzarían intereses estéticos y económicos.

La Sección Filarmónica inició su actividad el 19 de noviembre de 1838, coincidiendo con la onomástica de la reina regente, con un concierto celebrado en el salón de la jefatura provincial política (por entonces situado en el edificio del Ayuntamiento, en la Plaza Mayor), al que asistieron «todas las autoridades de la capital». Según consta en las actas, en aquella sesión intervinieron diversos cantantes de la Catedral y algunas jóvenes

2. Doyagüe actuó como catedrático sustituto en la Universidad entre 1779 y 1789 (el anterior catedrático de música, Juan Aragüés, se había jubilado en 1773). La reforma impulsada por Carlos IV, aprobada por el claustro universitario, conduciría a la supresión de la cátedra de música en 1792.

3. Archivo Histórico de la Universidad de Salamanca. Libros de Matrículas. Matrícula del curso 1838-1839, fols. 3v-4r; Matrícula del curso 1839-1840, 1840-1840, fol. 4 r.

intérpretes, acompañados al «cémalo» por Francisco Olivares y por «su digno discípulo Martín Sánchez Allú»⁴.

LOS PRIMEROS PASOS

En aquel momento, Sánchez Allú contaba 15 años. Inscrito como alumno de la Escuela —que entre 1839 y 1846 tuvo su sede en el Palacio de Monterrey—, ocuparía un lugar destacado acompañando al piano a instrumentistas y cantantes que en los liceos interpretaban un repertorio formado por extractos operísticos de autores como Donizetti, Rossini o Bellini. El joven comenzaba también a componer sus propias obras, que consistían en variaciones sobre temas de óperas y sobre motivos populares como la jota aragonesa, además de arias, dúos y tercetos con los que ~~comenzaba~~ a desarrollar sus habilidades para la música escénica.

Era indudable que el gusto del público se inclinaba hacia la ópera italiana. Pero la programación de los liceos también dejaba espacio a otro tipo de repertorios. Así, a comienzos de 1839, Sánchez Allú y Olivares interpretaron una *Sonata para piano a cuatro manos* de Mozart (1756-1791). La elección resulta particularmente interesante, ya que conecta al salmantino con una tradición musical (representada por el repertorio instrumental de procedencia germana) poco conocida en la España de la época.

La familiaridad con este repertorio se la tendría que agradecer Sánchez Allú a su maestro, Olivares, quien debió sentir predilección por la música de Mozart: en la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva una partitura con *Tres sonatas y un rondó* de Mozart arregladas para órgano por Olivares y un cuaderno de *Versos para la nona de la Ascensión* (sin duda procedentes de la Catedral de Salamanca), algunos de los cuales se basan en sonatas del salzburgués. Asimismo, en el archivo de la Escuela de San Eloy se conserva un volumen con obras para tecla de Mozart, del compositor portugués João Domingos Bomtempo (1775-1842) y del bejarano José Lidón (1748-1827), que podría guardar relación con el entorno de Olivares.



Retrato de Sánchez Allú. Litografía de Leopoldo López de Gonzalo en *El Pasatiempo Musical* (ca. 1850). Madrid, Biblioteca Nacional de España. Desde julio de 1850, Sánchez Allú formó parte de la redacción de esta revista, en la que publicó la primera historia de la zarzuela.

4. ASE, Carpeta 73-2, n.º 26

La carrera de Sánchez Allú en San Eloy comenzaba a despuntar. En 1839 fue nombrado adicto de mérito y pasante de música (puesto por el que recibía una pequeña retribución), y un año más tarde fue reconocido como consiliario de mérito por parte de la Escuela. Pero la ambición, el deseo de volar más alto y más lejos, que sería constante en su vida y que marcaría profundamente su producción, le impulsaba a buscar horizontes más amplios que solo podían entreverse en Madrid, ciudad en la que se instaló durante varios meses en 1840, y que supuso un polo de atracción hasta su asentamiento definitivo en 1848.

Para despedir al músico en su primera salida de Salamanca, la Escuela celebró una academia el 20 de febrero de 1840 en la que se interpretó un programa formado íntegramente por composiciones de su autoría. A manera de homenaje, dos jóvenes artistas amigos suyos —el poeta Ventura Ruiz Aguilera (1820-1881) y el pintor Antonio Bernardino Sánchez (1814-1885)— presentaron una poesía laudatoria y un retrato del músico (hoy desaparecido)⁵. Se trataba de la consagración local del joven maestro.

Durante su primera estancia en Madrid, Sánchez Allú compuso una ópera en italiano (*Bianca di Messina*, que no llegó a estrenar) y varias obras para piano. Después, regresaría a Salamanca, la base desde la que, en los años siguientes, realizaría distintos movimientos para darse a conocer entre el público y para tratar de consolidar su posición. El 13 de junio de 1841, en vísperas de iniciar una gira que le llevaría por Valladolid, Santander, Burgos, Vitoria, Bilbao y San Sebastián, Sánchez Allú interpreta en San Eloy unas *Variaciones sobre una marcha austriaca de Henri Herz*, dentro de una academia extraordinaria para la que se imprimieron 200 programas. Esto da idea de las dimensiones que alcanzaban estos liceos, en una ciudad que por entonces no llegaba a los 14.000 habitantes.

En aquella época, el piano se había convertido en un instrumento omnipresente y en el símbolo por antonomasia de la cultura burguesa. Los pianistas virtuosos, con Liszt a la cabeza, aprovecharían las mejoras en el instrumento, en los medios de transporte y en los de comunicación para desarrollar un nuevo modelo productivo, que tenía en la gira de conciertos

su expresión más acabada. España no tardaría en incorporarse a estas nuevas tendencias; de hecho, el propio Liszt recorrería la península ibérica entre 1844 y 1845. Siguiendo su estela, numerosos intérpretes organizarían giras de conciertos que, partiendo de Madrid, recorrían las ciudades del sur y el este peninsular (mejor comunicadas y con mayor población que las del norte), y que generalmente concluían en Portugal. Frente a este recorrido, Sánchez Allú se dirigió hacia el norte, tal vez por la posición geográfica de Salamanca, o quizá por la existencia de contactos previos.

Terminada la gira, el músico debió regresar a Salamanca en 1842. El 30 de agosto de 1843 fue nombrado director de la sección filarmónica de San Eloy, contando con su hermano Ricardo como pasante. Con un sueldo de 400 ducados mensuales, Sánchez Allú debía enseñar canto y piano a un máximo de veinticuatro alumnos, durante cuatro horas diarias, entre el 1 de octubre y el 1 de junio. Además, era responsable de organizar al menos seis liceos anuales y podía disfrutar de vacaciones en Semana Santa. Su nombramiento dio impulso a la Sección (que se había enfrentado a numerosos problemas en los años anteriores) y sirvió para establecer un plan de estudios que, bajo la influencia del Conservatorio de Madrid, incluía en el currículo formativo de los pianistas los estudios de Liszt, Thalberg, Cramer y Herz.

Sin embargo, el 25 de diciembre de 1844, los hermanos Sánchez Allú anuncian su marcha de la Escuela (poco más tarde sería nombrado director de la Sección Filarmónica el compositor Francisco Asenjo Barbieri). Las razones del abandono no están claras, pero es posible que esa avidez por expandir sus horizontes fuera de nuevo el motivo que llevó al compositor a salir de su ciudad natal. A comienzos del año siguiente se publican en Madrid varias obras suyas, entre las que se cuentan unas *Variaciones sobre «I lombardi» de Verdi*, para piano, y una colección de canciones titulada *La guirnalda española*. La primera de ellas fue dedicada a Josefa Ojesto, y la segunda incluía una canción («Los requiebros») dedicada a Mariana Solís. Ambas habían sido alumnas de la Escuela de San Eloy y pertenecían a destacadas familias salmantinas. Tal vez las dedicatorias

5. La amistad que unió desde la infancia a Sánchez Allú y Ruiz Aguilera sería recordada por el poeta años más tarde. Ya en Madrid, el músico compuso algunas canciones sobre el texto de los *Ecos nacionales* del poeta, y en 1855 se publicó la titulada *El triunfo de la sangre*.

fueran el agradecimiento del músico a quienes le habían ayudado al dar sus primeros pasos fuera de la ciudad ~~del Tormes~~.

En los meses siguientes, Sánchez Allú realiza una nueva gira por el norte de España, ofreciendo conciertos en ciudades como Valladolid, Burgos y Santander. Es posible que llegara hasta Bilbao acompañando a su hermano Ricardo, que interpretó la *Norma* de Bellini en la capital vizcaína, en una producción que reunió a cantantes profesionales y aficionados, en 1846. Ese mismo año, Martín queda entre los cuatro finalistas de una oposición para cubrir el puesto de organista en la catedral de Valladolid, ciudad en la que permanecerá hasta 1848 ejerciendo como director del Liceo Artístico y Literario, al que dedica la *Sinfonía fantástica* «*El judío errante*».

Los conciertos, las clases y la publicación de algunas obras se convertirían, por tanto, en las principales fuentes de ingresos de un músico que trataba de abrirse camino como intérprete y compositor. Pero los anhelos de triunfo y de llegar a lo más alto seguían susurrándole que debía marchar a Madrid. Y así lo hizo. Instalado en la capital, en los diez últimos años de su vida, Sánchez Allú consiguió abrirse paso y ocupar un lugar destacado en la agitada vida musical madrileña.

UN OBRERO DE LA MÚSICA

Cuando Sánchez Allú llega a Madrid en 1848, lleva bajo el brazo la partitura de *Le donzelle eroiche*, una nueva ópera italiana que no conseguiría estrenar. En ese momento, la cultura musical de la capital bulle y está presenciando varias revoluciones simultáneas. Por una parte, aparece un mercado musical que necesita ser abastecido con toda clase de partituras: piezas de salón basadas en ritmos de moda, adaptaciones de los fragmentos operísticos más exitosos, fantasías basadas en temas de ópera y canciones. Por otra parte, los conciertos despiertan un interés creciente entre los aficionados. Además, desde los años cuarenta proliferaban las publicaciones periódicas de tema musical, con cabeceras que mezclaban la información, la crítica y la polémica. Y, finalmente, comienza a implantarse un género

que transformaría la industria teatral: la zarzuela. En los diez últimos años de su vida, Sánchez Allú no dudará en intervenir de forma decidida en todas estas revoluciones simultáneas.

El músico aparecerá vinculado desde muy temprano al empresario de origen francés Casimiro Martín (1811-1887), que inició su carrera como editor en la segunda mitad de la década de los cuarenta. Así, muchas de sus composiciones aparecerán en el coleccionable *El Pasatiempo Musical*, que editaba Martín con destino a un público aficionado. La cantidad y variedad de géneros abordados da una idea del arduo trabajo que Sánchez Allú desplegó en aquellos años: polkas, redowas, rigodones y valeses son algunas de las formas de baile que cultivó el compositor, quien también produjo fantasías sobre temas operísticos y piezas características.

Un año después de su llegada a la capital, Sánchez Allú publica dos fantasías sobre *La favorita* de Donizetti, un *Capricho sobre Macbeth* de Verdi y un *Rondolletto sobre temas de la zarzuela* «*El Duende*», de Rafael Hernando. Estas composiciones, a menudo vinculadas a las obras programadas en el Teatro Real en ese momento, fueron concebidas para el lucimiento de los pianistas aficionados: con una exigencia técnica moderada, generalmente concentrada en la mano derecha, presentan con claridad las melodías más reconocibles de las óperas y zarzuelas en las que se basan. En otras ocasiones, los temas de óperas y zarzuelas pasarían a integrarse en formas de baile, como sucede en la *Tanda de valeses sobre la zarzuela* «*El valle de Andorra*» de Gaztambide (1853).

Por otra parte, en el repertorio interpretado en los espacios domésticos ocupaban un puesto de honor las denominadas piezas características. Consciente de esta realidad, Sánchez Allú compondrá obras capaces de introducir en los salones toda clase de sonoridades exóticas. Así, la inspiración hispanomusulmana aparece tempranamente en creaciones como *Ecos de Granada: dos melodías árabes para piano*, que el autor interpretaría ante los reyes en 1850, y cuya novedad sería advertida por la prensa del momento. En otras ocasiones, la inspiración tendrá orígenes vascos (como en *Irubat: ecos de Vizcaya*), andaluces (así, el capricho *Sierra Morena. Recuerdos del contrabandista*) o antillanos (por ejemplo, en *La isla de Cuba*), ejemplos que demuestran la desbordante capacidad creativa del autor.

Con todo, una de sus principales fuentes de ingresos en el periodo madrileño siguió siendo la enseñanza del piano a jóvenes aficionados y aficionadas. A este tipo de intérpretes se dirigiría *El indispensable de los pianistas* (1852), una colección de preludios en todas las tonalidades que los intérpretes carentes de las habilidades necesarias para improvisar podían utilizar como introducción a la ejecución de obras de mayor envergadura.

ENTRE LA CORTE Y LA MASA

El 2 de febrero de 1852, Isabel II fue atacada con un estilete por el sacerdote Martín Merino y Gómez (el Cura Merino) cuando se disponía a asistir a misa con su hija de mes y medio. Este hecho llevaría a Sánchez Allú a dedicarle una colección de canciones titulada *La cuna real*, lujosamente editada, con la que trataría de ganarse el favor de la corte. Las canciones emplean textos escritos en castellano, italiano y asturiano con temas que giran en torno al amor materno y evocan el intento de regicidio.

No era esta la primera vez que el compositor trataba de aproximarse a la realeza, pues ya en 1850 había compuesto *La estrella perdida. Elegía*, dedicada a la memoria del príncipe de Asturias. Tampoco sería la última: a la *Marcha real de la Princesa de Asturias*, contemporánea de *La cuna real*, se sumaría poco más tarde *El peregrino. Invocación*, dedicada al rey.

Pero el pianista también intentará ganarse el favor del público. Con ese objetivo, solo entre 1848 y 1852 llegará a ofrecer hasta veinte conciertos que, si no le reportaron grandes beneficios económicos, le sirvieron para darse a conocer entre los aficionados. Como era habitual en la época, Sánchez Allú compartiría escenario con destacadas figuras como el pianista virtuoso estadounidense Louis Moreau Gottschalk (llegado a España en 1851) o el violinista cántabro Jesús de Monasterio (con quien actuó en 1856). En otras ocasiones, se prestaría a amenizar con su arte espectáculos de difícil clasificación (pero muy en boga en aquel momento) como los experimentos «físico-magnéticos» que realizó un hipnotizador italiano en 1852⁶.

6. Su nocturno *El sueño magnético* (1853) evocaría aquella experiencia.



Portada de *La cuna real: álbum de canto, op. 33*, de Martín Sánchez Allú. Madrid, Casimiro Martín, 1851. Madrid, Biblioteca Nacional de España. Litografía de Bachiller sobre diseño de G. Mújica. Las escenas hacen alusión a las cuatro canciones que componen el álbum.

Estos recitales constituían una oportunidad excepcional para presentar las nuevas composiciones. Así, en un concierto ofrecido en 1851 junto a un violinista francés, Sánchez Allú interpretó una de sus creaciones más destacadas, la *Fantasia dramática sobre motivos de Beatrice di Tenda*. La obra, que reinterpreta con gran originalidad algunos temas de una ópera de Bellini, es una de las fantasías para piano más destacadas compuestas por un autor español a lo largo del XIX. Con un alto nivel de exigencia técnica, inspirada en la escritura pianística más avanzada de su tiempo, presenta asimismo una gran ambición formal y unas grandes dimensiones. La publicación de la partitura ese mismo año le otorga asimismo un carácter extraordinario, pues no era habitual que se imprimieran en España piezas de tanta dificultad, alejadas de las posibilidades de los pianistas aficionados.

También para la sala de conciertos estarían concebidas la *Fantasia sobre motivos de «Ildegonda» de Arrieta* (1851) y la *Improvisación sobre la «Tirole-sa» de Bethy de Donizetti*, obras de elevada exigencia que permiten imaginar cuáles fueron las capacidades ~~técnicas~~ de Sánchez Allú como pianista. No obstante, entre este tipo de creaciones ocupa un lugar singular la *Fantasia sobre motivos de «Jugar con fuego» de Barbieri* (1853): compuesta dos años después del estreno de esta obra, considerada el acta fundacional de la zarzuela, puede interpretarse como un homenaje a su creador y como una forma de legitimar el nuevo género⁷.

LEVANTANDO EL TELÓN

La llegada de Sánchez Allú a Madrid coincidió con la aparición de un experimento en el que participarían jóvenes compositores de su misma generación (Barbieri, Hernando, Arrieta...). Estimulados por el modelo de la *opéra-comique* francesa, estos compositores comenzaron a estrenar una serie de obras que definieron un nuevo género, la zarzuela, con el que aspiraban a construir una ópera nacional española capaz de medirse con la ópera italiana. El triunfo de *Jugar con fuego* en 1851 confirmaría la viabilidad

del experimento y sentaría las bases de una profunda transformación en la estructura empresarial de la música en España.

Sánchez Allú colaborará en la legitimación del nuevo género desde distintos ángulos. En primer lugar, no se limitará a abastecer las demandas de los aficionados mediante la publicación de reducciones para canto y piano de los títulos más exitosos y piezas de danza sobre las melodías más populares, sino que compondrá fantasías sobre temas de zarzuela como la que hemos mencionado anteriormente. Esta práctica, habitual en el repertorio operístico, era desconocida en el ámbito de la zarzuela y contribuía a legitimarla estéticamente.

Por otra parte, llevará a cabo una legitimación del género desde una perspectiva teórica al escribir, en 1851, la primera historia de la zarzuela de la que se tiene noticia. Titulada *Origen y progresos de la zarzuela u ópera cómica española*, verá la luz en la *Gaceta del Pasatiempo Musical*, una publicación periódica promovida por Casimiro Martín con la que Sánchez Allú colaboraba desde julio de 1850. El texto fue concebido con afán divulgativo y sirve al compositor para exponer su visión ~~del nuevo género~~, cuyo origen no vincula a títulos míticos del barroco hispano, como harían otros autores, sino con las tonadillas y parodias operísticas del siglo anterior. Además, Sánchez Allú concibe la zarzuela como una vía adecuada para conseguir la ansiada «ópera nacional» y afirma el modelo de la *opéra comique* como referente del que no deben apartarse los compositores españoles, censurando aquellas obras que se inclinan hacia lo paródico o que no demuestran verdaderas pretensiones artísticas.

Finalmente, Sánchez Allú participará de forma decidida en el naciente género. Para el Teatro del Circo compuso cinco piezas cortas: *El bachiller sensible* (1853), *El tren de Escala* (1853), *La cola del diablo*, en colaboración con Cristóbal Oudrid (1854), *Pedro y Catalina* (1854) y *Las bodas de Juanita* (1855). En el Teatro de la Zarzuela presentaría tres obras de mayores dimensiones: *El esclavo* (1855), *Fra Diavolo* (1856-1857) y *La dama blanca* (1858), cuyo estreno póstumo se produjo en un concierto a beneficio de la madre del compositor al que asistió la reina. Además, compuso otros tres

7. A pesar de ello —y pese a la amistad entre los dos compositores—, la creación del salmantino se verá involucrada en el pleito que Barbieri emprendió contra el editor, Casimiro Martín, en torno a la propiedad intelectual de la obra.

títulos (*Charreteras y sotanas*, *Aventura conyugal* y *Aurora*) que no llegarían a representarse.

Sin lugar a duda, su mayor éxito fue *Las bodas de Juanita*. El libreto, escrito por Luis Olona, es una adaptación de *Les Noces de Jeannette*, una popular *opéra comique* con texto de Barbier y Carré y música de Victor Massé que se había estrenado en París en 1853. La acción se inicia con la huida de Juan, que se resiste a casarse con Juanita, quien urdirá distintas estrategias para conseguir que el protagonista cumpla su palabra y se case con ella. En la música de Sánchez Allú destacan números como «Orgía y romance», compuesto sobre un ritmo de polo, con sonidos de guitarras y castañuelas y que denota su experiencia como autor de canciones; la intimista «Balada del ruiseñor» o el «Coro de la mudanza», donde brilla su capacidad para crear números de conjunto.

PARA LA INMENSA MINORÍA: LA EXPRESIÓN DE UN IDEAL

En paralelo a su inmensa producción editorial y a sus incursiones en el campo de la música teatral, Sánchez Allú compone un buen número de piezas líricas para piano solo (nocturnos, romanzas sin palabras, barcarolas...). La mayor parte de esta producción, que un contemporáneo clasificó como «música de sentimiento», vio la luz entre 1849 y 1851. Se trataba de una apuesta arriesgada: alejándose de los géneros más demandados por el mercado, Sánchez Allú aspira a expresar su subjetividad más profunda en unas obras que no dudará en editar a su costa. De este modo, el compositor se insertaba en las corrientes filosóficas y estéticas que entendían la creación artística como una expresión de los sentimientos personales, y que atribuían al artista una genialidad que le permitía vislumbrar el ideal y transmitirlo con sus obras al resto de la humanidad.

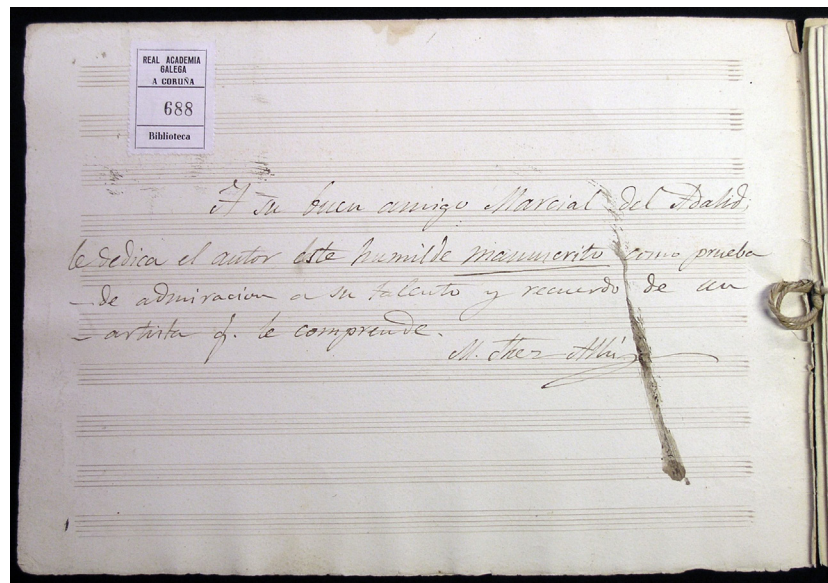
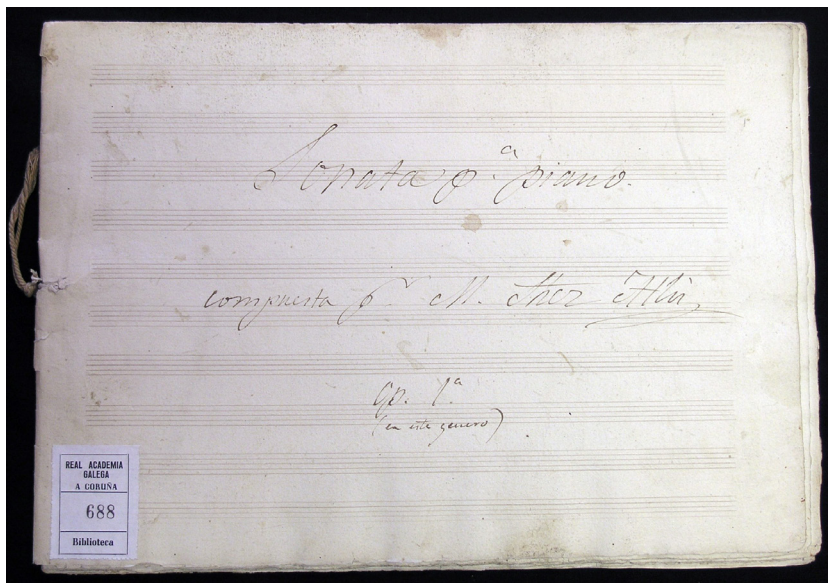
Este tipo de repertorio, sobre el que en gran medida descansa la reputación póstuma del compositor, no había comenzado a penetrar en los círculos filarmónicos españoles hasta la segunda mitad de la década de los cuarenta. Por tanto, Sánchez Allú se posiciona una vez más como un pionero en su contexto. Entre las primeras piezas líricas que compuso el

salmantino figura *Siempre amor* (1849), que tal vez sea la primera romanza (canción) sin palabras ~~compuesta por~~ un autor español. Con esta composición se haría eco de un género con el que Felix Mendelssohn había logrado dar forma a uno de los ideales pianísticos del siglo: el traslado de la escritura vocal al instrumento.

En los dos años siguientes, el maestro explota su vertiente más expresiva y sentimental y edita a su cargo dos colecciones pianísticas en las que explora la relación entre música y literatura. *La primavera*, publicada por entregas en septiembre y octubre de 1850, consiste en seis meditaciones musicales sobre poesías de José de Selgas (1822-1882). El lirismo íntimo, emotivo y sencillo de Selgas, cuyo primer poemario (también titulado *La primavera*) se había publicado pocos meses antes, lo convertirían en uno de los autores más exitosos del momento, gracias a su capacidad para conectar con un nuevo tipo de sensibilidad que sería muy apreciada en los salones.

Reflejando el estilo de las poesías de Selgas, las meditaciones de Sánchez Allú siguen un esquema sencillo desde el punto de vista formal. A nivel técnico, presentan una dificultad moderada, como correspondía a unas piezas concebidas para intérpretes aficionados. Todo el interés musical se concentra, por tanto, en la inspiración melódica y en la potencia expresiva de estas miniaturas. Análogo procedimiento seguiría el autor en sus *Impresiones musicales*. Publicada en octubre de 1851, la colección no llegó a completarse y tres de sus piezas quedaron inéditas. En esta ocasión, Sánchez Allú encontró su inspiración en Selgas y Espronceda, y delineó unas exquisitas piezas en las que se percibe el influjo de los nocturnos de Field y Chopin.

En la temporada 1852-1853, Sánchez Allú parece alejarse de la esfera pública. Sus apariciones en concierto escasean y la publicación de su «música de sentimiento» se interrumpe, toda vez que sus esfuerzos compositivos comienzan a dirigirse hacia la zarzuela. Mientras tanto, entabla relación con los círculos que comenzaban a difundir en España un nuevo concepto de música que requiere una implicación intelectual por parte del oyente, consagra una lista de autores geniales y obras sublimes e identifica una serie de formas como referente de calidad de una composición; una



Portada y dedicatoria del manuscrito de la *Sonata en Mi bemol* de Martín Sánchez Allú, 1853. La Coruña, Real Academia Galega. La obra, que permanece inédita, fue dedicada al pianista y compositor gallego Marcial del Adalid. Consciente de la novedad que suponía la composición de una sonata en estilo clásico, Sánchez Allú la numeró como «Op. 1 (en este género)».

nueva forma de entender el hecho musical que acabará denominándose «música clásica»⁸ y que representa un paso más en la inserción de Sánchez Allú en el mundo del idealismo.

Impregnándose de este ideal –impulsado por los pianistas-compositores Santiago de Masarnau, Juan María Guelbenzu y Marcial del Adalid, el violinista Jesús de Monasterio, y el crítico y compositor Francisco de Asís Gil, entre otros–, el maestro salmantino compondrá en marzo de 1853 su primera *Sonata para piano*. La recuperación de las formas clásicas resultaba inédita en el caso español, y era aún poco común en el contexto europeo, frente al predominio de otro tipo de géneros que iban desde las pequeñas formas intimistas hasta las grandes fantasías virtuosas.

Sánchez Allú se sitúa, una vez más, a la vanguardia de su tiempo. Como ha señalado Fernando Delgado, el compositor es tan consciente

de la novedad de su propuesta que, en la primera página del manuscrito, dedicado a Adalid, escribe: «~~obra primera~~ (en este género)». Organizada en cuatro movimientos de gran perfección formal, la composición realiza constantes referencias al modelo beethoveniano: el «Allegro brillante» inicial, en forma sonata, está precedido por un «Andante» que será retomado al final del movimiento; los tiempos centrales son el núcleo expresivo de la obra y el «Allegro final» es tan exigente como efectista.

Pero no se trataría de una experiencia aislada. Convencido de la necesidad de seguir recuperando los modelos clásicos, Sánchez Allú concluye en los primeros días de 1854 su *Sonata para violín y piano*. Dedicada a Jesús de Monasterio, es la primera vez en la que el compositor se enfrenta al reto de escribir una partitura camerística para dos instrumentos. En esta ocasión, adoptará los principios formales del clasicismo con una mayor

8. En aquel momento, el término empleado, a menudo con un matiz despectivo, era el de «música sabia».

libertad, lo que se hace evidente en el desarrollo del primer movimiento y, sobre todo, en la novedosa inclusión de un «Scherzo a la Wals» [*viz*] en lugar del habitual minueto.

UN EXCURSO SALMANTINO Y LOS ÚLTIMOS DÍAS DEL MAESTRO

A pesar de su frenética actividad, de su innegable talento y de la denodada ambición con la que emprendió todos los proyectos que se propuso, Sánchez Allú no lo tuvo fácil para triunfar en Madrid. Tal vez consciente de las dificultades a que se enfrentaba, tal vez cansado del duro bregar, o tal vez preocupado por tener que mantener a su anciana madre y a su hermana enferma, en algún momento llegó a acariciar la posibilidad de abandonar los oropeles de la Corte para regresar a Salamanca y obtener una posición estable.

En efecto, en agosto de 1854, mientras el gobierno progresista salido de la Vicalvarada daba sus primeros pasos y se sucedían las manifestaciones de júbilo patriótico, un periódico local informaba de la estancia de Sánchez Allú en su ciudad natal. El pianista, alojado temporalmente en el primer piso de la Casa de la Lonja (en el lugar que más tarde ocuparía el Gran Hotel, en la actual Plaza del Poeta Iglesias), se ofrecía a dar lecciones entre los aficionados y a mostrarles el quirogimnasio, un invento de Casimiro Martín destinado a mejorar la agilidad de los dedos de los pianistas.

Unos días más tarde, el 2 de septiembre, fallecía Francisco José Olivares, su maestro —cuya tumba «tuvo el sentimiento de cerrar»—, y poco después se celebrarían las oposiciones para cubrir el puesto de organista que había quedado vacante. Entre las obligaciones de los candidatos estaba componer una sonata para órgano a partir de un tema dado. Sánchez Allú, que había compuesto su sonata pianística pocos meses atrás, saldría airoso del reto y se alzaría con la segunda posición del concurso⁹.

La renuncia del ganador le habría permitido hacerse con la plaza, pero el músico rechaza la oferta. Es posible que no entrase en sus planes ordenarse sacerdote, requisito que debían cumplir los músicos al servicio de la Iglesia según el Concordato de 1851¹⁰. O quizá una carrera como músico eclesiástico en una ciudad de provincias le resultase, pese a todo, poco atractiva. Sea lo que fuere, el músico regresaría pronto a Madrid, donde comienza a recoger los frutos de su extenuante trabajo. Su carrera iba en ascenso: tres años más tarde, en 1857, la reina le otorga la Cruz de Caballero de la Orden de San Juan de Jerusalén, y el 1 de marzo de 1858 se haría oficial su nombramiento como profesor supernumerario del Conservatorio.

Pero su salud comenzaba a resquebrajarse. En julio de 1858 el compositor viaja al balneario de Panticosa, en el Pirineo oscense, con el fin de aliviar una afección respiratoria. Al poco tiempo regresa a su domicilio madrileño, situado en el número 25 de la calle Tudescos. No volverá a salir con vida: el 31 de agosto, a las 6 de la tarde, fallecerá víctima de una «tisis laríngea ulcerada». Al día siguiente, un pequeño cortejo fúnebre acompañará sus restos hasta el cementerio, y el 4 de septiembre la parroquia de San Martín de Madrid acogerá su funeral, presidido por Ventura de la Vega, por entonces director del Conservatorio, y por Jerónimo Morán, amigo y colaborador literario del finado.

Terminaba así una vida breve pero intensa. Ciertamente, en sus capítulos no figuran grandes hazañas, grandes viajes o arrolladores éxitos. Empero, tomada en conjunto, constituye un reflejo excepcional del proceso de transformación que definió el tránsito a la modernidad en la vida musical española de mediados del XIX.

Tal vez por eso mismo, el recuerdo de Sánchez Allú se sumió pronto en el olvido. Una breve biografía y un listado de obras, publicados a los pocos días de su muerte, constituyen la base de su memoria documental. Un álbum recopilatorio publicado en 1859 sería el pálido recordatorio de su extensa producción musical. La interpretación de su *Sonata para violín*

9. La partitura de esta obra, de verdadero interés musical, se conserva en el Archivo de la Catedral de Salamanca.

10. En 1855, Sánchez Allú figura entre los firmantes de un manifiesto que reclama que los seglares puedan ser contratados como músicos en las catedrales españolas.

un par de veces a finales de la década de 1860 serviría para evocar su recuerdo.

Pese a todo, su nombre mantendría una presencia constante en todas las aproximaciones al siglo XIX, aunque no figurara en la primera línea. En los últimos años, un conjunto de investigaciones y la recuperación de una parte de su legado compositivo han permitido empezar a conocer y valorar la verdadera trascendencia de Martín Sánchez Allú. En su amplia

producción destacan algunas de las páginas más destacadas del *pianismo* de su tiempo. Un conjunto de composiciones en las que se refleja el carácter decidido, original y atrevido de un músico que nunca se arredró al enfrentarse a géneros hasta entonces inéditos en el contexto español, y que consiguió posicionarse como una de las figuras más relevantes de la composición en el momento que le tocó vivir. Por ello, ojalá cada vez sean más las ocasiones de escuchar su obra.